



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Darstellung von Aggression und Gewalt im
bürgerlichen Trauerspiel“

verfasst von / submitted by

Roswitha Harlander, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt / A 190 333 299

degree programme codes as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

degree programme as it appears on the
student record sheet:

Betreut von / Supervisor: Ao. Univ. – Prof. Mag. Dr. Wynfried Kriegleder

*Sprechhandlungen werden zu Akten der Gewalt,
wenn Worte bedrängen, erschlagen, zum Sprechen, Schweigen, (Nicht-)Handeln
zwingen.¹*

¹ Roßbach, Nikola: „Das Geweb ist satanisch fein.“ Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 11.

Danksagung

Das Verfassen einer Diplomarbeit erfordert viel Mühe, Hingabe, Ausdauer und Motivation. All diese Attribute können nicht von einem einzelnen Menschen über lange Zeit am Leben erhalten bleiben, denn dafür bedarf es Hilfe von mehreren großzügigen Leuten. Aus diesem Grund möchte ich hier all jenen danken, die mich immer wieder motiviert und angespornt haben, am Ball zu bleiben.

An erster Stelle schulde ich vor allem meinen Eltern Dank, die es mir überhaupt erst ermöglicht haben, die Universität zu besuchen. Mama, danke, dass du mich so großzügig unterstützt hast, auch wenn es nicht immer leicht für dich war. Ich sage danke für die finanzielle, aber vor allem für die moralische Unterstützung in meinem Studium und in meinem Leben.

An dieser Stelle auch ein dickes, fettes Dankeschön an Kathi und Alex, die mir in einer wichtigen Schreibphase zur Seite standen und es mir ermöglichten, die nötige Zeit in der Bibliothek verbringen zu können. Dank euch habe ich es geschafft, rechtzeitig fertig zu werden.

Nina, meiner Mitbewohnerin und langjährigen Freundin, möchte ich für die Gespräche und E-Mails danken, die mich besonders in der Phase der Themenfindung unterstützten. Danke natürlich auch für die Hilfe bei der Erstellung der Abbildung 2 und 3 in dieser Arbeit. Außerdem danke ich ihr für ihre unverwechselbare Art, die meine Studienzeit auch zu einer freien und lustigen Zeit machten. Danke Nina!

Vielen Dank auch an meine Kolleg/-innen Mag. Martine Mandl, Mag. Gerhard Wieser und Mag. Michaela Gutsjahr für das Korrekturlesen meiner Arbeit.

Großer Dank gebührt meinem Freund Max, der mich sowohl in meinem Studienverlauf, als auch bei der Entstehung dieser Arbeit immer unterstützt hat. Ich danke dir für alles!

Abschließend danke ich meinem Betreuer, Ao. Univ. – Prof. Mag. Dr. Wynfried Kriegleder, der meiner Arbeit von Anfang an großes Interesse entgegenbrachte und mich somit motivierte, dieses Thema zu verfolgen.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	9
2	AGGRESSION	11
2.1	AGGRESSION - DEFINITION UND BEGRIFFSKLÄRUNG	11
2.2	FORMEN DER AGGRESSION.....	12
2.3	FRUSTRATIONS-AGGRESSIONS-HYPOTHESE	16
2.4	DAS GENERAL AGGRESSION MODEL NACH ANDERSON UND BUSHMAN 2002	17
3	GEWALT.....	21
3.1	GEWALT – DEFINITION UND BEGRIFFSKLÄRUNG	21
3.2	FORMEN DER GEWALT	23
3.2.1	<i>Personale vs. strukturelle Gewalt</i>	<i>24</i>
3.2.2	<i>Physische vs. psychische Gewalt.....</i>	<i>25</i>
3.2.3	<i>Legitime vs. illegitime Gewalt.....</i>	<i>26</i>
3.2.4	<i>Individuelle vs. kollektive Gewalt.....</i>	<i>27</i>
3.2.5	<i>Expressive vs. instrumentelle Gewalt.....</i>	<i>27</i>
3.2.6	<i>Intentionale vs. nicht-intentionale Gewalt.....</i>	<i>28</i>
3.2.7	<i>Manifeste vs. latente Gewalt.....</i>	<i>28</i>
3.2.8	<i>Ökonomische Gewalt</i>	<i>29</i>
4	DAS BÜRGERLICHE TRAUERSPIEL	30
4.1	DEFINITION	30
4.2	GATTUNGSTHEORIE	31
4.3	GATTUNGSGESCHICHTE	32
5	DARSTELLUNG VON AGGRESSION UND GEWALT IN „EMILIA GALOTTI“	34
5.1	DIE FIGURENREDE	34
5.1.1	<i>Die Funktionen der Figurenrede</i>	<i>35</i>
5.1.2	<i>Monolog – Dialog.....</i>	<i>36</i>
5.1.3	<i>Artikulierte Handlungsziele</i>	<i>37</i>
5.2	AGGRESSIVE AKTEURE IN „EMILIA GALOTTI“	51
5.2.1	<i>Der Prinz</i>	<i>51</i>
5.2.2	<i>Die Gräfin Orsina.....</i>	<i>52</i>
5.2.3	<i>Odoardo und Claudia</i>	<i>56</i>
5.3	DIE PROTAGONIST/-INNEN IM DRAMA-DREIECK	58

5.3.1	<i>Exkurs: Das Drama-Dreieck</i>	58
5.3.2	<i>Der Prinz</i>	59
5.3.3	<i>Der Kammerherr Marinelli</i>	60
5.3.4	<i>Odoardo Galotti</i>	61
5.3.5	<i>Claudia Galotti</i>	62
5.3.6	<i>Emilia Galotti</i>	63
5.3.7	<i>Graf Appiani</i>	64
5.3.8	<i>Gräfin Orsina</i>	65
5.3.9	<i>Zusammenfassende Personenkonstellation</i>	69
5.4	DAS GAM UND DESSEN ANWENDUNG IN „EMILIA GALOTTI“	71
5.4.1	<i>Inputs</i>	71
5.4.2	<i>Routes</i>	74
5.4.3	<i>Outcomes</i>	75
6	ZUSAMMENFASSUNG	77
7	VERZEICHNISSE	78
7.1	QUELLEN	78
7.1.1	<i>Primärliteratur</i>	78
7.1.2	<i>Sekundärliteratur</i>	78
7.1.3	<i>Internetquellen</i>	80
7.2	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	81
8	ABSTRACT	82

1 Einleitung

Im Rahmen meiner Diplomarbeit werde ich mich mit der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels befassen. Die Sekundärliteratur zum bürgerlichen Trauerspiel bietet viele Anknüpfungspunkte. Gut erforscht sind die Bereiche Tugend², Empfindsamkeit und Bürgerlichkeit³, sowie die Weiblichkeit⁴. Zur Darstellung von Aggression und Gewalt bietet die aktuelle Forschung jedoch kaum Anhaltspunkte⁵. Daher werde ich mich im Folgenden dezidiert damit auseinandersetzen.

Natürlich kann eine solche Darstellung nur anhand eines ausgewählten Werkes erfolgen. Als Primärquelle wähle ich für das bürgerliche Trauerspiel prototypische Literatur, nämlich Lessings „Emilia Galotti“. In diesem Werk findet die tugendhafte Tochter einen gewaltsamen Tod.

Meine These ist, dass der Tod der Tochter durch eine sich stetig steigende unterschwellige Aggression hervorgerufen wird. Emilias Vater Odoardo möchte seine Tochter vor dem Prinzen beschützen, der ihr ihre Tugend rauben will. Darum tötet er sie mit einem Dolch und nimmt die Verantwortung voller Zorn auf sich:

ODOARDO. Zieh hin! – Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreiet? (*Nach einer Pause.*) Aber Sie erwarten, wo das alles hinaus soll? Sie erwarten vielleicht, dass ich den Stahl wider mich selbst kehren werde, um meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen? – Sie irren sich. Hier! (*Indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft.*) Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!⁶

² Schößler, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt: WBG3 2011.

³ Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart/Weimar: Metzler⁶ 2006. S. 42.

⁴ Wägenbaur, Birgit: Die Pathologie der Liebe: Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin: Schmidt 1996.

⁵ vgl. Schößler (2011); Guthke (2006); Horstenkamp-Strake, Ulrike: „Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!“. Autorität und Familie im deutschen Drama. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995.

⁶ Lessing, G.E.: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2001. S. 87.

Ziel meiner Diplomarbeit ist es, herauszufinden, wie Lessing Gewalt und Aggression darstellt. Im Verlauf meiner Diplomarbeit wird deutlich werden, welche Personen sich wann und wie aggressiv verhalten oder äußern und welche Handlungen und Aussagen schließlich zur Eskalation und Anwendung von Gewalt führen. In diesem Zusammenhang werde ich auch auf das Modell des Drama-Dreiecks eingehen. Im bürgerlichen Trauerspiel sind die drei Rollen (Verfolger, Retter und Opfer) des Drama-Dreiecks ebenfalls vorhanden. Die Rollen im Drama-Dreieck sind jedoch nicht als statisch zu betrachten. „Im Allgemeinen beginnt jemand, der ein Spiel spielt, in einer der drei Positionen und wechselt dann in eine andere über.“⁷ Dies macht die Anwendung des Drama-Dreiecks auf das bürgerliche Trauerspiel fruchtbar, da erkennbar wird, welche Protagonist/-innen sich in welchen Situationen in verschiedene Rollen flüchten.

Im Rahmen meiner Diplomarbeit werde ich also herausstellen, in welche Rollen die Personen in dem Stück „Emilia Galotti“ schlüpfen und wie sie sich darin verhalten. Dadurch wird eine klare Darstellung der Aggressor/-innen möglich und es kann dargelegt werden, wie Gewalt ausgeübt wird.

⁷ Stewart Ian/Joines Vann: Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung. Freiburg im Breisgau: Herder¹² 2015. S. 340.

2 Aggression

Um erklären zu können, was Aggression ist und wie sie sich darstellen kann, wird in diesem Kapitel eine Begriffsdefinition vorgenommen. Außerdem werden verschiedene Formen der Aggression erläutert.

2.1 Aggression - Definition und Begriffsklärung

Die Wissenschaft ist sich in der Definition der Aggression uneins, daher verständigen sich Psycholog/-innen darauf, die Grundbedeutung des Wortes Aggression zum Ausgangspunkt zu machen. Das Wort Aggression kommt vom Lateinischen *ad-gredi*, was so viel bedeutet wie „sich nähern, hinbewegen, angreifen, mutiges Draufzugehen.“⁸

Anderson und *Bushman* gehen von folgender Definition aus:

Human aggression is any behavior directed toward another individual that is carried out with the proximate (immediate) intent to cause harm. In addition, the perpetrator must believe that the behavior will harm the target, and that the target is motivated to avoid the behavior.⁹

Diese Definition meint, dass aggressives Verhalten nur dann gegeben ist, wenn ein Mensch einem anderen vorsätzlich Leid und Schaden zufügen möchte. Eine versehentliche Verletzung (beispielsweise jemand rempelt auf der Straße eine zufällig vorbeieilende Person an und verletzt sie dadurch) ist keine aggressive Handlung, weil sie nicht vorsätzlich begangen wurde. Das Aggressionsziel soll dabei möglichst verletzt werden, weil die Aggressorin/der Aggressor davon ausgeht, dass es (das Opfer) das aggressive Verhalten verhindern will.

Friedrich Hacker allerdings beschreibt Aggression als eine

Grundverhaltensform, die durch Schmerz, Angst, Wut, Provokation, Bedrohung der Stellung in der Rangordnung, Überfüllung und andere

⁸ Huber, Andreas: Stichwort: Aggression und Gewalt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1995. S. 10.

⁹ Anderson, Craig A./Bushman, Brad J.: Human Aggression. In: Annu. Rev. Psychol. 2002 53. S. 28.

innere und äußere Reize ausgelöst, verstärkt oder vermindert und durch Lernerfahrungen entscheidend beeinflusst wird.¹⁰

Aggression entsteht demnach durch einen äußeren Reiz, ist aber auch durch Erziehung und durch kulturelle Einflüsse geprägt. Weiter beschreibt *Hacker*:

[...] Unterschiede der Aggressionsbereitschaft (abgesehen nun von Gehirnerkrankungen oder Verletzungen) bestehen auch individuell, sind aber nach allem, was bisher bekannt ist, mehr und häufiger von Erziehung, Lebenserfahrung usw. als von genetischen oder hirnpysiologischen Faktoren bestimmt.¹¹

Wie bereitwillig wir Menschen uns gegenüber anderen aggressiv verhalten, wird stark durch unsere Art der Sozialisation beeinflusst. Je nachdem, in welchem Umfeld wir aufwachsen und wie wir erzogen werden, entscheiden wir uns dafür, in gewissen Situationen aggressiv oder nicht aggressiv zu handeln. Dabei kommen aggressionshemmende Faktoren ins Spiel. *Konrad Lorenz* stellt in seinem Buch „Das sogenannte Böse“ (1974) die These auf, dass Menschen nicht in der Lage seien, die eigenen Aggressionen zu hemmen. Diese These wurde jedoch von Forschern widerlegt, denn die Fähigkeit, mit Aggressionen umgehen zu können, hängt stark von der sozialen Umwelt ab.¹² Wie bereits erwähnt, lernen Menschen durch ihre Vorbilder und Mitmenschen, wie sie ihre Aggressionen handhaben.

2.2 Formen der Aggression

Andreas Huber nennt neun verschiedene Formen der Aggression, wobei sich die genannten Faktoren nicht immer trennscharf voneinander abgrenzen lassen.

- Die *befohlene Aggression* meint, dass Menschen auf Befehl aggressiv handeln. Dies trifft vor allem auf Polizisten oder Soldaten zu.

¹⁰ Hacker, Friedrich: Aggression. Die Brutalisierung unserer Welt. Düsseldorf, Wien: Econ Verlag 1985. S. 99.

¹¹ Hacker (1985), S. 101.

¹² vgl. Gerrig, Richard J./Zimbardo, Philip G. Psychologie. München: Pearson¹⁸ 2008. S. 688.

- Die gegen sich selbst gerichtete Aggression, etwa durch Selbstverletzungen oder Drogenmissbrauch, bezeichnet er als *eigen- oder innengengewandte Autoaggression*.
- Die *expressive Aggression* ist durch Zorn- oder Wutausbrüche gekennzeichnet.
- Die *feindselige Aggression* hat zum Ziel, ein bestimmtes Opfer zu schädigen. Diese Form der Aggression findet sich vor allem in der Tierquälerei wieder.
- Die *instrumentelle Aggression* ist ein Mittel zum Zweck, etwa um mit einer Waffe eine Bank zu überfallen.
- Die *offene Aggression* ist durch alle Sinne wahrnehmbar und äußert sich beispielsweise durch wütendes Lautwerden.
- Die *reaktive Aggression* ist eine Folge bestimmter Außenreize.
- Aggression, die ohne äußeren Auslöser auftritt, wird *spontane Aggression* genannt. Sie ist beispielsweise durch Vandalismus gekennzeichnet.
- Die *verdeckte Aggression* ist eine gezielte, hinterhältige Schädigung des Opfers.¹³

Eine Unterscheidung, die meist zu treffen ist, ist die zwischen impulsiver und instrumenteller Aggression, wobei hier der Unterschied in der Zielsetzung zu finden ist:

Impulsive vs. instrumentelle Aggression

Friedrich Hacker lässt in seinem Buch „Aggression. Die Brutalisierung unserer Welt“ Konrad Lorenz in einem Interview zu Wort kommen, der Aggression im Wesentlichen auf zwei verschiedene Arten begrenzt, die er als *individuelle* und *kollektive Aggression* beschreibt:

Ich habe in meinem Aggressionsbuch wohl nicht genügend klar ausgedrückt, daß wir zwei Sorten menschlicher Aggressivität unterscheiden müssen. Erstens die individuelle, gegen ein anderes Mitglied der eigenen Sozietät gerichtete, die alltägliche Ärgerlichkeit und

¹³ Huber (1995), S. 11-12.

Reizbarkeit, die mit allgemeiner Nervosität (Streß) zunimmt. [...] Daneben gibt es aber auch die ebenso archaisch-instinktive kollektive Aggression, die mit dem subjektiven Gefühl der Begeisterung und den objektiven Verhaltenssymptomen des Haareaufrichtens und Kinnvorstreckens einhergeht.¹⁴

Gerrig und *Zimbardo* nennen wiederum zwei andere Kategorien:

Impulsive Aggression entsteht als Reaktion auf Situationen und ist emotionsgeleitet: Im Eifer des Gefechts reagieren Menschen aggressiv. Wenn Sie sehen, dass Menschen nach einem Autounfall in eine Schlägerei geraten, dann handelt es sich hierbei um impulsive Aggression. *Instrumentelle Aggression* ist zielgerichtet (die Aggression dient als *Mittel* zu einer Zielerreichung) und wissensbasiert; Menschen üben aggressive Handlungen mit vorausgegangenen Überlegungen aus, um bestimmte Ziele zu erreichen. Wenn Sie jemanden dabei beobachten, wie er eine ältere Dame niederschlägt, um ihre Handtasche zu stehlen, dann handelt es sich hierbei um instrumentelle Aggression.¹⁵

Sowohl *Lorenz* als auch *Gerrig* und *Zimbardo* beschreiben das Phänomen der impulsiven Aggression ähnlich. Sie ist nicht zielgerichtet, sondern entsteht aus einer bestimmten Situation heraus. Dabei nehmen die Menschen eine abwehrende Haltung ein und denken, dass sie sich nur selbst verteidigen. Sie haben nicht das Gefühl, sich tatsächlich aggressiv zu verhalten.¹⁶

Impulsive Aggression wird auch durch Angst beeinflusst. Wenn sich Menschen (oder auch Tiere) in die Ecke gedrängt fühlen und nicht mehr weiter wissen, ist Aggression ein wichtiger und oft der einzige Weg, der Situation zu entkommen. „Im Einzelfall ist oft kaum zu unterscheiden, wieviel von einem tätlichen Angriff auf das Konto autochthoner Aggression und wieviel auf das der Angst zu setzen ist.“¹⁷

Die instrumentelle Aggression zeichnet sich durch ihre Zielgerichtetheit aus. Mit ihr sind weniger Gefühle verbunden. Wer instrumentelle Aggression anwendet, tut dies nicht, um den eigenen Emotionen in diesem hitzigen Moment freien Lauf zu lassen, sondern um ein bestimmtes Ziel zu

¹⁴ Hacker (1985), S. 81.

¹⁵ Gerrig/Zimbardo (2008), S. 689.

¹⁶ vgl. Hacker (1985), S. 82.

¹⁷ Hacker (1985), S. 82.

erreichen. Bei Gewalttaten ist meist instrumentelle Aggression ein Auslöser.

Anderson und *Bushman* differenzieren diese Definitionen auf zwei Weisen weiter:

First, we distinguish between proximate and ultimate goals. We view intention to harm as a necessary feature of all aggression (as in purely hostile aggression models), but it is necessary only as a proximate goal. Second, we distinguish between different types of aggression at the level of ultimate goal. Thus, both robbery and physical assault are acts of aggression because both include intention to harm the victim at a proximate level. However, they typically differ in ultimate goals, with robbery serving primarily profit-based goals and assault serving primarily harm-based goals. In short, our definition allows us to discuss the commonalities in and distinctions between affective and instrumental aggression, while including aggression that has mixed motives.¹⁸

Für *Anderson* und *Bushman* ist die Unterscheidung in verschiedene Ziele von Bedeutung. Als Erstes führen sie die „proximate goals“ an, die unmittelbare Ziele meinen, also solche, die sowohl räumlich als auch zeitlich bevorstehen. Die Intention, jemanden zu verletzen, gilt für beide Arten der Aggression (impulsiv und instrumentell), aber eben nur als ein unmittelbares Ziel. Zweitens unterscheiden sie zwischen verschiedenen Arten der Aggression, die ein finales Ziel („ultimate goal“) verfolgen. Sie meinen, dass sowohl ein Raub, der sich der instrumentellen Aggression zuordnen lässt, als auch physische Verletzungen, die eher der impulsiven Aggression anheim wohnen, aggressive Handlungen sind, weil beide Arten der Aggression dasselbe Ziel haben, nämlich das Opfer zu verletzen. Die Unterscheidung liegt jetzt darin, welche Ziele die Aggressor/-innen verfolgen. Jemand, der eine Bank ausraubt, nimmt ihre/seine Aggression als Anlass, um ein Endziel („ultimate goal“) zu verfolgen. Die Räuberin/der Räuber möchte sich durch ihre/seine Tat langfristig bereichern. Jemand, der eine andere Person schlägt, möchte ein kurzfristiges Ziel („proximate goal“) erreichen. Sie/er möchte ihre/seine Aggression sofort ausleben, und durch das Schlagen erreicht sie/er, dass ihre/seine Wut abgebaut werden kann. Diese Unterscheidung erlaubt eine

¹⁸ Anderson/Bushman (2002), S. 29.

präzisere Darstellung der beiden Formen der Aggression und kann auch Mischformen näher bestimmen.¹⁹

2.3 Frustrations-Aggressions-Hypothese

Die Frustrations-Aggressions-Hypothese wurde von *Dollard et. al.* bereits 1939 das erste Mal postuliert. Als Vorläufer dieser Theorie sind *William James*, *Sigmund Freud* und *Karl Marx* zu sehen.²⁰ Einordnen lässt sie sich zwischen den Instinkt- & Triebtheorien und den lerntheoretischen Ansätzen.²¹

Die Grundannahme lautet:

Aggression ist immer eine Folge einer Frustration. Spezifischer: das Auftreten von aggressivem Verhalten setzt immer die Existenz einer Frustration voraus, und umgekehrt führt die Existenz einer Frustration immer zu irgendeiner Form von Aggression.²²

Eine Frustration entsteht durch eine Unterbrechung einer zielgerichteten Handlung. Diese Unterbrechung wird Interferenz genannt.²³ Aggression wird auch bei *Dollard et.al.* als eine Handlung beschrieben, die eine Verletzung oder Schädigung zum Ziel hat.²⁴

Die Autoren *Dr. Selg*, *Dr. Mees* und *Dr. Berg* kritisieren in ihrem Buch „Psychologie der Aggressivität“ die Begriffsdefinitionen als zu unscharf:

Als „Frustration“ sind z.B. sowohl die (äußeren) Störungen von Aktivitäten als auch die inneren Folgezustände dieser Störungen bezeichnet worden. Es wäre gut, wenn hier deutlicher zwischen *Frustration* als dem störenden Reizergebnis und dem nachfolgenden Zustand der *Frustriertheit* unterschieden würde.²⁵

In der Forschung erfährt die Frustrations-Aggressions-Hypothese viel Kritik, da sie die Entstehung von Aggression zu einseitig beleuchtet und einige Forschungen die These weitgehend widerlegen konnten. „Weder

¹⁹ vgl. Selg, Herbert/Mees, Ulrich/Berg, Detlef: Psychologie der Aggressivität. Göttingen/Toronto/Zürich: Verlag für Psychologie 1987. S. 28.

²⁰ vgl. Dollard, John/Doob, Leonhard W./Miller, Neal E./Mowrer, O.H./Seras, Robert S.: Frustration und Aggression. Weinheim/Berlin/Basel: Julius Beltz 1970. S. 28-31.

²¹ vgl. Selg et.al. (1987), S. 26.

²² Dollard et.al. (1970), S. 9.

²³ vgl. Dollard et.al. (1970), S. 15.

²⁴ vgl. Dollard et.al. (1970), S. 17-18.

²⁵ Selg et.al. (1987), S. 32.

geht jede Aggression auf eine Frustration zurück, noch führt jede Frustration zu einer Aggression.“²⁶

Eine Abwandlung der Frustrations-Aggressions-Hypothese ist die Frustrations-Erregungs-Hypothese, die besagt, dass jede Frustration zu einer Erregung führt, die das Verhalten, welches auf die Frustration folgt, in irgendeiner Weise verstärkt.²⁷

Selg et.al. nennen im Zusammenhang mit der Frustrations-Aggressions-Hypothese auch die Sündenbock-Theorie²⁸, die andere Menschen für politische oder gesellschaftliche Probleme verantwortlich macht, als die Regierung. Als Beispiel führen sie hier die Judenvernichtung im Zweiten Weltkrieg an.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Argumente der Frustrations-Aggression-Theorie zu kurz greifen und nicht jegliche Form der Aggression erklären können.

2.4 Das General Aggression Model nach Anderson und Bushman 2002

Um Bedingungen für aggressives Verhalten aufzeigen zu können, wird im Folgenden das General Aggression Model, kurz GAM, nach *Anderson* und *Bushman* 2002 erläutert.

Das GAM soll eine Struktur in die vielen Arten und Formen der Aggression bringen und vereint kleinere Theorien zu einem Ganzen.²⁹ Die Autoren bedienen sich dabei kognitionspsychologischer Ansätze, der Theorie des sozialen Lernens und des Konzeptes des Erregungstransfers.³⁰ Abbildung 1 zeigt dieses Modell schematisch (nach *Anderson / Bushman* (2002): S. 34 und *Batinic / Appel* (2008): S. 189.).

²⁶ vgl. *Selg et.al.* (1987), S. 32.

²⁷ vgl. *Selg et.al.* (1987), S. 33.

²⁸ vgl. *Selg et.al.* (1987), S. 33.

²⁹ vgl. *Anderson/Bushman* (2002), S. 28; 33.

³⁰ vgl. *Batinic, Bernad/Appel, Markus* (Hrsg.): *Medienpsychologie*. Heidelberg: Springer 2008. S. 188.

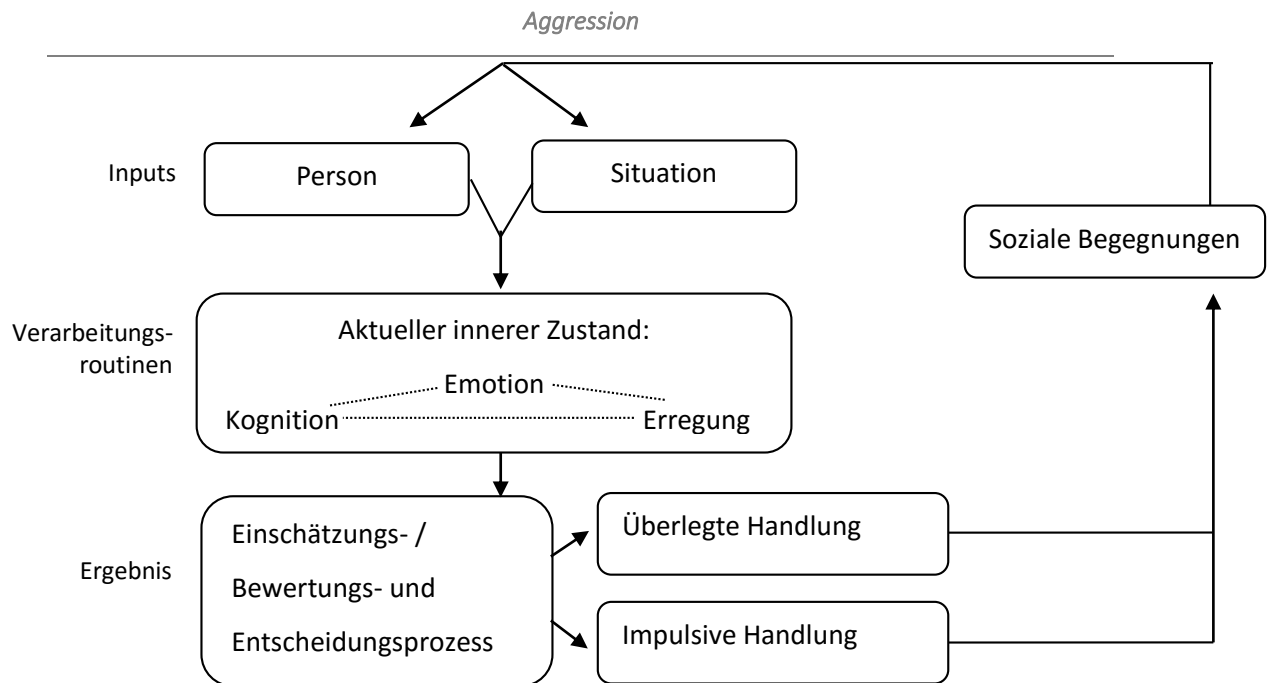


Abb.: 1 Das General Aggression Model (GAM) nach Anderson / Bushman 2002

Dem Modell zufolge kommt es vor allem dann zu gewalttätigem Verhalten, wenn entsprechende – unter anderem durch Lernen gebildete – Strukturen im Gehirn aktiviert werden. Grundbausteine des Modells sind

- „Input“ (Person bzw. Situation),
- der gegenwärtige motivationale Zustand der Person („Routes“) sowie
- „Outcomes“ (Einschätzungs- und Bewertungsprozesse bzw. daraus resultierende spontane oder reflektierte Verhaltensweisen).³¹

Anderson und *Bushman* erläutern die einzelnen Grundbausteine näher. Im Folgenden werden ihre Ausführungen zum besseren Verständnis kurz zusammengefasst.

Inputs

Zu den Inputs gehören die Person und die Situation, in der sich die Person gerade befindet. Diese Kategorisierung will die Prozesse verstehen, die zu einem aggressiven oder nicht aggressiven Verhalten führen.

³¹ Batinic / Appel (2008): S. 188.

Person

„Person factors include all the characteristics a person brings to the situation, such as personality traits, attitudes, and genetic predispositions.“³²

Die Person im GAM impliziert auch den individuellen Charakter, die persönlichen Einstellungen, sowie das Geschlecht und langfristige Ziele, die jede/-r erreichen möchte.

Situation

Situational factors include any important features of the situation, such as presence of a provocation or an aggressive cue. Like the person factors, situational factors influence aggression by influencing cognition, affect, and arousal.³³

Situative Einflüsse inkludieren also eine mögliche Provokation, aber auch eine aggressive Stimmung. Auch die Frustration spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle (siehe Kapitel 2.3 Frustrations-Aggressions-Hypothese).

Routes – aktueller Zustand der Person

Der aktuelle Zustand der Person spielt für den Entscheidungs- und Bewertungsvorgang eine entscheidende Rolle:

Eine Person, die sich durch bestimmte Wesenszüge, längerfristige Ziele etc. auszeichnet und die sich in einer konkreten Situation befindet (etwa provoziert wird oder aggressive Schlüsselreize wahrnimmt), bildet eine bestimmte Motivation aus. Diese Motivation oder inneren Zustände von Personen in spezifischen Situationen äußern sich in drei Wirkungspfaden, die untereinander verknüpft sind, nämlich

- Kognitionen,
- Affekten und
- Erregung.³⁴

Outcomes

Das Ergebnis des Einschätzungs- und Bewertungsprozesses führt dann zu einer überlegten oder einer spontanen Handlung. Diese Handlung kann

³² Anderson / Bushman (2002): S. 35.

³³ Anderson / Bushman (2002): S. 37.

³⁴ Batinic/Appel (2008), S. 188.

dann aggressiv oder nicht aggressiv sein, je nachdem, wie der Einschätzungs- und Bewertungsprozess durch die sozialen Bedingungen beeinflusst wird.³⁵

³⁵ vgl. Batinic/Appel (2008), S. 188.

3 Gewalt

Im vorangegangenen Kapitel wurden die Entstehung, die Formen und für diese Arbeit wesentliche Theorien und Modelle zur Aggression beleuchtet. Nun soll dargelegt werden, wie es zur Gewalt kommt, welche Begrifflichkeiten wichtig sind und welche Auslöser wirksam werden.

3.1 Gewalt – Definition und Begriffsklärung

Alfred Schäfer und Christiane Thompson gehen der Frage, was Gewalt ist und wie sie entsteht, in dem von ihnen herausgegebenen Buch „Gewalt“ ausführlich auf den Grund. Sie beschreiben Gewalt als ein Phänomen, das „sich als *Handlung* an einen *Täter* knüpft.“³⁶

Man sagt: Gewalttätig ist eine Person, die nicht gelernt hat, „richtig“ mit Konflikten umzugehen, oder eine Person, die durch Computerspiele einen „Realitätsverlust“ erlitten hat. „Gewalt“ wird so zum einen als Handlungsoption eines Handelnden gesehen, der Alternativen gehabt hätte; zum anderen wird sie mit den Rändern des Sozialen [...] in Verbindung gebracht.³⁷

Weiters betonen die Autoren, dass Gewalt als ein Geschehen verstanden wird, „welche[s] in der Absicht erfolgt, andere physisch oder psychisch zu schädigen.“³⁸ Diese Definition ähnelt sehr der Aggression (siehe dazu Kapitel 2.1 Aggression - Aggression - Definition und Begriffsklärung). Die Intention, jemand anderem Schaden oder Schmerz zu bereiten, ist sowohl für die Aggression als auch für die Gewalt von essentieller Bedeutung. Der Theorie des General Aggression Model zufolge hat auch die Situation, in der sich eine Person befindet, einen wesentlichen Einfluss auf die Entstehung von Aggression UND Gewalt.

Die eingangs gestellte Frage nach dem Entstehen der Gewalt ist eine Frage, die nicht beantwortet werden kann, ohne die Machtförmigkeit des

³⁶ Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane: Gewalt – Eine Einführung. In: Schäfer, Alfred/Thompson, Christiane (Hrsg.): Gewalt. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011. S. 8.

³⁷ Schäfer/Thompson (2011), S. 8.

³⁸ Schäfer/Thompson (2011), S. 11.

Sozialen und damit die Art und Weise in den Blick zu nehmen, wie diese die Handlungsspielräume der Individuen ausformt.³⁹

Somit wird deutlich, dass eine gewalttätige Handlung immer auf eine Person und eine bestimmte Situation bezogen ist. Abgesehen von der Person und der Situation kommt noch der Zwang hinzu. „Gewalt wird dabei als Struktur zur Realisierung von Zwang verstanden.“⁴⁰ Gewalt und/oder gewalttätiges Handeln liegt also nicht nur dann vor, wenn einer Person Schaden zugefügt werden möchte, sondern auch dann, wenn einer Person oder Gruppe etwas auferlegt wird, das sie niemals aus freien Stücken tun würde. *Manfred Sader* formuliert wie folgt:

Im allgemeinen Sprachgebrauch ist Gewalt Handeln gegen den Willen eines anderen, der Versuch der Durchsetzung des eigenen Willens, der eigenen Absichten gegen den Willen von anderen, von einzelnen oder auch von Gruppen oder ganzen Ethnien.⁴¹

Sader meint weiter, dass Gewalt nicht notwendigerweise ein Übel, sondern manchmal im sozialen Miteinander erforderlich sei, um bestimmte Regeln und Gesetze einzuhalten.⁴²

Helga Theunert definiert Gewalt nach einer Gewaltausübung, die eine Schädigung zum Ziel hat:

Nach dieser Definition liegt Gewalt immer dann vor, wenn als Folge der Ausübung von Macht oder von Herrschaft oder von beidem, oder als Folge der Existenz von Macht- und Herrschaftsverhältnissen Menschen geschädigt werden.

Ein **erstes Bestimmungskriterium** für Gewalt ist hiernach die bei dem oder den Betroffenen feststellbare Folge, die durch Gewalt bewirkte **Schädigung**. Diese ist prinzipiell – jedoch nicht zwangsläufig – von den Betroffenen als subjektives „Leiden“ erfahrbar. Das Ziel der Gewaltausübung tritt gegenüber der Folge in den Hintergrund, es ist

³⁹ Schäfer/Thompson (2011), S. 12.

⁴⁰ Merten, Klaus: Fernsehnutzung/Fernsehwirkung am Beispiel Gewalt. In: Thema Jugend. Zeitschrift für Jugendschutz und Erziehung, Heft 1/2. S. 20. Zit. nach: Merten, Klaus: Gewalt durch Gewalt im Fernsehen? Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1999. S. 13.

⁴¹ Sader, Manfred: Destruktive Gewalt. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Verminderung. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 2007. S. 16.

⁴² vgl. Sader (2007), S. 16.

sekundäres Bestimmungskriterium: Auch wenn kein Ziel erkennbar ist, aber eine Folge sichtbar, liegt Gewalt vor.⁴³

Demnach ist Gewalt nichts, das sich eine Person explizit zum Ziel setzen muss, um als solche zu gelten. Auch wenn es nicht intendiert ist, Gewalt auszuüben, es aber trotzdem geschieht, ist nach *Theunert* von Gewalt zu sprechen. Als zweites Bestimmungskriterium legt *Theunert* das Machtverhältnis an. Wer keine Machtmittel hat, kann auch keine Gewalt ausüben. Die Machtmittel unterteilt sie in situative und generelle Machtverhältnisse.

In situativen Machtverhältnissen ist die Ungleichverteilung von Machtmitteln primär situationsspezifisch geprägt, in generellen Machtverhältnissen dagegen langfristig und eindeutig zugunsten eines Parts geregelt und meist gesellschaftlich sanktioniert.⁴⁴

Diese Definition erfordert eine Einteilung in personale vs. strukturelle Gewalt (siehe 3.2.1 Personale vs. strukturelle Gewalt). Die situativen Machtverhältnisse sind auf der Seite der personalen Gewalt zu finden und meinen die ungleiche Verteilung von Macht zwischen Täter/-innen und Opfern. Die generellen Machtmittel können durch die strukturelle Gewalt bestimmt sein. Sie besteht in der unfairen Verteilung von „Lebenschancen“ in den verschiedensten politischen Systemen. Als Folge all dieser Gewaltausübungen steht die Schädigung einer einzelnen Person oder von Personengruppen.

3.2 Formen der Gewalt

Im Folgenden werden die verschiedenen Formen und Spielarten der Gewalt angeführt, um eine Kategorisierung zu ermöglichen. Hier lehne ich mich besonders an *Klaus Merten* und *Michael Kunczik* an.

⁴³ Theunert, Helga: Gewalt in den Medien – Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. München: KoPäd Verlag² 1996. S. 59-60.

⁴⁴ Theunert (1996), S. 60.

3.2.1 Personale vs. strukturelle Gewalt

Michael Kunczik unterscheidet zwischen personaler und struktureller Gewalt, wobei er hier (zumindest bei der personalen Gewalt) nicht deutlich zwischen Gewalt und Aggression unterscheidet.

„Unter personaler Gewalt (Aggression) wird im Folgenden die beabsichtigte physische und/oder psychische Schädigung einer Person, von Lebewesen und Sachen durch eine andere Person verstanden.“⁴⁵ Die Absicht der Schädigung steht bei dieser Definition im Vordergrund. Kritisch anzumerken ist jedoch, dass *Kunczik* nicht zwischen Gewalt und Aggression unterscheidet und diese beiden Begriffe als Synonyme verwendet.

Die strukturelle Gewalt unterscheidet sich von der personalen Gewalt dahingehend, dass von der Person an sich abgelenkt wird. Dabei geht es um Gewalt, die politisch oder im „sozialen System“ besteht. *Kunczik* argumentiert *Galtung*⁴⁶ folgend, „strukturelle Gewalt liege dann vor, wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung.“⁴⁷ Damit ist die sogenannte „soziale Ungerechtigkeit“ gemeint, die dann entsteht, wenn Lebenschancen durch den Staat oder andere Instanzen vergeben werden. Das Problem an der Definition der strukturellen Gewalt besteht jedoch darin, dass nicht objektiv definiert werden kann, was mit der potentiellen und der aktuellen Verwirklichung gemeint ist, bzw. es kann nicht gemessen werden, wie die potentielle Verwirklichung aussehen könnte. *Sader* präzisiert den Begriff der strukturellen Gewalt folgendermaßen: „Zur strukturellen Gewalt gehört jede ungerechte Verteilung von Ressourcen, jede Begrenzung von Entwicklungsmöglichkeiten, jede Einengung durch gesetzliche oder auch nur sprachliche Regelungen.“⁴⁸

Somit übt der Staat ständig strukturelle Gewalt aus, in dem er Gesetze erlässt und Sanktionen vorgibt, wenn diese gebrochen werden. Inwieweit

⁴⁵ Kunczik, Michael: Gewalt und Medien. Köln: Böhlau Verlag 1987. S. 15.

⁴⁶ Galtung, Johan: Gewalt, Frieden und Friedensforschung. In: Senghass, Dieter (Hrsg.): Kritische Friedensforschung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

⁴⁷ Kunczik (1987), S. 17.

⁴⁸ Sader (2007), S. 17.

die Ausübung von struktureller Gewalt tatsächlich notwendig ist, um ein Miteinander in einer Gesellschaft zu ermöglichen, sei hier zur Diskussion gestellt.

3.2.2 Physische vs. psychische Gewalt

Physische Gewalt ist jegliche Zerstörung oder Schädigung einer Person, einer Sache oder eines Tieres, wobei der körperliche Schmerz eingeschlossen ist.

Physische (körperliche) Gewalt umfasst alle Formen von Misshandlungen: schlagen, schütteln (von Babys und kleinen Kindern), stoßen, treten, boxen, mit Gegenständen werfen, an den Haaren ziehen, mit den Fäusten oder Gegenständen prügeln, mit dem Kopf gegen die Wand schlagen, (mit Zigaretten) verbrennen, Attacken mit Waffen usw. bis hin zum Mordversuch oder Mord. Wenn physische Gewalt nicht unmittelbar am Opfer ausgeübt wird, sondern an wichtigen Menschen im Umfeld des Opfers oder an Sachen (z.B. die Zerstörung von Dingen, die für das Opfer einen besonderen Wert haben) oder (Haus-)Tieren, dann hat die physische Gewalt eine psychische Gewalt zur Folge.⁴⁹

Unter der psychischen Gewalt werden Schädigungen an der Psyche des Menschen verstanden, wobei sowohl kognitive als auch emotional-affektive Effekte und die seelische Verfassung des Menschen zu betrachten sind. Gewaltinfo.at nennt folgende Möglichkeiten der psychischen Gewaltausübung:

Dazu gehören *Isolation und soziale Gewalt, Drohungen, Nötigungen und Angstmachen, Beschimpfungen, Abwertungen und Diffamierungen sowie Belästigungen und Terror*. Durch Isolation sollen die Opfer von geliebten Personen entfernt werden, damit sie das Gefühl haben, der Täterin / dem Täter ausgeliefert zu sein und ohnehin keine Chance auf ein Entkommen zu haben. Drohungen haben zum Ziel, die Opfer durch Angst gefügig zu machen, wodurch die Anwendung von körperlicher Gewalt nicht oder nur sehr eingeschränkt nötig wird. Beschimpfungen und Diffamierungen zehren besonders stark am Glauben an sich selbst. Das Gefühl, etwas wert zu sein, verschwindet immer mehr und der feste Glaube daran, eigenständig etwas schaffen zu können, wird herabgewürdigt. Diese Form

⁴⁹ <http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/physisch.php> (28. August 2015)

der Gewalt wird sowohl von Frauen als auch von Männern ausgeübt, wobei die Frau häufiger zum Opfer wird als der Mann. Herabwürdigende Bemerkungen in der Öffentlichkeit kommen genauso oft zum Einsatz wie Aussagen, die Zweifel an der geistigen Gesundheit der Opfer sähen.⁵⁰

Die psychische Gewalt kann nur von Opferseite her betrachtet werden. Die Schädigung erfolgt nicht so offensichtlich, wie es bei der physischen Gewalt der Fall ist, daher ist sie oft schwer auszumachen und kann vom Täter eher verleugnet werden als die physische Gewalt.⁵¹

3.2.3 Legitime vs. illegitime Gewalt

Diese Form der Gewalt muss weiter in legale vs. illegale Gewalt unterteilt werden. Die legale oder illegale Gewalt wird durch den Staat und seine Gesetze bestimmt. Die Legislative setzt beispielsweise ein Gesetz in Kraft, das es verbietet, Menschen körperlichen Schaden zuzufügen. Dies ist im § 83 Strafgesetzbuch Körperverletzung nachzulesen:

(1) Wer einen anderen am Körper verletzt oder an der Gesundheit schädigt, ist mit Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bis zu 360 Tagessätzen zu bestrafen.

(2) Ebenso ist zu bestrafen, wer einen anderen am Körper mißhandelt und dadurch fahrlässig verletzt oder an der Gesundheit schädigt.⁵²

Wenn also jemand eine Person in der beschriebenen Weise verletzt, übt illegale Gewalt aus, denn das Gesetz verbietet es. Diese Erklärung ist demnach schlüssig und klar verständlich. Mit der legitimen vs. illegitimen Gewaltausübung sieht es freilich anders aus. „Die Bedeutungszuweisung *legitim* hingegen ist weiter gefaßt und berücksichtigt variable, normative Einstellungen des einzelnen bzw. einzelner gesellschaftlicher Gruppen.“⁵³ Wenn zum Beispiel ein Mann einen anderen schlägt, weil er seine Familie beleidigt hat, so kann das mitunter in seinem sozialen Umfeld als legitim angesehen werden, trotzdem ist seine Tat nicht legal. Illegitim ist in diesem Verständnis nicht gleichzusetzen mit illegal. Eine legale Handlung

⁵⁰ <http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/psychisch/> (28. August 2015)

⁵¹ vgl. Merten, Klaus: Gewalt durch Gewalt im Fernsehen? Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1999. S. 25-26.

⁵² http://www.jusline.at/83_K%C3%B6rperverletzung_StGB.html (12. August 2015)

⁵³ Merten (1999), S. 27.

– beispielsweise der/die Geschädigte des Handgemenges zeigt die Täterin/den Täter bei der Polizei an – kann von der Gesellschaft als illegitim angesehen werden, weil angenommen wird, dass der Schlag legitim war.

3.2.4 Individuelle vs. kollektive Gewalt

Die Unterscheidung zwischen individueller und kollektiver Gewalt liegt vor allem an der Anzahl der beteiligten Personen. Bei der individuellen Gewalt sind meist nicht mehr als zwei Personen beteiligt.

Während die individuelle Aggression meist gegen eine einzelne Person gerichtet ist und Aggressor und Opfer sich in der Regel kennen, ist die kollektive Aggression häufig gegen ein anderes Kollektiv gerichtet und sowohl Aggressor als auch Opfer bleiben einander oft unbekannt.⁵⁴

Die individuelle Gewalt (*Merten* verwendet hier wieder Aggression und Gewalt als Synonyme) erfolgt aus einer intrinsischen Motivation heraus, während die kollektive Gewalt über Befehlsstrukturen gekennzeichnet ist. Besonders die Anonymität in einer Gruppe sowie die Möglichkeit, sich von jeglicher Verantwortung loszusprechen, spielen dabei eine bedeutende Rolle. Die individuelle Gewalt wird im Gegensatz dazu durch erlernte Angst vor Strafe oder der Angst vor dem Verstoß aus der eigenen sozialen Gruppe gehemmt.⁵⁵

3.2.5 Expressive vs. instrumentelle Gewalt

Die expressive Gewalt hat zum Ziel, aufgestaute Aggressionen abzureagieren. Gefühle, die für die Handelnde/den Handelnden unangenehm sind, sollen durch die Ausübung expressiver Gewalt losgelöst werden. Gefühle spielen eine entscheidende Rolle und die Zielsetzung ist nicht bewusst. Die instrumentelle Gewalt wird ähnlich definiert wie die instrumentelle Aggression. Es gibt ein bestimmtes Ziel, das erreicht werden soll. Wenn eine Person beispielsweise bei einem Banküberfall Waffen zum Einsatz bringt, dann handelt es sich um instrumentelle

⁵⁴ Merten (1999), S. 27.

⁵⁵ vgl. Merten (1999), S. 28.

Gewalt, denn die Zielsetzung ist, mit allen Mitteln den Raub durchzuführen.

An diesen Definitionen ist jedoch kritisch anzumerken, dass sie von der Sicht der Täterin / des Täters ausgehen und somit eine hinreichende Erklärung der Motivation kaum möglich ist, wenn die Täterin / der Täter ihre / seine Motive nicht erklären will. Die Eigeneinschätzung weicht von einer Fremdeinschätzung meist stark ab und kann daher keine objektive Beurteilung der Motivation des Aggressors liefern.⁵⁶

3.2.6 Intentionale vs. nicht-intentionale Gewalt

Im Gegensatz zur expressiven bzw. der instrumentellen Gewalt geht es bei der intentionalen Gewalt um die Opfersicht. „Ihm [dem Opfer, Anm. RH] obliegt es, die Bedeutungszuweisung zum gewalttätigen Handeln des Gegenübers vorzunehmen und seine mögliche *Absicht* zu erschließen.“⁵⁷ Der Wortbedeutung von Intention folgend, soll die Absicht der Täterin/des Täters erkannt werden. Die Schwierigkeit liegt jedoch darin, eben diese Absicht erkennbar zu machen, da die Sicht des Opfers nicht notwendigerweise mit der Sicht der Täterin/des Täters übereinstimmen muss. Um erkennen zu können, wer Schuld an einer gewalttätigen Auseinandersetzung ist, ist immer die Intention näher heranzuziehen als die Konsequenz.⁵⁸

3.2.7 Manifeste vs. latente Gewalt

Unter manifester Gewalt wird eine wahrnehmbare Gewalt verstanden. Die Gewaltausübung ist entweder durch physische Verletzungen oder verbale Äußerungen erkennbar.⁵⁹ Latente Gewalt ist nicht sichtbar und kann sich auch nur in Gedanken, Gefühlen oder Erregungszuständen äußern. Sie muss nicht notwendigerweise ausgeübt werden, sie kann auch nur in den Gedanken der Täterin / des Täters existieren. Dies macht die latente Gewalt für die Forschung kaum zugänglich, „weil seine Definition auf dem

⁵⁶ Merten (1999), S. 29-30.

⁵⁷ Merten (1999), S. 30.

⁵⁸ Merten (1999), S. 30-31.

⁵⁹ Merten (1999), S. 31.

theoretisch unzureichend differenzierten Konzept der strukturellen Gewalt beruht.“⁶⁰

3.2.8 Ökonomische Gewalt

Von ökonomischer Gewalt spricht man dann, wenn es sich um finanzielle Abhängigkeit handelt:

Sie bezeichnet jene Situationen, in denen die Frau über kein eigenes Einkommen verfügt und der Partner diese Situation ausnützt, indem er ungenügende Geldmittel für Haushaltsangelegenheiten bereitstellt und/oder Einkommen, Vermögen und Ausgaben geheim hält.⁶¹

Betroffene sind vor allem Frauen, die von ihren Partnern unterdrückt werden. Sie sollen/können nicht arbeiten und haben somit keine Möglichkeit, eigenes Geld zu verdienen. Manche Männer üben auch großen Druck auf die Frau aus, indem sie ihr verbieten, einer Beschäftigung nachzugehen. Andere Männer kontrollieren wiederum das gesamte Geld der Familie und üben so ökonomische Gewalt aus. Der umgekehrte Fall, nämlich dass Frauen ökonomische Gewalt gegenüber des Ehepartners ausüben, kommt eher selten vor. Alte/pflegebedürftige Menschen sind oft von ökonomischer Gewalt betroffen, „wenn ihnen Geld/Eigentum entwendet oder vorenthalten wird, oder dazu gedrängt werden, dieses anderen ‚freiwillig‘ zu überlassen.“⁶²

⁶⁰ Merten (1999), S. 32.

⁶¹ http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/oekonomische_gewalt.php (28. August 2015)

⁶² http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/oekonomische_gewalt.php (28. August 2015)

4 Das bürgerliche Trauerspiel

Im Folgenden wird die Gattung des bürgerlichen Trauerspieles näher erläutert. Es wird sowohl eine Definition als auch ein Abriss der Gattungstheorie und -geschichte geliefert.

4.1 Definition

Das bürgerliche Trauerspiel als Gattung entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und hebt sich von der klassischen Dramatik dadurch ab, dass es mit der Ständeregel bricht und den Bürger mit seinen tugendhaften Moralvorstellungen in den Fokus rückt.⁶³ Dies führt jedoch dazu, dass „die neue ästhetische Form [...] ein zentrales dramaturgisches Problem zu lösen [hat]: das der Fallhöhe.“⁶⁴ Nach der Ständeregel Aristoteles‘ hatten einzig hochstehende Persönlichkeiten in der Tragödie aufzutreten, um den Fall des Helden tragisch darstellen zu können.

Allerdings können auch Adelige, insbesondere Landadelige (als zum Mittelstand gehöriger Stand), zur *dramatis personae* des bürgerlichen Trauerspiels werden (wie in G. E. LESSINGS *Emilia Galotti*, 1772); sie vertreten dann entweder die bürgerlich-aufklärerischen Werte wie Tugendhaftigkeit, Aufrichtigkeit, Empfindsamkeit etc. oder aber sie fungieren als dubiose Antagonisten, die die bürgerliche Welt bedrohen.⁶⁵

Der Konflikt zwischen den Ständen wird in „Emilia Galotti“ besonders deutlich gezeichnet. Der Prinz, der dem höheren Adel angehört und deshalb über Emilia und ihrer Familie steht, kann nur durch den Tod bezwungen werden, denn Emilia sieht sich nicht in der Lage, dem Drängen des Prinzen widerstehen zu können.

Für das bürgerliche Trauerspiel typisch ist auch „ein ästhetisches Konzept der Wahrscheinlichkeit und Lebensnähe, das zu einer klaren Absage an den Vers führt.“⁶⁶

⁶³ vgl. Schöblier, Franziska: Bürgerliches Trauerspiel. In: Lamping, Dieter (Hrsg): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009. S. 96.

⁶⁴ Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012. S. 31.

⁶⁵ Schöblier (2009), S. 96.

⁶⁶ Schöblier (2009), S. 96.

4.2 Gattungstheorie

In Auseinandersetzung mit der Gattungstheorie ist *Lessing* für das deutschsprachige bürgerliche Trauerspiel besonders relevant. Er propagiert, dass - anders als in der Heldenragödie - das Publikum den Protagonist/-innen nicht blind anhimmeln und erhöhen, sondern mit ihnen mitleiden solle. Mitleid zu erwecken sei das vorrangige Ziel, das das bürgerliche Trauerspiel verfolgt.⁶⁷ Das heißt aber auch, dass die zentrale Figur auf der Bühne so beschaffen sein muss, dass sich die Zuseher/-innen mit ihr identifizieren können. Deshalb fordert *Lessing* den „gemischten Charakter“ – weder Ungeheuer noch reine Unschuld. „Der Protagonist müsse als Charakter rezipierbar sein, das heißt, die Figuren sollten sich über ihr Innenleben definieren, das in den jeweiligen Taten zum Ausdruck komme.“⁶⁸ In Zusammenhang mit der Erzeugung von Mitleid steht die „kausale Vernetzung von Ereignissen sowie die plausible Verklammerung von Charakteren und Geschehnissen.“⁶⁹ Die Kausalketten haben zur Folge, dass die Einhaltung der Einheiten von Zeit und Raum in den Hintergrund tritt. *Lessing* legt besonderen Wert auf die Einhaltung von aufeinander folgenden Kausalitäten. „Jeder ihrer Phasen ist aus sie begründeten Ursachen herleitbar, so wie die Motivation der Personen keinen Moment verborgen bleibt.“⁷⁰ Das Publikum wird in „*Emilia Galotti*“ in die Entscheidungsprozesse einbezogen. Die Figuren generieren ihr Handeln erst auf der Bühne, sodass keine bereits getroffenen Entscheidungen vorausgehen. Die Transparenz für das Publikum ist vor allem *Lessings* Sprachverwendung zu schulden: „Ihre eigentliche Überzeugungskraft gewinnt die Kausalität des Dramas erst aufgrund dieser Sprach- und Gesprächsgestaltung.“⁷¹

⁶⁷ vgl. Schöblier (2009), S. 97.

⁶⁸ vgl. Schöblier (2009), S. 98.

⁶⁹ Schöblier (2009), S. 98.

⁷⁰ Steinmetz (1987), S. 91-91.

⁷¹ Steinmetz (1987), S. 93.

4.3 Gattungsgeschichte

Als Vorläufer für das deutschsprachige bürgerliche Trauerspiel sind *Moore* („The Gamester“, 1753), *Lillo* („The London Merchant“ 1731) und *Diderot* („Le Fils naturel“, 1771 und „Le père de famille“) zu nennen, welche diese Gattungsform in der englisch- bzw. französischsprachigen Literatur begründeten.⁷²

Mit seinem Werk „Miss Sara Sampson“ gilt *Lessing* als Begründer des deutschsprachigen bürgerlichen Trauerspiels. Darin beschreibt er die Entfremdung der jungen Sara von ihrem Vater, weil sie sich in den nicht besonders tugendhaften Mellefont verliebt und mit ihm flieht. Der Vater verfolgt seine Tochter jedoch und ist bereit, ihr zu verzeihen. Dieser selbstlosen Tat steht die ehemalige Geliebte Mellefont, Marwood, in antagonistischer Weise gegenüber. Sie erpresst Mellefont mit der gemeinsamen Tochter Arabella, indem sie deren Leben bedroht. Vergebung und Rache liegen nahe beieinander. *Lessing* greift also zwei beliebte Motive auf: das der verführten Unschuld und den Medea-Mythos.⁷³

Auf „Miss Sara Sampson“ folgt „Emilia Galotti“, wobei es in diesem Stück mehr um „sozial-gesellschaftliche Auseinandersetzungen“ als um „zum allgemeinmenschlichen Ethos erhobene Tugendhaftigkeit“⁷⁴ geht. „Die Anklage und Kritik an den politischen Verhältnissen der Zeit ist nicht zu überhören.“⁷⁵ Im Zentrum des Geschehens steht der Prinz, der in Emilia verliebt ist und alles tut, um sie sich zu Willen zu machen. Er entführt sie auf sein Lustschloss, wo Emilia bewusst wird, dass sie verführt werden soll. Um die Tugend zu bewahren, erdolcht Emilias Vater Odoardo sie. Mit dieser Tat verdeutlicht *Lessing* „die grundlegende Problematik der bürgerlichen Familie sowie ihres rigiden Tugendkonzeptes [...], das genau diejenigen Bedrohungen schürt, gegen die es absichern will.“⁷⁶ Indem die

⁷² vgl. Schöblier (2009), S. 100.

⁷³ vgl. Schöblier (2009), S. 100-101.

⁷⁴ Schöblier (2009), S. 101.

⁷⁵ Gauwerky, Ursula: Bürgerliches Drama. In: Merker, Paul/Stammmler, Wolfgang (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: De Gruyter 2001. S. 201.

⁷⁶ Schöblier (2009), S. 101.

Eltern die Tochter konsequent von der Welt des Hofes und der Verlockung fernhalten, schüren sie die Neugier umso stärker. Emilias Tugendideal ist jedoch so intensiv ausgeprägt, dass sie es nicht wagt, sich der Versuchung hinzugeben und wählt daher den Tod als einzigen Ausweg. Die ehemalige Mätresse des Prinzen, Gräfin Orsina, fungiert in der Rolle der ‚Femme fatale‘ und stößt den Zufall an, indem sie Odoardo den Dolch zuschiebt.⁷⁷ Orsina ist jedoch nicht als die Mörderin der Emilia zu sehen, sondern das überhöhte Tugendideal, dessen sich Emilia und ihr Vater so sicher sind.

Die bürgerlichen Trauerspiele der zeitgenössischen Autoren fokussieren meist ebenfalls das prekäre Verhältnis zwischen Vater und Tochter, das die Schwachstellen der bürgerlichen Ordnung kenntlich werden lässt, insbesondere die Problematik der emotionalisierten Familienbindungen sowie des hoch sanktionierten Ideologems der weiblichen Unschuld und Tugendhaftigkeit.⁷⁸

Weil Odoardo seiner Tochter gar so zärtlich zugewandt ist, dass es oft den Anschein hat, die beiden hätten eine Liebesbeziehung, gibt er schließlich ihrem Drängen nach dem Tod nach und führt selbst den Dolch.

Zusammenfassend lassen sich folgende Merkmale als prototypisch für das bürgerliche Trauerspiel festmachen:

- Bruch mit der Ständeklausel – Darstellung des Bürgerlichen
- Erhöhtes Tugendideal des Bürgertums soll die „Fallhöhe“ garantieren
- Absage an den Vers – Prosa als sprachliches Mittel
- Vater-Tochter-Konflikt als beliebtes Motiv
- Bürgerliches Trauerspiel soll „Mitleid erwecken“ und die Fähigkeit des Mitleidens anleiten

⁷⁷ vgl. Schöblier (2009), S. 101.

⁷⁸ Schöblier (2009), S. 101-102.

5 Darstellung von Aggression und Gewalt in „Emilia Galotti“

Die vorangegangenen Kapitel sollen nun die Grundlage für die Analyse von „Emilia Galotti“ bilden. Die Frage, wie Aggression und Gewalt im bürgerlichen Trauerspiel dargestellt werden, kann nur auf einer fundierten theoretischen Basis, die die Begrifflichkeiten klärt, beantwortet werden. Im Kapitel „Aggression“ wurde bereits dargelegt, wie diese zu definieren ist. Besonders wesentlich scheint hier zu sein, dass das Ziel der Aggression ist, das Opfer wesentlich zu verletzen oder Schaden zu zufügen. Nun ist es aber so, dass die Galottis als Familie „im Drama [mit] keinen Gegenspielern konfrontiert sind, die ihnen in antagonistischer Konfliktsituation gegenüberstünden, die ihnen Böses wollten, ihnen Schaden oder gar Untergang wünschten.“⁷⁹ Es bleibt also die Frage offen, wieso das Verhalten der Protagonist/-innen schließlich zur totalen Eskalation an Gewalt, nämlich zum Tod Emilias, führen musste. Um diese Frage beantworten zu können, erscheint es wesentlich, die Figurenrede als bestimmendes Analysekriterium für die Darstellung von Aggression und Gewalt in „Emilia Galotti“ festzulegen.

5.1 Die Figurenrede

Durch die Figurenrede können die Ziele der handelnden Personen auf der Bühne nachvollzogen werden. „Das Drama steuert normalerweise nicht geradlinig auf ein einziges Ziel zu. Seine Personen bringen verschiedene Interessen ins Spiel und verleihen ihnen in unterschiedlicher Weise Nachdruck.“⁸⁰

Durch die Figurenrede kann also auch Aggression und/oder Gewalt dargestellt werden. Egal, ob die Figuren in dialogischer oder monologischer Form sprechen, es werden die „inneren Denk- und Gefühlsbewegungen“⁸¹ der Figuren beschrieben. Durch die Anwendung

⁷⁹ Steinmetz, Horst: Emilia Galotti. In: Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 1987. S. 90.

⁸⁰ Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler⁷ 2009. S. 62.

⁸¹ Steinmetz (1987), S. 94.

von Sprache werden alle Handlungen, die darauf folgen – egal ob nun aggressiv oder nicht –, vorbereitet und immer wieder sprachlich überprüft: „Alles, was geschieht, erhält dadurch den Charakter des Notwendigen, mindestens aber den des Schlüssigen und Richtigen.“⁸²

5.1.1 Die Funktionen der Figurenrede

Da die Figurenrede unterschiedlichste Funktionen haben kann, muss sie „in mehreren Hinsichten befragt und analytisch behandelt werden.“⁸³ Folgende Ziele kann eine Figurenrede haben⁸⁴:

- Gefühle und Gedanken sollen ausgedrückt werden, es handelt sich um einen expressiven Charakter.
- Die Figurenrede kann sich auf etwas anderes beziehen (beispielsweise im Botenbericht) und ist in diesem Fall referentiell. Dies wird vor allem dann wichtig, wenn es darum geht, Vergangenes zu erläutern.
- Die appellative Funktion dient dazu, entweder andere Figuren auf der Bühne oder das Publikum zu einem Handeln zu animieren.
- Ähnlich der appellativen Funktion ist die phatische Funktion. Sie soll Anteilnahme des Publikums hervorrufen, ohne tatsächlich zu einer Handlung zu appellieren.
- Die metakommunikative Funktion meint, dass die dramatische Kommunikation selbst zum Gegenstand der Rede wird.
- Die poetische Funktion ist den Figuren auf der Bühne nicht bewusst, sondern wird erst auf der ästhetischen Ebene des Dramas sichtbar.

Die analytischen Fragen zur Figurenrede, die *Benedikt Jeßing* den Funktionen der Figurenrede nachstellt, sind auch für die Analyse bezüglich der Darstellung von Aggression und Gewalt in „Emilia Galotti“

⁸² Steinmetz (1987), S. 95.

⁸³ Jeßing, Benedikt: Dramenanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015. S. 43.

⁸⁴ vgl. Jeßing (2015), S. 43.

von Bedeutung. Daher werden zwei dieser Fragen in abgewandelter Form zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht⁸⁵:

- Welche Handlungsziele artikulieren die Personen implizit oder explizit?
- Welche Äußerungen der Figuren führen zu einer aggressiven bis gewalttätigen Lesart?

5.1.2 Monolog – Dialog

Einen Unterschied für die Beantwortung der analytischen Fragen macht der Aspekt, ob die Figuren im Monolog oder im Dialog über ihre Befindlichkeiten sprechen. Wer im Monolog spricht, will seine „innere Erregung“ zum Ausdruck bringen.⁸⁶ Der Monolog von Odoardo im fünften Aufzug, zweiten Auftritt, zeigt Odoardos Reaktion auf die Aussagen der Gräfin Orsina. Sie hat ihm eröffnet, dass Appiani tot ist, dass der Prinz Emilia am Morgen nach der Kirche gesprochen hatte und dass sie vermutet, der Überfall auf die Kutsche sei ein gemeiner Meuchelmord gewesen. Im Monolog gelingt es Odoardo das Geschehen zu rekapitulieren. *Lessing* bedient sich der dramaturgischen Funktion des Monologs, indem er Odoardo die soeben stattgefundene Handlung zusammenfassen lässt:⁸⁷

Noch niemand hier? – Gut, ich soll noch kälter werden. Es ist mein Glück. – Nichts verächtlicher, als ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren! Ich hab es mir so oft gesagt. Und doch ließ ich mich fortreißen: und von wem? Von einer Eifersüchtigen; von einer für Eifersucht Wahnwitzigen. – Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab ich zu retten.⁸⁸

In „Emilia Galotti“ ist der Dialog gegenüber dem Monolog vorherrschend. „Dialoge sind simulierte Kommunikationssituationen zwischen zweien oder mehreren Dramenfiguren.“⁸⁹ Im Drama kann der Dialog quantitativ oder qualitativ analysiert werden. Eine quantitative Analyse (Häufigkeit des Redewechsels, Länge der Redeanteile) ist aber für diese Arbeit nicht

⁸⁵ vgl. Jeßing (2015), S. 44.

⁸⁶ Jeßing (2015), S. 45.

⁸⁷ vgl. Jeßing (2015), S. 45.

⁸⁸ Lessing (2001), S. 75.

⁸⁹ Jeßing (2015), S. 46.

von Belang und wird hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Eine qualitative Analyse erscheint jedoch durchaus sinnvoll zu sein. Besonders interessant ist die „inhaltliche, die semantische Betrachtung.“⁹⁰

5.1.3 Artikulierte Handlungsziele

Im Folgenden soll erläutert werden, wie die Figuren ihre Handlungsziele artikulieren. Besonderes Augenmerk gilt hier der Darstellung von Aggression und Gewalt in dieser Artikulierung.

5.1.3.1 Intrige

Die Intrige, die Marinelli spinnt, um dem Prinzen zu helfen, kann als primäres Handlungsziel im Drama angesehen werden. Sie treibt die Handlung voran und bringt den Stein der Tragödie erst ins Rollen. Die Intrige kommt aber nicht ohne Gewalt aus, denn die Verhinderung der Hochzeit zwischen Appiani und Emilia kann nur durch einen „kleinen Meuchelmord“⁹¹ verhindert werden, nachdem die erste Idee Marinellis, den Grafen nach Massa zu schicken, misslingt. Obwohl Marinelli sagt „[...] Doch, doch; ich glaube, er geht in diese Falle gewiss“⁹², hat er bereits einen Plan B zur Hand, denn nicht umsonst schickt er den Prinzen nach Dosalo, damit die Hochzeitgesellschaft an seinem Lustschloss vorbei muss. Die gewaltlose Variante der Intrige ist offensichtlich nur eine schlechte Absicherung mit dem Ziel, sagen zu können, er habe es doch versucht. Bevor Marinelli dem Prinzen den Vorschlag unterbreitet, den Grafen als Gesandten nach Massa zu schicken, erbittet er noch die Zustimmung des Prinzen für all sein Handeln:

MARINELLI. Erst heute – soll es geschehen. Und nur geschehenen Dingen ist nicht zu raten. – (*Nach einer kurzen Überlegung.*) Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?

DER PRINZ. Alles, Marinelli, alles was diesen Streich abwenden kann.

MARINELLI. So lassen Sie uns keine Zeit verlieren. – Aber bleiben Sie nicht in der Stadt. Fahren Sie sogleich nach Ihrem Lustschlosse, nach Dosalo. Der Weg nach Sabionetta geht da vorbei. Wenn es mir nicht

⁹⁰ Jeßing (2015), S. 47.

⁹¹ Lessing (2001), S. 70.

⁹² Lessing (2001), S. 18.

gelingt, den Grafen augenblicklich zu entfernen: so denk ich – Doch, doch; ich glaube er geht in diese Falle gewiss. Sie wollen ja, Prinz, wegen Ihrer Vermählung einen Gesandten nach Massa schicken? Lassen Sie den Grafen dieser Gesandte sein; mit dem Bedinge, dass er noch heute abreiset. – Verstehen Sie?

DER PRINZ. Vortrefflich! – Bringen Sie ihn zu mir heraus. Gehen Sie, eilen Sie. Ich werfe mich sogleich in den Wagen. (*Marinelli geht ab.*)⁹³

Dieser Vorschlag scheint vernünftig zu sein, deshalb hat der Prinz auch nichts dagegen, als Marinelli ihm diesen unterbreitet. Wenn man aber bedenkt, dass Marinelli vorher erläutert, dass der Graf sich vom Hof entfernen würde, um „mit seiner Gebieterin nach seinen Tälern“⁹⁴ zu ziehen und er durch die Hochzeit mit Emilia keinen Zugang mehr zum „Zirkel der ersten Häuser“⁹⁵ habe, bleibt die Frage offen, warum Marinelli denkt, der Graf würde sich auf Wunsch des Prinzen nach Massa begeben und somit seine eigene Hochzeit verschieben. In diesem ersten Vorschlag ist bereits der zweite Plan, nämlich den Grafen durch Banditen töten zu lassen, angelegt. Durch das eigenmächtige Handeln und das Schmieden der finsternen Pläne verhält sich Marinelli aggressiv.

Im Gespräch mit Appiani beharrt Marinelli darauf, dass der Prinz über ihm stehe und er somit das Recht habe ihm zu befehlen, was er zu tun habe. Obwohl er seine Worte mit Bedacht wählt und den Befehl als Bitte formuliert, bleibt es immer noch ein Befehl:

MARINELLI: [...] die Gnade des Prinzen, die Ihnen angetragene Ehre, bleiben was sie sind: und ich zweifle nicht, Sie werden sie mit Begierd ergreifen.⁹⁶

Als der Graf ablehnt, erklärt er, dass er heiraten werde. Darauf meint Marinelli, er solle doch die Hochzeit verschieben und formuliert seine erste Bitte nun mit deutlich mehr Nachdruck:

MARINELLI. Man hat Exempel, Herr Graf, dass sich Hochzeiten aufschieben lassen. – Ich glaube freilich nicht, dass der Braut oder dem Bräutigam immer damit gedient ist. Die Sache mag ihr Unangenehmes haben. Aber doch, dünkt ich, der Befehl des Herrn –

⁹³ Lessing (2001), S. 17-18.

⁹⁴ Lessing (2001), S. 14.

⁹⁵ Lessing (2001), S. 14.

⁹⁶ Lessing (2001), S. 36.

APPIANI. Der Befehl des Herrn? – des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht – Ich gebe zu, dass Sie dem Prinzen unbedingt Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. – Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen: aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn –⁹⁷

Der Graf lässt sich augenscheinlich nicht auf den Befehl des Prinzen ein. Marinellis Versuch, die Gewalt, die der Fürst durch seine autoritäre Stellung hat, auszunutzen, schlägt fehl. Der Marchese will „gegen den Willen eines anderen“⁹⁸, nämlich den Willen des Grafen, handeln. Somit übt er in dieser Situation Gewalt durch die gewählte Sprache aus. Marinelli erinnert den Grafen in seiner Rede an die Macht, die der Prinz durch seine sozial legitimierte Stellung genießt. Wer Macht hat, hat auch die Möglichkeit, Gewalt auszuüben.⁹⁹ Marinelli fühlt sich in seiner Rolle als Bedienter des Prinzen befähigt, dessen Machtverhältnis auszunutzen und für die Verwirklichung der gesetzten Ziele einzusetzen.

5.1.3.2 Verführung der Emilia

Das erklärte Ziel des Prinzen ist es, Emilia für sich zu gewinnen. Als Mittel zur Zielerreichung setzt er seinen Kammerherrn Marinelli ein, der wiederum die Machtmittel des Prinzen verwendet. Der Prinz lässt sich trotz der Rückschläge, die er „erleidet“, nicht von diesem Ziel abbringen. Er gibt gegenüber Marinelli offen zu, dass er in Emilia verliebt sei und es nicht ertrage, sie bei einem andern Mann zu wissen:

DER PRINZ. Mit einem Worte – (*Indem er nach dem Porträte springt und es dem Marinelli in die Hand gibt.*) Da! – Diese? Diese Emilia Galotti? – Sprich dein verdammtes „Eben die“ noch einmal, und stoß mir den Dolch ins Herz!

MARINELLI. Eben die.

DER PRINZ. Henker! – Diese? – Diese Emilia Galotti wird heute - -

MARINELLI. Gräfin Appiani! – (*Hier reißt der Prinz dem Marinelli das Bild wieder aus der Hand, und wirft es beiseite.*) Die Trauung geschiehet in der Stille, auf dem Landgute des Vaters bei Sabionetta. Gegen Mittag

⁹⁷ Lessing (2001), S. 37.

⁹⁸ Sader (2007), S. 16.

⁹⁹ vgl. Theunert (1996), S. 60.

fahren Mutter und Tochter, der Graf und vielleicht ein paar Freunde dahin ab.

DER PRINZ. (*der sich voll Verzweiflung in einen Stuhl wirft.*) So bin ich verloren! – So will ich nicht leben!

MARINELLI. Aber was ist Ihnen, gnädiger Herr?

DER PRINZ (*der gegen ihn wieder aufspringt*). Verräter! – was mir ist? – Nun ja ich liebe sie; ich bete sie an. [...] ¹⁰⁰

Der Kammerherr reagiert überdies völlig kalt den Empfindungen des Prinzen gegenüber. Er sieht nicht ein, warum er so viel Aufhebens darum macht, dass Emilia bald die Frau eines anderen wird. Seine Lösung scheint sehr einfach zu sein:

MARINELLI. [...] Was Sie versäumt haben, gnädiger Herr, der Emilia Galotti zu bekennen, das bekennen Sie nun der Gräfin Appiani. Waren die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten: - und solche Waren nicht selten aus der zweiten um so viel wohlfeiler. ¹⁰¹

In seiner Verzweiflung gewährt der Prinz seinem Kammerherren die volle Autorität und überträgt ihm somit seine eigenen Machtmittel. Der Prinz will Emilia unbedingt für sich gewinnen. Die Nervosität lässt den Prinzen aber auch selbst aktiv werden. In monologischer Form spricht er über das drängende Verlangen, Emilia zu sehen.

DER PRINZ. [...] Geschmachtet, geseufzet hab ich lange genug, - länger als ich gesollt hätte: aber nichts getan! und über die zärtliche Untätigkeit bei einem Haar alles verloren! – Und wenn nun doch alles verloren wäre? Wenn Marinelli nichts ausrichtete? – Warum will ich mich auch auf ihn allein verlassen? Es fällt mir ein, - um diese Stunde, (nach der Uhr sehend) um diese nämliche Stunde pflegt das fromme Mädchen alle Morgen bei den Dominikanern die Messe zu hören. – Wie wenn ich sie da zu sprechen suchte? – Doch heute, heut an ihrem Hochzeitstage, - heute werden ihr andere Dinge am Herzen liegen, als die Messe. – Indes, wer weiß? ¹⁰²

Dieses Vorgehen ist als äußerst aggressiv zu betrachten. Es ist für einen Mann unschicklich, eine Dame so schamlos in der Öffentlichkeit

¹⁰⁰ Lessing (2001), S. 15-16.

¹⁰¹ Lessing (2001), S. 17.

¹⁰² Lessing (2001), S. 18-19.

anzusprechen. Das Drängen des Prinzen gegen Emilia wird sogar als Affront wahrgenommen. Der Prinz versucht durch die Ausübung **struktureller Gewalt**, die er als Entscheidungsträger im Staat anwenden kann, Emilia und ihre Familie auf seine Seite zu ziehen. Im Gegensatz zu dieser Begegnung zeigte sich Claudia beim ersten Zusammentreffen bei Kanzler Grimaldi noch dem Prinzen zugetan. Im Gespräch mit Odoardo schwärmt Claudia mit von Stolz gefüllter Brust vom Prinzen:

CLAUDIA. Denn hab ich dir schon gesagt, dass der Prinz unsere Tochter gesehen hat?

ODOARDO. Der Prinz? Und wo das?

CLAUDIA. In der letzten Vegghia, bei dem Kanzler Grimaldi, die er mit seiner Gegenwart beehrte. Er bezeugte sich gegen sie so gnädig - -

ODOARDO. So gnädig?

CLAUDIA. Er unterhielt sich mit ihr so lange - -

ODOARDO. Unterhielt sich mit ihr?

CLAUDIA. Schien von ihrer Munterkeit und ihrem Witze so bezaubert - -

ODOARDO. So bezaubert? –

CLAUDIA. Hat von ihrer Schönheit mit so vielen Lobeserhebungen gesprochen - -

ODOARDO. Lobeserhebungen? Und das alles erzählst du mir in einem Tone der Entzückung? O Claudia! Claudia! eitle, törichte Mutter!¹⁰³

Das Handeln des Prinzen ist durch seine Machtstellung legitimiert, während Odoardo darauf bedacht ist, seine Tochter stets vor den Einflüssen des Hofes zu bewahren. Er sieht die Gefahr, die von den höfischen Intrigen ausgeht und möchte seine Tochter lieber in den Armen des Grafen Appiani wissen, der mit ihr am Land leben will. Das zudringliche Verhalten des Prinzen muss der Wortbedeutung von Aggression folgend als aggressiv betrachtet werden. Sein „[S]ich-[N]ähern, [H]inbewegen, [A]ngreifen“¹⁰⁴ soll ihm seinem Ziel, nämlich der Verführung der Unschuld, näher bringen. Dieses zudringliche Verhalten

¹⁰³ Lessing (2001), S. 26.

¹⁰⁴ Huber (1995), S. 10.

kann als **instrumentelle Aggression** bezeichnet werden, sie ist ein Mittel zum Zweck. Ähnlich wie ein Bankräuber eine Waffe verwendet, um sein Ziel zu erreichen, setzt der Prinz seine gesellschaftliche Stellung ein, um sich Emilia zu nähern. Obwohl die junge Dame „[e]in Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang [...]“¹⁰⁵ ist, will der Prinz sie ganz für sich alleine haben. Allein dieser Drang, sie besitzen zu wollen, führt schließlich zur Zuspitzung der Tragödie. Hätte der Prinz von ihr abgelassen, gäbe es gar keinen Konflikt: „Das Machtgefälle zwischen dem Prinzen und den Galottis ist ein ausschlaggebender Faktor für die tragische Entwicklung.“¹⁰⁶

5.1.3.3 Die Rache der Versmähten

Da der Prinz Emilia als seine neue Geliebte auserkoren hat, hat die ehemalige Geliebte keinen Platz mehr an seiner Seite und an seinem Hof. Die „betrogene, verlassene Orsina“¹⁰⁷ hat es sich deshalb zum Ziel gesetzt, sich am Prinzen zu rächen.

Bereits bei der Ankunft am Lustschloss des Prinzen wird deutlich, wie wenig der Prinz noch auf die Gesellschaft der Gräfin gibt und dass er sie am liebsten überhaupt niemals wieder sehen würde:

ORSINA (*ohne den Marinelli anfangs zu erblicken*). Was ist das? – Niemand kömmt mir entgegen, außer ein Unverschämter, der mir lieber gar den Eintritt verweigert hätte? – Ich bin doch zu Dosalo? Zu dem Dosalo, wo mir sonst ein ganzes Heer geschäftiger Augendiener entgegenstürzte? [...] ¹⁰⁸

Der Nicht-Empfang der Orsina lässt sie bereits misstrauisch werden. Die kluge Frau erkennt sofort, dass etwas nicht stimmt und will zum Prinzen vordringen. Marinelli hält sie indes zurück. Obwohl Orsina zu Anfang denkt, der Prinz sei ihretwegen nach Dosalo gekommen, belehrt Marinelli sie eines Besseren:

¹⁰⁵ Lessing (2001), S. 14.

¹⁰⁶ Fick, Monika. Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2000. S. 318.

¹⁰⁷ Lessing (2001), S. 71.

¹⁰⁸ Lessing (2001), S. 59.

MARINELLI. Sie irren sich, gnädige Gräfin. Der Prinz erwartet sie nicht. Der Prinz kann Sie hier nicht sprechen, - will Sie nicht sprechen.

ORSINA. Und wäre doch hier? und wäre doch auf meinen Brief hier?

MARINELLI. Nicht auf Ihren Brief –

ORSINA. Den er ja erhalten, sagen Sie –

MARINELLI. Erhalten, aber nicht gelesen.

ORSINA (*heftig*). Nicht gelesen? – (*Minder heftig.*) Nicht gelesen? – (*Wehmütig, und eine Träne aus dem Auge wischend.*) Nicht einmal gelesen?¹⁰⁹

Spätestens jetzt wird ihr klar, dass sie den Prinzen endgültig verloren hat. Im Dialog mit Marinelli merkt sie an: „Freilich liebt er mich nicht mehr. [...] Und an die Stelle der Liebe trat in seiner Seele etwas anders. [...]“¹¹⁰ Das abweisende Verhalten des Prinzen schürt das Gefühl der Verschmähung bei Orsina noch zusätzlich. Das einzige Mal, dass der Prinz tatsächlich mit Orsina spricht, will er sie eigentlich nur loswerden. Er tröstet sie auf ein anderes Mal, obwohl klar ist, dass er auch dieses andere Mal nicht einhalten will:

DER PRINZ (*geht quer über den Saal, bei ihr vorbei, nach den andern Zimmern, ohne sich im Reden aufzuhalten*). Sieh da! unsere schöne Gräfin. – Wie sehr betaure ich, Madame, dass ich mir die Ehre Ihres Besuchs für heute so wenig zunutze machen kann! Ich bin beschäftigt. Ich bin nicht allein. – Ein andermal, meine liebe Gräfin! Ein andermal. – Itzt halten Sie länger sich nicht auf. Ja nicht länger! – Und Sie, Marinelli, ich erwarte Sie. –¹¹¹

Orsina kann es gar nicht fassen, dass sie so rüde abgewiesen wird. Langsam beginnt sie über die Motive für das überaus abweisende Verhalten des Prinzen nachzudenken. Wer könnte nur bei ihm sein? Schließlich entlockt sie Marinelli, um wen es sich bei dem Besuch handelt. Ist Orsina erst noch voller Mitgefühl für Emilia wegen des Todes von Appiani („Armes, gutes Mädchen, eben da er dein auf immer werden

¹⁰⁹ Lessing (2001), S. 60.

¹¹⁰ Lessing (2001), S. 60.

¹¹¹ Lessing (2001), S. 63.

sollte, wird er dir auf immer entrissen! [...]“¹¹²), so wird ihr schlagartig klar, welcher Intrige Zeuge sie soeben geworden ist:

ORSINA. Wie? – Ganz natürlich. – Mit dieser Emilia Galotti, die heir bei ihm ist, - deren Bräutigam so über Hals über Kopf sich aus der Welt trollen müssen, - mit dieser Emilia Galotti hat der Prinz heute Morgen, in der Halle bei den Dominikanern, ein Langes und Breites gesprochen. Das weiß ich; das haben meine Kundschafter gesehen. Sie haben auch gehört, was er mit ihr gesprochen. – Nun, guter Herr? Bin ich von Sinnen? Ich reime, dünkt ich, doch noch so ziemlich zusammen, was zusammen gehört. – Oder trifft auch das nur so von ungefähr zu? Ist Ihnen auch das Zufall? O, Marinelli, so verstehen Sie auf die Bosheit der Menschen sich ebenso schlecht, als auf die Vorsicht.¹¹³

Auf diese Erkenntnis hin will Orsina gehen, als sie Odoardo trifft. Marinelli muss die beiden alleine lassen, nicht ohne vorher Zweifel an Orsinas Verstand zu lassen. Odoardo sollte lieber denken, dass Orsinas Scharfsinn Wahnsinn sei, damit er ihr keinen Glauben schenkte. Im Gespräch mit ihr erkennt Odoardo jedoch, dass sie Recht hat und Emilia vom Prinzen entführt worden ist und verführt werden sollte. Orsinas Absicht, sich am Prinzen zu rächen, wird deutlich, als sie Odoardo von dem Dolch und Gift erzählt, die sie dabei hat:

ORSINA. Ha, ich verstehe! – Damit kann ich aushelfen! – Ich hab einen mitgebracht. (*Einen Dolch hervorziehend.*) Da nehmen Sie! Nehmen Sie geschwind, eh uns jemand sieht. – Auch hätte ich noch etwas, – Gift. Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer. – Nehmen Sie ihn! (*Ihm den Dolch aufdringend.*) Nehmen Sie!¹¹⁴

Orsinas Ziel, als sie auf das Schloss kommt, ist, dem Prinzen Leid zu zufügen. Sie wendet also **instrumentelle Aggression** an. Die Zielgerichtetheit ist hier das primäre Bestimmungskriterium. Orsina will ein „ultimate goal“¹¹⁵ erreichen, indem sie ihrer Wut Luft macht. Sie möchte den Prinzen unbedingt sehen, als dieser ihr aber eine Abfuhr erteilt, ist sie frustriert und sucht einen neuen Weg, ihre Aggression auszuleben. Der verletzte Vater Odoardo bietet sich in dieser Situation

¹¹² Lessing (2001), S. 64.

¹¹³ Lessing (2001), S. 66.

¹¹⁴ Lessing (2001), S. 70.

¹¹⁵ siehe Kapitel 2.2 Formen der Aggression

als geeignetes Werkzeug an. Orsinas Frustration, die erstens aus der Abweisung des Prinzen und zweitens aus der Unmöglichkeit, ihn zur Rechenschaft zu ziehen, entsteht, erregt sie zusätzlich, sodass sie vor lauter Wut nicht mehr in der Lage ist, ihren Verstand vernünftig einzusetzen. Indem sie Odoardo den Dolch gibt, gibt sie auch gleichzeitig die Macht über das Handeln ab und wird somit abhängig von einem Mann, der an ihrer statt handeln soll. Orsinas Wut wird in ihrer Rede im 4. Aufzug, 8. Auftritt besonders deutlich:

ORSINA. [...] Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina. – Zwar vielleicht nur um Ihre Tochter verlassen. – Doch was kann Ihre Tochter dafür? Bald wird auch sie verlassen sein. – Und dann wieder eine! – Und wieder eine! – Ha! (*wie in der Entzückung*) welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, - wir, das ganze Heer der Verlassenen, - wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischen, sein Eingeweide durchwühlten, - um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!¹¹⁶

Orsina will den Prinzen „zerreißen und zerfleischen“, ihm Schaden und Leid zufügen. Ihre Sprache ist in dieser Rede deutlich aggressiv. Die Rache an ihm ist ihr vorrangiges Ziel, denn sie ist hergekommen – „fest entschlossen“¹¹⁷.

5.1.3.4 Schutz und Rettung für Emilia

*[N]icht gegen Gewalt, sondern gegen Verführung muß sich die Titelheldin behaupten.*¹¹⁸

Ein wesentliches Handlungsziel im Drama ist die Rettung der tugendhaften Emilia. Sie rückt als Person immer wieder in den Mittelpunkt des Interesses. Selbst wenn sie in einer bestimmten Szene gar nicht körperlich anwesend ist, wird sie immer wieder als Geist heraufbeschworen. Es wird über sie und von ihr gesprochen, als sei sie eine Heilige, die es zu beschützen gilt. Dabei spielt ihre Tugendhaftigkeit

¹¹⁶ Lessing (2001), S. 71.

¹¹⁷ Lessing (2001), S. 71.

¹¹⁸ Fick (2000), S. 318.

eine wesentliche Rolle. Diese hat Emilia durch die Erziehung ihres Vaters und den Wertvorstellungen der bürgerlichen Familie zu ihrem eigenen Ideal erhoben. Das Gegenteil dieser Tugend und Reinheit ist das Laster, das vom Prinzen verkörpert wird.

Tugend und Laster sind [...] sozial vermittelte Verhaltenssteuerungen, die der einzelne sich aneignet und zu einem inneren Besitz machen kann. Verhaltensweisen überhaupt sind nicht der Spiegel einer nicht weiter deduzierbaren Individualität, sie orientieren sich vielmehr an überindividuellen Normen, Modellen, Mustern.¹¹⁹

Die Tugend, die Emilia nach außen kehrt und als ihre innerste Antriebskraft ansieht, wird ihr durch ihr soziales Umfeld vorgelebt. Vor allem der Vater scheint den Tugendbegriff als besonders hohes Ideal zu verherrlichen. Er könnte es niemals ertragen, wenn seine geliebte Tochter dem Laster des Prinzen zum Opfer fallen würde, weshalb er sie mit all seinen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln vor diesem Einfluss bewahren will. Dass Emilia mit ihrer Mutter in der Stadt residiert, ist dem Vater bereits ein Dorn im Auge, da er einen schlechten Einfluss auf die Tochter vermutet. Das Vertrauen, das er der empfindsamen Emilia entgegenbringt, ist nicht besonders stabil. So befürchtet er im 2. Aufzug, 3. Auftritt im Gespräch mit Claudia bereits einen „Fehltritt“:

ODOARDO. [...] Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? –

CLAUDIA. Ihrer Seele! – Sie ist in der Messe. – Ich habe heute, mehr als jeden andern Tag, Gnade von oben zu erleben, sagte sie, und ließ alles liegen, und nahm ihren Schleier, und eilte –

ODOARDO. Ganz allein?

CLAUDIA. Die wenigen Schritte - -

ODOARDO. Einer ist genug zu einem Fehltritt! –¹²⁰

Odoardo redet, als hätte er hier bereits vorausgeahnt, dass der Prinz Emilia ansprechen würde und somit ihre Tugendhaftigkeit in Gefahr bringe. Als Claudia ihrem Mann von dem Gespräch des Prinzen mit Emilia

¹¹⁹ Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und Erhabenen. Tübingen: Max Niemeyer 1988. S. 182.

¹²⁰ Lessing (2001), S. 21-22.

bei dem Kanzler Grimaldi erzählt, wird Odoardo wieder wütend und bezeichnet den Prinzen als einen „Wollüstling, der bewundert, begehrt“¹²¹. Ganz Unrecht hat Odoardo schließlich nicht, denn Emilia ist von dem aufdringlichen Verhalten und der Ansprache des Prinzen sichtlich aufgebracht. Im 2. Aufzug, 6. Auftritt wird Emilias Bestürzung deutlich:

EMILIA (*stürzt in einer ängstlichen Verwirrung herein*). Wohl mir! wohl mir! Nun bin ich in Sicherheit. Oder ist er mir gar gefolgt? (*Indem sie den Schleier zurückwirft und ihre Mutter erblicket*). Ist er, meine Mutter? ist er? – Nein, dem Himmel sei Dank!

CLAUDIA. Was ist dir, meine Tochter? was ist dir?

EMILIA. Nichts, nichts –

CLAUDIA. Und blickest so wild um dich? Und zitterst an jedem Gliede?

EMILIA. Was hab ich hören müssen? Und wo, wo hab ich es hören müssen?

CLAUDIA. Ich habe dich in der Kirche geglaubt –

EMILIA. Eben da! Was ist dem Laster Kirch und Altar? – Ach, meine Mutter! (*Sich ihr in die Arme werfend.*)¹²²

Emilia ist durch die unerwartete Aufmerksamkeit, die ihr der Prinz in höchst unangemessener Form zu Teil werden lässt, „ängstlich verwirrt“. Sie ist nicht in der Lage, einen klaren Gedanken zu fassen und flüchtet sich zur Mutter, die versucht, die aufgebrachte Emilia zu beruhigen. Claudias Ziel in diesem Moment ist es, Emilia vor dem Zorn ihres Vaters zu schützen: „In seinem Zorne hätt er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt.“¹²³ Claudia fleht Emilia an, niemandem etwas von der Begegnung mit dem Lasterhaften in der Kirche zu berichten.

CLAUDIA. [...] Nimm es für einen Traum, was dir begegnet ist. Auch wird es noch weniger Folgen haben, als ein Traum. Du entgehst heute mit eins allen Nachstellungen.

EMILIA. Aber, nicht, meine Mutter? Der Graf muss das wissen. Ihm muss ich es sagen.

¹²¹ Lessing (2001), S. 26.

¹²² Lessing (2001), S. 27.

¹²³ Lessing (2001), S. 29.

CLAUDIA. Um alle Welt nicht! – Wozu? warum? Willst du für nichts, und wieder für nichts ihn unruhig machen? [...]

EMILIA. Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren bessern Einsichten mich in allem unterwerfe. [...] Würde mein Verschweigen nicht, früh oder spät, seine Unruhe vermehren? – Ich dünkte doch, ich behielte lieber vor ihm nichts auf dem Herzen.

CLAUDIA. Schwachheit! verliebte Schwachheit! – Nein, durchaus nicht, meine Tochter! Sag ihm nichts. Lass ihn nichts merken!

EMILIA. Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen. – Aha! (*Mit einem tiefen Atemzuge.*) Auch wird mir wieder ganz leicht. – Was für ein albernes, furchtsames Ding ich bin! [...]¹²⁴

Claudias Standpunkt soll Emilia davor bewahren, vor dem Verlobten schlecht da zu stehen. In diesem Dialog wird aber auch deutlich, wie sehr Emilia ihren Eltern hörig ist. Indem sie sagt, sie habe keinen Willen gegen den ihrer Mutter, gibt sie zu, dass sie selbst sich ihren Eltern unterwirft. Emilias Äußerung macht sie selbst klein und sie wirkt dadurch sehr zerbrechlich. Es wird jedoch im Verlauf des Dramas immer deutlicher, dass es niemandem gelingt, Emilia zu retten, außer ihr selbst. Die Tugendhaftigkeit ist ihr so wichtig, dass sie sogar ihr Leben dafür aufgibt. Emilia geht in ihrer Rolle als Tugendhafte richtig auf; „sie erfährt die Unbedingtheit nicht als unwiderstehlichen inneren Zwang, sondern versteht sie als eine rollengemäße und darum selbstaufgelegte Norm (Gesetz)“.¹²⁵ Schulz bezieht sich in diesem Zitat zwar auf Lessings „Miss Sara Sampson“, und Saras unbedingte Liebe, die sie zu Mellefont zu empfinden glaubt, aber es trifft auch auf Emilias Hinwendung zur Tugend zu. Indem sie ihrem Vater und ihrer Mutter unbedingt gefallen will, flüchtet sie sich in die Rolle der tugendhaften Tochter. Aus dieser Rolle kann sie unmöglich wieder ausbrechen, denn ihr Leben war bisher von diesen Idealen geprägt. Als der Prinz nun versucht, ihr das einzig Bekannte und ihre Sicherheit zu rauben, rettet sie sich in den Tod und macht ihren Vater zu ihrem Werkzeug, der es nicht ertragen könnte, dass Emilia eine solche Sünde auf sich lädt. Die innere Gesinnung stellt sich als die

¹²⁴ Lessing (2001), S. 30-31.

¹²⁵ Schulz (1988), S. 188.

„Stimme Gottes“¹²⁶ dar und somit ist das „Gewissen“¹²⁷ immer auch an die Religiosität Emilias geknüpft.¹²⁸ Diese Religiosität äußert sich auch darin, dass Emilia täglich zur Messe geht, auch an ihrem Hochzeitstag. Emilias Frömmigkeit ist selbst dem Prinzen bekannt: „[...] Es fällt mir ein, - um diese Stunde, (*nach der Uhr sehend*) um diese nämliche Stunde pflegt das fromme Mädchen alle Morgen [...] die Messe zu hören.“¹²⁹ Auch Odoardo verwundert es nicht, als Claudia ihm sagt, dass Emilia zur Messe gegangen sei, als er am Morgen in der Stadt ankommt. Dass der Prinz Emilia in ihrem Gebet stört, bringt sie aus der Fassung. Im Dialog mit Claudia bekennt sie ihre Furcht:

EMILIA. Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger sein sollen, als heute: nie ist sie weniger gewesen, was sie sein sollte.

CLAUDIA. Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen, auch beten.

EMILIA. Und sündigen wollen, auch sündigen.

CLAUDIA. Das hat meine Emilia nicht wollen!

EMILIA. Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. – Aber dass fremdes Laster uns, wider unsern Willen zu Mitschuldigen machen kann!¹³⁰

Geschickt legt *Lessing* hier den Grundstein für den Ausgang des Dramas an. Indem er Emilia sagen lässt, dass sie Angst habe, zur Sünderin zu werden, ist das tödliche Ende vorprogrammiert. Emilias Glaube an Gott und an ihre Erziehung lässt sie denken, dass sie an dem Begehren des Prinzen mitschuldig sei und so sieht sie nur einen einzigen Ausweg zu ihrer Rettung. Im 5. Aufzug, 7. Auftritt verleiht Emilia ihren Befürchtungen erneut Gewicht:

EMILIA. So werde die Haarnadel zum Dolche! – Gleichviel.

ODOARDO. Was? Dahin wäre es gekommen? Nicht doch; nicht doch! Besinne dich. – Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren.

EMILIA. Und nur Eine Unschuld!

¹²⁶ Schulz (1988), S. 190.

¹²⁷ Schulz (1988), S. 190.

¹²⁸ vgl. Schulz (1988), S. 190.

¹²⁹ Lessing (2001), S. 18.

¹³⁰ Lessing (2001), S. 28.

ODOARDO. Die über alle Gewalt erhaben ist. –

EMILIA. Aber nicht über alle Verführung. – Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. [...] – Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.¹³¹

Emilia hat keine Angst, dass der Prinz sie mit Gewalt auf seinem Schlosse behalten könnte, sondern davor, seinem Drängen nicht widerstehen zu können. Indem sie auf ihr Blut und ihre Sinne verweist, zeigt sie Odoardo, dass sie auch nur eine Frau ist, die nicht unempfindlich gegen schmeichelnde Worte und die Kunst der Verführung ist. Dies greifen sowohl Emilia als auch Odoardo noch einmal auf, indem sie die Tat selbst als Erlösung bezeichnen. Odoardo kann es selbst kaum fassen, was er getan hat. Auf die an sich selbst gerichtete Frage, was er getan habe, antwortet Emilia: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.“¹³² Diese Formulierung verwendet Odoardo auch dem Prinzen gegenüber. *Lessing* lässt die Figuren hier ihr Handlungsziel noch einmal sehr genau herausstreichen, nämlich Emilia zu schützen und zu retten. Indem Odoardo Emilia ersticht, wendet er **impulsive Aggression** an. Der Definition zufolge meint impulsive Aggression, dass Menschen dabei eine abwehrende Haltung einnehmen und denken, dass sie sich nur selbst verteidigen.¹³³ Emilia hat das Gefühl, sich selbst gegen den Prinzen und sein Begehren verteidigen zu müssen. Odoardo fungiert hier weniger als Mörder, sondern als ein ausführendes Organ, das den Willen Emilias umsetzt. „Impulsive Aggression wird auch durch Angst beeinflusst. Wenn sich Menschen [...] in eine Ecke gedrängt fühlen und nicht mehr weiter wissen, ist Aggression ein [...] Weg, der Situation zu entkommen.“¹³⁴ Emilia fühlt sich in die Ecke gedrängt und hat Angst davor, dem Prinzen nicht entkommen zu können. Daher ist ihr einziger, sich bietende Ausweg, impulsive Aggression gegen sich selbst zu richten.

¹³¹ Lessing (2001), S. 85.

¹³² Lessing (2001), S. 86.

¹³³ siehe Kapitel 2.2 Formen der Aggression

¹³⁴ siehe Kapitel 2.2 Formen der Aggression

5.2 Aggressive Akteure in „Emilia Galotti“

In „Emilia Galotti“ verhalten sich die Hauptakteure in ihren Rollen unterschiedlich aggressiv.

5.2.1 Der Prinz

Der Prinz ist als Dreh- und Angelpunkt des gesamten Dramas zu sehen. Seine Entscheidungen beeinflussen alle weiteren Akteure, im Besonderen Emilia. Der Prinz verhält sich bereits im ersten Akt, erster Auftritt willkürlich und lässt erkennen, wie sehr er in Emilia verliebt ist.

DER PRINZ. Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! – [...] Eine Emilia? – Aber eine Emilia Bruneschi – nicht Galotti. Nicht Emilia Galotti! – Was will sie, diese Emilia Bruneschi? (*Er liest.*) Viel gefodert; sehr viel. – Doch sie heißt Emilia. Gewährt!¹³⁵

Die Untertanen des Prinzen sind für ihn augenscheinlich nur eine unwillkommene Ablenkung von seinen Gefühlen für Emilia Galotti.

Seine ehemalige Mätresse Orsina scheint im Leben des Prinzen indes keinerlei Rolle mehr zu spielen. Das in Auftrag gegebene Gemälde über sie, das der Maler Conti im ersten Aufzug, zweiten Auftritt, hereinbringt, will er nicht mehr. Seine Gefühle sind einzig und allein auf Emilia gerichtet. Im dritten Auftritt spricht der Prinz sogar darüber, dass er mit Orsina eigentlich gar nichts mehr zu tun haben will:

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. – Der beschwerliche Maler! Ich glaube gar, sie hat ihn bestochen.¹³⁶

Während der Unterhaltung über das Gemälde der Orsina spricht der Prinz besonders abfällig von ihr, gar so, als sei sie eine Furie, die nur durch die Kunst des Malers nicht seine Augen verblendet:

DER PRINZ. Das meint ich ja; das ist es eben, worin ich die unendliche Schmeichelei finde. O! ich kenne sie, jene stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde! [...] Alles, was die Kunst aus den großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen

¹³⁵ Lessing (2001), S. 5.

¹³⁶ Lessing (2001), S. 7.

der Gräfin Gutes machen kann, das haben Sie, Conti, redlich daraus gemacht.¹³⁷

Über das Portrait der Emilia, welches der Maler ebenso dabei hat und dem Prinzen präsentiert, wissen die beiden Herren hingegen nur Positives zu sagen. Sie loben ihre Schönheit und ihre Reinheit. Emilia wird offensichtlich auf ein Podest gestellt, erhöht und als göttlicher Engel betrachtet.¹³⁸

Und eben weil der Prinz so sehr in sie verliebt ist, sie aber nicht haben kann, kommt es im Verlauf des Stückes zur dramatischen Handlung. Indem er sich von seiner ehemals geliebten Orsina trennt, zieht er ihren Zorn auf sich. Indem er Emilia in der Kirche auflauert, sät er Zwietracht und Zweifel bei Emilia und ihrem Verlobten Appiani. Indem er die Hochzeit von Emilia mit dem Grafen Appiani verhindern will, gewährt er seinem Diener Marinelli freie Hand und Appiani wird getötet. Obwohl sich der Prinz später von den Taten Marinellis distanziert, ändert es nichts an der Tatsache, dass das Blut des Grafen auch an seinen Händen klebt. „Indem sich der Prinz seines Kammerherrn, des Marquese Marinelli, als Handlanger bedient und ihm alle Handlungsfreiheiten gewährt, ihm sogar zusichert, alle Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen, macht er sich schuldig.“¹³⁹

5.2.2 Die Gräfin Orsina

Wenn wir uns noch einmal die wörtliche Definition von Aggression ins Gedächtnis rufen, welche „sich nähern, hinbewegen, angreifen, mutiges Draufzugehen“¹⁴⁰ meint, erscheint uns Orsinas Entschluss Odoardo als Werkzeug für ihre Rache am Prinzen zu benutzen, besonders aggressiv. Sie setzt sich gegen den Monarchen durch und lässt es nicht zu, dass er sie abserviert, ohne den Mut aufzubringen, selbst mit ihr zu sprechen. Orsinas Ansinnen, ihren ehemaligen Liebhaber töten zu lassen, kann als

¹³⁷ Lessing (2001), S. 8.

¹³⁸ Lessing (2001), S. 9.

¹³⁹ Pelster, Theodor: Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler. Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2002. S. 19.

¹⁴⁰ Huber (1995), S. 10.

feindselige Aggression bezeichnet werden¹⁴¹. Ihr Ziel ist es, den Prinzen zu schädigen. Dabei geht Orsina völlig unverfroren vor. Sie spinnt Intrigen und belügt Odoardo, was den Umgang des Prinzen mit Emilia angeht. Im 4. Aufzug, 7. Auftritt sagt Orsina zu Odoardo:

ORSINA. Nun da, buchstabieren Sie es zusammen! - Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe, des Nachmittags hat er sie auf seinem Lust - Lustschlosse.

ODOARDO. Sprach sie in der Messe? Der Prinz meine Tochter?

ORSINA. Mit einer Vertraulichkeit! mit einer Inbrunst! - Sie hatten nichts Kleines abzureden. Und recht gut, wenn es abgeredet worden, recht gut, wenn Ihre Tochter freiwillig sich hierher gerettet! Sehen Sie: so ist es doch keine gewaltsame Entführung, sondern bloß ein kleiner - kleiner Meuchelmord.¹⁴²

Zwar stimmt es, dass der Prinz Emilia in der Messe gesprochen hat, jedoch entspringt es Orsinas Phantasie, dass sich Emilia freiwillig im Lustschloss des Prinzen befindet. Damit wollte Orsina erreichen, dass Odoardo wütend auf den Prinzen wird, der seine tugendhafte Tochter derartig verführt hat. Das Bekenntnis, das Orsina dem Vater macht, führt jedoch dazu, so Simonetta Sanna, dass sich Odoardo von Orsina distanziert. „Die Tat gewinnt für Orsina gleichermaßen private und politische, persönliche und allgemeine Bedeutung. Daß auch sie Opfer ist, hindert sie nicht, zur Tat zu schreiten [...]“¹⁴³

Orsinas Intelligenz lässt sie scharfsinnig die Zusammenhänge erkennen, was sie aber nicht davon abhält sich negativ den denkenden Frauen gegenüber zu äußern. „Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket“, so faßt die Gräfin Orsina, selbst eine kluge Frau, die landläufige Meinung über gelehrte Frauen [...] zusammen.“¹⁴⁴

¹⁴¹ siehe Kapitel 2.2 Formen der Aggression

¹⁴² Lessing (2001), S. 70.

¹⁴³ Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“. Die Figuren im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen: Max Niemeyer 1988. S. 43.

¹⁴⁴ Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst“ – Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1988. S. 6.

Ihren Scharfsinn beweist sie zum Beispiel im 4. Aufzug, 5. Auftritt, wenn sie sagt:

ORSINA. Doch! doch! Wenn es auch nur von heute wäre. – Im Ernst, Marinelli? Emilia Galotti? – Emilia Galotti wäre die unglückliche Braut, die der Prinz tröstet?

MARINELLI (*vor sich*). Sollte ich ihr schon zu viel gesagt haben?

ORSINA. Und Graf Appiani war der Bräutigam dieser Braut? der eben erschossene Appiani?

MARINELLI. Nicht anders.

ORSINA. Bravo! o bravo! (*In die Hände schlagend.*)

MARINELLI. Wie das?

ORSINA. Küssen möchte ich den Teufel, der ihn dazu verleitet hat!

MARINELLI. Wen? verleitet? wozu?

ORSINA. Ja, küssen, küssen möchte ich ihn – Und wenn Sie selbst dieser Teufel wären, Marinelli.¹⁴⁵

An diesem Zitat wird erkennbar, wie schnell Orsina den Zusammenhang von Emilia, dem Grafen und dessen Ermordung erkennt. Für sie ist klar, dass der Tod des Grafen Appiani in direktem Zusammenhang mit dem Prinzen stehen muss, denn sie wusste bereits von seiner Obsession für die junge Dame. Auch ist ihr sofort klar, dass der Prinz diese Ermordung nicht alleine geplant hat und er kann sie auch nicht alleine ausgeführt haben, weshalb sie auf der Stelle den Diener Marinelli ins Visier nimmt. Obwohl sich Marinelli dumm stellt und versucht, die Gräfin abzulenken, denkt Orsina nicht daran, von ihren Schlussfolgerungen abzurücken. Sie erkennt, dass der Prinz für den Tod Appianis verantwortlich ist, und gibt es Marinelli gegenüber zu:

ORSINA. Wohl, - so will ich Ihnen etwas vertrauen; - etwas, das Ihnen jedes Haar auf dem Kopfe zu Berge sträuben soll. – Aber hier, so nahe an der Türe, möchte uns jemand hören. Kommen Sie hierher. – Und! (*indem sie den Finger auf den Mund legt.*) Hören Sie! Ganz in geheim! Ganz in geheim! (*Und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreiet.*) Der Prinz ist ein Mörder!

¹⁴⁵ Lessing (2001), S. 64-65.

MARINELLI. Gräfin, - Gräfin – sind Sie ganz von Sinnen?

ORSINA. Von Sinnen? Ha! ha! ha! (*aus vollem Halse lachend.*) Ich bin selten, oder nie, mit meinem Verstande so wohl zufrieden gewesen, als eben itzt. – Zuverlässig, Marinelli; - aber es bleibt unter uns – (*leise*) der Prinz ist ein Mörder! des Grafen Appiani Mörder! – Den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht!¹⁴⁶

Obwohl Orsina klar ist, dass der Prinz indirekt ein Mörder ist, rückt sie nicht von ihren persönlichen Rachegelüsten ab. Orsinas Verhalten kann mit der Frustrations-Aggressions-Hypothese von *Dollard et. al.* erklärt werden. Sie ist frustriert, weil der Prinz sie wegen der reinen, unbedarften und schönen Emilia verlassen hat. Orsinas Interferenz besteht darin, dass sie dabei war, näher auf den Prinzen einzugehen. Emilia hat dieses Ziel unterbrochen. Anders als man es erwarten könnte, will Orsina nicht Emilia, ihre Rivalin, die schöne, tugendhafte Tochter aus gutem Hause, aus dem Weg schaffen, sondern den Prinzen, der ihrer Ansicht nach verantwortlich für den ihr zugefügten Schmerz ist.

Der Prinz betrügt Orsina dadurch, dass er Emilia auf sein Schloss holt, während er Orsina nicht eintreten lassen will. Er schafft es, eine intelligente Frau so aus der Fassung zu bringen, dass diese Mordpläne schmiedet. Die Gräfin lässt sich zunächst ihre Kränkung nicht anmerken, gibt jedoch gegenüber Odoardo ihre Verletzung zu, indem sie sagt:

Ah, wenn Sie wüssten - wenn sie wüssten, wie überschwänglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidiget worden und noch werde - Sie könnten, Sie würden Ihre eigene Beleidigung darüber vergessen. - Kennen Sie mich? Ich bin Orsina, die betrogene, verlassene Orsina.¹⁴⁷

Zu Anfang fällt es vielleicht schwer zu verstehen, warum Orsina nicht ihre Rivalin Emilia beseitigen will, liest man aber dieses Bekenntnis, wird klar, warum sie den Prinzen hasst. Sie hat ihn geliebt, er hat ihr weisgemacht sie auch zu lieben und betrügt sie dann schamlos mit einer anderen Frau! Ihre Frustration führt zur Ausübung von Aggression und mündet in Gewalt, deren Ziel es ist, einen Mord zu begehen.

¹⁴⁶ Lessing (2001), S. 65-66

¹⁴⁷ Lessing (2001), S. 70.

5.2.3 Odoardo und Claudia

Auf den ersten Blick erscheint Odoardo besonders aggressiv zu sein. Immerhin führt er den Dolch, der Emilia das Leben nimmt. Bei genauerem Hinsehen allerdings, muss Odoardo als keineswegs aggressiv angesehen werden. Laut Definition ist eine Handlung dann als aggressiv zu klassifizieren, wenn ihr Ziel ist, das Opfer zu schädigen. Odoardo will aber Emilia nicht schädigen, ganz im Gegenteil, er will sie retten! Odoardos Aggression und Wut richtet sich nicht gegen Emilia, sondern gegen den Prinzen. Nach der schrecklichen Tat des Tochtermordes nimmt er zwar die Verantwortung auf sich, gibt aber dem Prinzen trotzdem die Schuld an der Tragödie:

ODOARDO: Zieh hin! – Nun da, Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreitet? (*Nach einer Pause.*) Aber Sie erwarten, wo das alles hinaus soll? Sie erwarten vielleicht, dass ich den Stahl wider mich selbst kehren werde, um meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen? – Sie irren sich. Hier! (*Indem er ihm den Dolch vor die Füße wirft.*) Hier liegt er, der blutige Zeuge meines Verbrechens! Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!¹⁴⁸

Der Prinz wird als Richter berufen und soll nun über die Strafe Odoardos für den Mord an Emilia entscheiden. Odoardos Wortwahl lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass Gott auch über den Prinzen richten werde.

Claudia verhält sich die meiste Zeit über nicht besonders aggressiv, bis der Prinz die geliebte Tochter auf sein Lustschloss holt. Claudia wird klar, dass Marinelli etwas mit dem Anschlag auf die Kutsche zu tun haben musste. In höchster Erregung spricht sie mit Marinelli im 3. Aufzug, 8. Auftritt:

CLAUDIA. Es ist klar! Ist es nicht? – Heute im Tempel! vor den Augen der Allerreinesten! in der nähern Gegenwart des Ewigen! – begann das Bubenstück; da brach es aus! (*Gegen den Marinelli.*) Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden: aber nichtswürdig genug, zu Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden!

¹⁴⁸ Lessing (2001), S. 87.

morden zu lassen! – Abschaum aller Mörder! – Was ehrliche Mörder sind, werden dich unter sich nicht dulden! Dich! Dich! – Denn warum soll ich dir nicht alle meine Galle, allen meinen Geifer mit einem einzigen Worte ins Gesicht speien? – Dich! Dich Kuppler!

MARINELLI. Sie schwärmen, gute Frau. – Aber mäßigen Sie wenigstens Ihr wildes Geschrei, und bedenken Sie, wo Sie sind.

CLAUDIA. Wo ich bin? Bedenken, wo ich bin? – Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Walde sie brüllet?¹⁴⁹

Claudias Geschrei kann hier als **offene Aggression** gedeutet werden. Sie wendet sich „durch wütendes Lautwerden“ gegen Marinelli und wirft ihm Zorn und Wahrheit um die Ohren.

¹⁴⁹ Lessing (2001), S. 53.

5.3 Die Protagonist/-innen im Drama-Dreieck

Im Folgenden wird erläutert, welche Rollen die Protagonist/-innen im Drama-Dreieck einnehmen. Das Drama-Dreieck wird hier zur Erläuterung der unterschiedlichen Darstellungsweise der Figuren herangezogen und als Hilfsmittel verwendet.

5.3.1 Exkurs: Das Drama-Dreieck

Das Drama-Dreieck ist ein Begriff aus der Transaktionsanalyse.

Die Transaktionsanalyse ist eine Theorie der menschlichen Persönlichkeit und zugleich eine Richtung der Psychotherapie, die darauf abzielt, sowohl die Entwicklung wie auch Veränderungen der Persönlichkeit fördern.¹⁵⁰

Die Transaktionsanalyse hat sich laut *Stewart* und *Joines* zum Ziel gesetzt, die psychologische Beschaffenheit von Menschen darzustellen. Diese Darstellung bedient sich verschiedenster Modelle, unter anderem auch dem Modell des Drama-Dreiecks. Das Drama-Dreieck wurde von *Stephen Karpman* entworfen. „Er sagt, daß immer dann, wenn Menschen Spiele spielen, jeder eine von drei skriptgebundenen Rollen besetzt: *Verfolger*, *Retter* oder *Opfer*.“¹⁵¹ *Stewart* und *Joines* fassen die Begriffe von *Karpman* folgendermaßen zusammen¹⁵²:

Als *Verfolger* (etwa als „Verbesserer“) bezeichnet man jemand, der anderen zusetzt, sie meist runterputzt oder doch herabsetzt. Der typische Verfolger empfindet die anderen so, daß sie leicht unter ihm stehen und sowieso nicht OK sind, ihm also das Wasser nicht reichen können.

Auch *Retter* (oder auch „Ratgeber“) betrachtet die anderen als nicht OK und etwas unter ihm stehend. Aber der Retter reagiert darauf, indem er aus seiner überlegenen Position heraus Hilfe anbietet. Er glaubt: „All diesen armen Leuten muß ich doch helfen, weil sie nicht imstande sind, sich selbst zu helfen.“

¹⁵⁰ International Transavrrional Analysis Association, zit. nach: Stewart, Ian/Joines, Vann: Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung. Freiburg im Bresgau: Herder GmbH¹² 2015. S. 23.

¹⁵¹ Stewart/Joines (2015), S. 338.

¹⁵² Stewart/Joines (2015), S. 338-339.

Für jemand, der sich als *Opfer* (und damit als „Objekt“ eines für ihn übermächtigen Geschehens) erlebt, gibt es auch jemanden, der unterlegen und nicht OK ist: nämlich ihn selbst. Manchmal sucht sich das Opfer einen Verfolger, der ihm zusetzt und es herumbeutelt. Oder aber das Opfer ist auf der Suche nach einem Retter, der ihm Hilfe anbietet und damit die Überzeugung des Opfers bestätigt: „Ich komme alleine nicht zurecht.“

Das Modell des Drama-Dreiecks soll dazu dienen, die Handlungen und der Protagonist/-innen einzuordnen und so ihre eingenommen Rollen erklären zu können.

5.3.2 Der Prinz

Im ersten Aufzug spielt der Prinz die Hauptrolle. Alle anderen Figuren drehen sich in ihren Aussagen und Handlungen nur um ihn. Der Prinz beschwert sich sehr über seine Aufgabe als Monarch – er muss ständig „Klagen und Bittschriften“¹⁵³ beantworten. Dann kommt auch noch ein Brief der Gräfin Orsina, des Prinzen Geliebte, bei ihm an, den er aber nicht liest, da er gerade dabei ist, sich ohne ihr Wissen von ihr zu trennen. Der Prinz ist überdies sehr unglücklich, dass er bald die Prinzessin von Massa heiraten und „alle dergleichen Handel fürs Erste abbreche[n]“¹⁵⁴ soll. Es ist nun kein Platz mehr für eine Mätresse am Hof. Deswegen sieht sich der Prinz selbst als **Opfer** an: „Mein Herz wird Opfer eines elenden Staatsinteresses.“¹⁵⁵ Schlussendlich erscheint der Maler Conti, der eine Auftragsarbeit über die besagte Gräfin abgeben will. Es wird besonders deutlich, dass das Herz des Prinzen nun nicht mehr für Orsina, sondern für die bürgerliche Tochter Emilia schlägt, die er kurz zuvor kennen gelernt hat. Als er nun auch noch von seinem Diener Marinelli erfährt, dass „ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang, [...] aber mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz“¹⁵⁶, nämlich Emilia Galotti, sich an diesem Tag mit dem Grafen Appiani vermählen wollte, ist er außer sich vor Unglück, denn er wollte sie doch zu seiner Geliebten machen. In dieser

¹⁵³ Lessing (2001), S. 5.

¹⁵⁴ Lessing (2001), S. 13.

¹⁵⁵ Lessing (2001), S. 13.

¹⁵⁶ Lessing (2001), S. 14.

Situation trifft der Prinz eine folgeschwere Entscheidung, die ihn zum **Täter** macht. In seiner Verzweiflung gewährt er Marinelli freie Hand und will alles genehmigen, was er tun wird.¹⁵⁷ Mit dieser Entscheidung kurbelt der Prinz alle weiteren Handlungen an. Er denkt nur an sich und nicht an andere Personen, die durch seine Entscheidungen zu Schaden kommen könnten. Sein Egoismus führt zum Tod des Grafen Appiani, womit sich der Prinz ganz klar als **Täter** positioniert, auch wenn er nicht selbst den Grafen tötet. Das blinde Vertrauen, das er seinem Diener Marinelli entgegenbringt, sorgt für den Verlauf der Tragödie.

5.3.3 Der Kammerherr Marinelli

Marinelli, des Prinzen Kammerherr, ist ebenfalls von Adel und arbeitet für den Prinzen. Er ist ganz für ihn da und möchte sich des Prinzen Freundschaft verdienen:

MARINELLI: Nun da, Prinz! Erkennen Sie da die Frucht Ihrer Zurückhaltung! – „Fürsten haben keinen Freund! können keinen Freund haben!“ – Und die Ursache, wenn dem so ist? – Weil sie keinen haben wollen. – Heute beehren sie uns mit ihrem Vertrauen, teilen uns ihre geheimsten Wünsche mit, schließen uns ihre ganze Seele auf: und morgen sind wir ihnen wieder so fremd, als hätten sie nie ein Wort mit uns gewechselt.¹⁵⁸

Als Marinelli erfährt, wie sehr der Prinz in Emilia verliebt ist, schlägt er vor, sie als Ersatz für Orsina zur Mätresse zu nehmen, selbst wenn er mit der Prinzessin von Massa vermählt ist: „Waren, die man aus erster Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten.“¹⁵⁹ Dieser Vorschlag lässt den Charakter von Marinelli erkennen. Er hat keinerlei Skrupel und hat sofort eine Lösung für diese Situation parat. Bevor er handelt, erbittet er sich vom Prinzen Rückhalt und fragt, ob er ihm freie Hand lassen möchte. Dies weist bereits auf eine böse Absicht des Kammerherrn hin. Er will einerseits seinem Herrn dienen, andererseits kommt ihm diese Situation auch sehr zu Gute, denn es ist bekannt, dass Marinelli und Appiani keine Freunde sind.

¹⁵⁷ vgl. Lessing (2001), S. 17-18.

¹⁵⁸ Lessing (2001), S. 16.

¹⁵⁹ Lessing (2001), S. 17.

DER PRINZ. Denn bei alledem ist Appiani – ich weiß wohl, dass Sie, Marinelli, ihn nicht leiden können; ebenso wenig als er Sie – bei alledem ist er doch ein sehr würdiger junger Mann [...]¹⁶⁰

Marinelli nimmt also den Auftrag des Prinzen an, die Hochzeit zu verhindern. Als die erste Idee, den Grafen als Gesandten nach Massa zu schicken, misslingt, kommt es zu einem heftigen Streit zwischen Appiani und Marinelli. Zu Beginn des Gesprächs versichert Marinelli dem Grafen noch mehrmals seine Freundschaft, was augenscheinlich reine Heuchelei ist. Marinelli drängt im Verlauf des Gespräches darauf, die Hochzeit zu verschieben, was der Graf aber entschieden ablehnt.

MARINELLI: Und Emilia bleibt Ihnen ja wohl gewiss.

APPIANI: Ja wohl gewiss? – Sie sind mit Ihrem Ja wohl – ja wohl ein ganzer Affe!

MARINELLI: Mir das, Graf?

APPIANI: Warum nicht?

MARINELLI: Himmel und Hölle! – Wir werden uns sprechen!¹⁶¹

Nach diesem Streitgespräch ist Marinelli dem Grafen gegenüber noch hasserfüllter und plant mit seinen Kontakten zu Kriminellen den Überfall auf die Hochzeitsgesellschaft, bei der der Graf ums Leben kommt. Marinelli ist also nicht nur als Handlanger des Prinzen zu sehen, sondern als eigenständig handelnder **Täter**.

5.3.4 Odoardo Galotti

Der Vater Emilias nimmt im ganzen Stück über die Rolle des **Retters** ein. Im Gegensatz zu seiner Frau, die gerne in der Stadt wohnt, zieht es ihn aufs Land. Auch seine Tochter soll mit ihrem späteren Ehemann Appiani das Leben am Land genießen. Odoardos Sorge gilt nur seiner Tochter Emilia. Allein um ihr Wohlergehen ist er besorgt. Selbst gegenüber seiner Frau ist er sehr reserviert, was die Nähe zum Hof angeht:

ODOARDO: [...] Du möchtest meinen alten Argwohn erneuern: - dass es mehr das Geräusch und die Zerstreuung der Welt, mehr die Nähe des Hofes war, als die Notwendigkeit, unserer Tochter eine anständige

¹⁶⁰ Lessing (2001), S. 14.

¹⁶¹ Lessing (2001), S. 38.

Erziehung zu geben, was dich bewog, hier in der Stadt mit ihr zu bleiben; - fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebet.

CLAUDIA: Wie ungerecht, Odoardo! Aber lass mich heute nur ein Einziges für diese Stadt, für diese Nähe des Hofes sprechen, die deiner strengen Tugend so verhasst sind. – Hier, nur hier konnte die Liebe zusammenbringen, was füreinander geschaffen war. Hier nur konnte der Graf Emilien finden; und fand sie.¹⁶²

Er will seine Tochter von allem Übel fernhalten und bezeichnet selbst den Prinzen als einen „Wollüstling, der bewundert und begehrt“¹⁶³. Die Sorge um seine Tochter lässt Odoardo übertrieben streng erscheinen. Odoardo lehnt den Hof und alles, was damit in Verbindung steht, kategorisch ab. „Er hält ‚das Geräusch und die Zerstreuung der Welt‘ für gefährlich und glaubt, dass ‚Unschuld und Ruhe‘ nur auf dem Land zu bewahren und zu gewinnen seien.“¹⁶⁴ Odoardo wird auch von seiner Frau als Retter empfunden. Im 4. Aufzug, 8. Auftritt bezeichnet sie ihn sogar als Beschützer und Retter.¹⁶⁵

Indem er am Schluss des Stückes Emilias Wunsch nach Befreiung und Schutz vor allem „Lasterhaften“¹⁶⁶ nachgibt, indem er ihr den Dolch in die Brust rammt, erfüllt er die Rolle des Retters in aller Konsequenz.

5.3.5 Claudia Galotti

Obwohl Claudia nicht so streng mit sich oder Emilia ist, will sie trotzdem nur das allerbeste für die einzige Tochter. Über ihren Ehemann denkt sie, dass seine Tugend ihn verblendet und sie dazu führt, dass ihm „alles verdächtig, alles strafbar“¹⁶⁷ erscheint.

Die erste Begegnung des Prinzen und Emilia ereignete sich bei dem Kanzler Grimaldi, worüber Claudia voller Stolz ihrem Mann berichtet:

CLAUDIA. Er bezeugte sich gegen sie so gnädig - - er unterhielt sich mit ihr so lange - - Schien von ihrer Munterkeit und ihrem Witz so bezaubert

¹⁶² Lessing (2001), S. 25.

¹⁶³ Lessing (2001), S. 26.

¹⁶⁴ Pelster (2002), S. 27.

¹⁶⁵ vgl. Lessing (2001), S. 71

¹⁶⁶ Lessing (2001), S. 85.

¹⁶⁷ Lessing (2001), S. 27.

- - Hat von ihrer Schönheit mit so vielen Lobeserhebungen gesprochen -
-

ODOARDO. Lobeserhebungen? Und das alles erzählst du mir in einem
Tone der Entzückung? O Claudia! Claudia! eitle, törichte Mutter!¹⁶⁸

Die unerfreute Reaktion auf das erste Zusammentreffen lässt vermuten, dass Claudia deswegen Emilia empfiehlt, weder ihrem Vater, noch Appiani etwas von der zweiten Begegnung in der Kirche etwas zu verraten. Odoardo, der die Erziehung so tugendhaft und rein halten möchte, hätte laut Claudia zornig reagiert:

EMILIA. Nun, meine Mutter? – Was hätt er an mir Strafbares finden können?

CLAUDIA. Nichts; ebenso wenig, als an mir Und doch, doch – Ha, du kennest deinen Vater nicht! In seinem Zorne hätt er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. In seiner Wut hätt ich ihm geschienen, das veranlasst zu haben, was ich weder verhindern, noch vorhersehen können. – Aber weiter, meine Tochter, weiter! Als du den Prinzen erkanntest – Ich will hoffen, dass du deiner mächtig genug warest, ihm in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient.¹⁶⁹

Claudia nimmt hier erstmal die Rolle der **Retterin** ein. Sie versucht, die überaus aufgebrachte Emilia zu beruhigen und will alles erfahren, was sich zugetragen hat, um sie beschützen zu können. Gleichzeitig ist sie aber auch unbewusst **Opfer des Prinzen**, weil dieser die Mutter auf seine Seite zieht. Sie ist von seiner Macht und seinem Ansehen geblendet und erhofft sich durch das Begehren des Prinzen einen gesellschaftlichen Aufstieg.

5.3.6 Emilia Galotti

Emilia ist als das **Opfer** der gesamten Tragödie zu sehen. Emilia ist Opfer ihrer Eltern, die sie zwingen, auf ihre Art zu leben. Sowohl ihrem Vater, von dem sie weiß, welch tugendhaftes Verhalten er von ihr erwartet, als auch ihrer Mutter ist sie hörig: „Nun ja, Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen.“¹⁷⁰ Die Hochzeit mit dem Grafen von Appiani ist nicht Emilias deutlicher Wunsch. Sie fügt sich dem Willen ihres Vaters und des

¹⁶⁸ Lessing (2001), S. 26.

¹⁶⁹ Lessing (2001), S. 29.

¹⁷⁰ Lessing (2001), S. 31.

Grafen, der Emilia wirklich zu lieben scheint, denn durch diese Verbindung mit der bürgerlichen Emilia bleiben ihm die Türen zum Leben am Hof verschlossen. Liebesbekundungen wie sie der Prinz gegenüber Emilia macht, bleiben jedoch aus. Appiani ist aber nicht verlegen, vor Emilia ihren Vater zu preisen:

APPIANI. Eben habe ich mich aus seinen Armen gerissen – oder vielmehr er, sich aus meinen. – Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluss immer gut, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke. Und womit sonst, als mit der Erfüllung dieses Entschlusses kann ich mich der Ehre würdig machen, sein Sohn zu heißen; - der Ihrige zu sein, meine Emilia?¹⁷¹

Emilia wird aber in erster Linie **Opfer** des Prinzen. Indem der Prinz sie zu seiner Geliebten machen will, denkt Emilia, sie sei mitschuldig an seinem Begehren: „Aber dass fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!“¹⁷² Emilia erkennt somit, dass sie „dadurch zur möglichen Komplizin des höfischen Verführers geworden“¹⁷³ ist. Indem sie ihren Tod frei wählt, gewinnt sie zum ersten Mal in diesem Stück ein bisschen Autonomie, „im Tod erst erreicht sie Souveränität“¹⁷⁴. Somit gelingt es Emilia als Einzige, sich zu retten, indem sie „Freiheit, Tugend und Würde zurück[erlangt]“¹⁷⁵.

5.3.7 Graf Appiani

Über den Grafen erfährt man im Stück eher wenig. Er ist augenscheinlich in Emilia verliebt und freut sich darauf, in ihre Familie einzuheiraten. Mit Marinelli verbindet ihn ein feindliches Verhältnis, das ihm letztendlich auch zum Verhängnis wird. Der Graf nimmt im Stück die Rolle des **Retters** ein – auch er will Emilia vor den Gefahren und Verlockungen der Stadt beschützen, denn gleich nach der Hochzeit hat er vor, mit ihr am Land zu leben. Odoardo heißt die Verbindung mit dem Grafen

¹⁷¹ Lessing (2001), S. 32.

¹⁷² Lessing (2001), S. 28.

¹⁷³ Steinmetz (1987), S. 104.

¹⁷⁴ Pelster (2002), S. 36.

¹⁷⁵ Steinmetz (1987), S. 105.

willkommen: „Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluss, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben.“¹⁷⁶ Die tugendhafte Erziehung, die Odoardo seiner Tochter angedeihen lässt, wird der Ehemann fortführen. Auch er sieht Emilia als rein und fromm an: „So recht, meine Emilia! Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf ihre Frömmigkeit ist.“¹⁷⁷ Bis zu seiner Ermordung wird der Graf als guter Menschenkenner dargestellt. Mit dem hinterhältigen Marinelli kommt er nicht aus, die Intrigen des Hofes liegen ihm fern und Emilia sieht er als rein an. Auch beweist der Graf Rückgrat, als er sich dem Wunsch des Prinzen widersetzt nach Massa zu reisen. Im Gespräch mit Marinelli stellt er seinen Standpunkt dar:

APPIANI: Der Befehl des Herrn? – des Herrn? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht – Ich gebe zu, dass Sie dem Prinzen unbedingten Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. – Ich kam an seinen Hof als Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen: aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größeren Herrn –

MARINELLI: Größer oder kleiner: Herr ist Herr.

APPIANI: Dass ich mit Ihnen darüber stritte! – Genug, sagen Sie dem Prinzen, was Sie gehört haben: - dass es mir leid tut, seine Gnade nicht annehmen zu können; weil ich eben heute eine Verbindung vollzöge, die mein ganzes Glück ausmache.¹⁷⁸

Durch seine deutliche Meinungsäußerung zieht er den Zorn Marinellis auf sich, der ihn hinterhältig ermorden lässt. Somit ist Appiani das erste **Todesopfer** in diesem Drama und wird vom Retter der Emilia zum Opfer des Prinzen.

5.3.8 Gräfin Orsina

Die Gräfin Orsina war lange Zeit die Mätresse des Prinzen. Sie fühlt sich von ihm geliebt und wird dadurch umso tiefer verletzt, als der Prinz beschließt, sich von ihr zu trennen. Ohne ihr gegenüber zu treten, lässt er sich verleugnen und liest ihre Briefe nicht. In der **Opfer**-Rolle fühlt sich

¹⁷⁶ Lessing (2001), S. 25.

¹⁷⁷ Lessing (2001), S. 32.

¹⁷⁸ Lessing (2001), S. 37.

Orsina nicht wohl. Sie lässt nicht zu, dass der Prinz so mit ihr umspringt und will sich an ihm rächen. Obwohl sie nicht eingeladen war, kommt sie zum Lustschloss des Prinzen. Der Prinz will sie nicht anhören und sie auch gar nicht zu ihm vorlassen, denn er hat nur Augen für Emilia, die jedoch niemals die seine war und auch niemals die seine werden wird. So heißt es im 4. Aufzug, 2. Auftritt:

DER PRINZ. Orsina? - Marinelli! - Orsina? - Marinelli!

MARINELLI. Ich erstaune darüber nicht weniger als Sie selbst.

DER PRINZ. Geh, lauf, Battista: sie soll nicht aussteigen. Ich bin nicht hier. Ich bin für sie nicht hier. Sie soll augenblicklich wieder umkehren. Geh, lauf! - (*Battista geht ab.*) Was will die Närrin? Was untersteht sie sich? Wie weiß sie, dass wir hier sind? Sollte sie wohl auf Kundschaft kommen? Sollte sie wohl schon etwas vernommen haben? - Ah, Marinelli! So reden Sie, so antworten Sie doch! - Ist er beleidiget, der Mann, der mein Freund sein will? Und durch einen elenden Wortwechsel beleidiget? Soll ich ihn um Verzeihung bitten?

MARINELLI. Ah, mein Prinz, sobald Sie wieder Sie sind, bin ich mit ganzer Seele wieder der Ihrige! - Die Ankunft der Orsina ist mir ein Rätsel wie Ihnen. Doch abweisen wird sie schwerlich sich lassen. Was wollen Sie tun?

DER PRINZ. Sie durchaus nicht sprechen, mich entfernen –

MARINELLI. Wohl! und nur geschwind. Ich will sie empfangen –

DER PRINZ. Aber bloß, um sie gehen zu heißen. - Weiter geben Sie mit ihr sich nicht ab. Wir haben andere Dinge hier zu tun –

MARINELLI. Nicht doch, Prinz! Diese andern Dinge sind getan. Fassen Sie doch Mut! Was noch fehlt, kömmt sicherlich von selbst. - Aber hör ich sie nicht schon? - Eilen Sie, Prinz! – Da, (*auf ein Kabinett zeigend, in welches sich der Prinz begibt*), wenn Sie wollen, werden Sie uns hören können. - Ich fürchte, ich fürchte, sie ist nicht zu ihrer besten Stunde ausgefahren.¹⁷⁹

Die verschmähte Orsina geht in ihrem Schmerz sogar so weit, dass sie den Prinzen ermorden möchte, nur damit dieser sich nicht mit Emilia vermählen kann. Im 4. Aufzug, 7. Auftritt spricht Orsina mit Emilias Vater Odoardo und schiebt ihm einen Dolch zu, mit dem er den Prinzen ermorden soll, um die Tugend der Tochter zu bewahren:

¹⁷⁹ Lessing (2001), S. 58.

ORSINA. Ha, ich verstehe! - Damit kann ich aushelfen! - Ich hab einen mitgebracht. (*Einen Dolch hervorziehend.*) Da nehmen Sie! Nehmen Sie geschwind, eh' uns jemand sieht! - Auch hätte ich noch etwas - Gift. Aber Gift ist nur für uns Weiber, nicht für Männer. - Nehmen Sie ihn! (*Ihm den Dolch aufdrängend.*) Nehmen Sie!

ODOARDO. Ich danke, ich danke. - Liebes Kind, wer wieder sagt, dass du eine Närrin bist, der hat es mit mir zu tun.

ORSINA. Stecken Sie beiseite! geschwind beiseite! – Mir - wird die Gelegenheit versagt, Gebrauch davon zu machen. Ihnen wird sie nicht fehlen, diese Gelegenheit, und Sie werden sie ergreifen, die erste, die beste - wenn Sie ein Mann sind. - Ich, ich bin nur ein Weib, aber so kam ich her! fest entschlossen! - Wir, Alter, wir können uns alles vertrauen. Denn wir sind beide beleidigt, von dem nämlichen Verführer beleidigt. - Ah, wenn Sie wüssten - wenn sie wüssten, wie überschwänglich, wie unaussprechlich, wie unbegreiflich ich von ihm beleidigt worden und noch werde - Sie könnten, Sie würden Ihre eigene Beleidigung darüber vergessen. - Kennen Sie mich? Ich bin Orsina, die betrogene, verlassene Orsina. - Zwar vielleicht nur um Ihre Tochter verlassen. - Doch was kann Ihre Tochter dafür? - Bald wird auch sie verlassen sein. - Und dann wieder eine! - Und wieder eine! - Ha! (*wie in der Entzückung*) welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle - wir, das ganze Heer der Verlassenen - wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten - um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!¹⁸⁰

Dass die Tragödie schließlich mit dem Tod Emilias endet, hatte sich Orsina so nicht gedacht und sie artikuliert vorher zu keinem Zeitpunkt, dass sie auf Emilia eifersüchtig war. Ihre Rache sollte allein dem Prinzen gelten, nicht Emilia. Orsina verbündet sich mit Odoardo. Indem sie ihm den Dolch in die Hand gibt, verhindert sie, dass der Prinz Emilia wehtut, indem er sie verlässt. Zwar möchte sie so seinen Tod herbeiführen, aber in der Anfangsphase der Liebesbeziehung zu Emilia denkt sie, dass es für Emilia ein kleinerer Schmerz sei, jetzt Abschied von ihm zu nehmen. Odoardo verhindert somit, dass der Prinz seine Tochter beschmutzt und sie dann verlässt. Er bezeichnet Orsina als sein Kind, er sieht in ihr, was aus seiner Tochter werden könnte und versucht mit einem Anschlag auf

¹⁸⁰ Lessing (2001), S. 70-71.

den Prinzen diesen Schmerz von seinem Kind fernzuhalten. Orsina schlüpft von der Opfer-Rolle in die Rolle der **Täterin**, weil sie Odoardo zu ihrem Werkzeug macht.

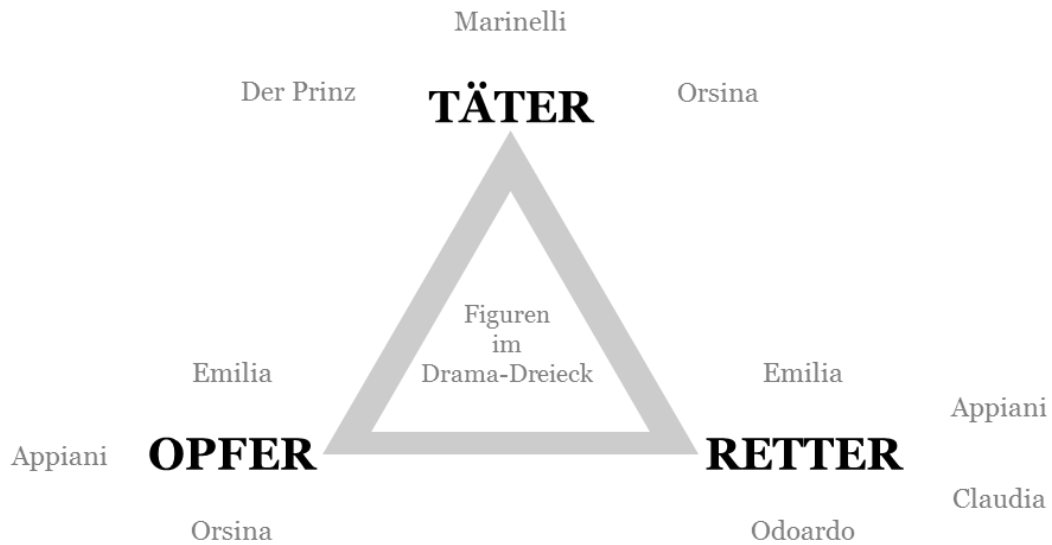


Abb.: 2 Figurenkonstellation "Emilia Galotti" im Drama-Dreieck [eigene Darstellung]

5.3.9 Zusammenfassende Personenkonstellation

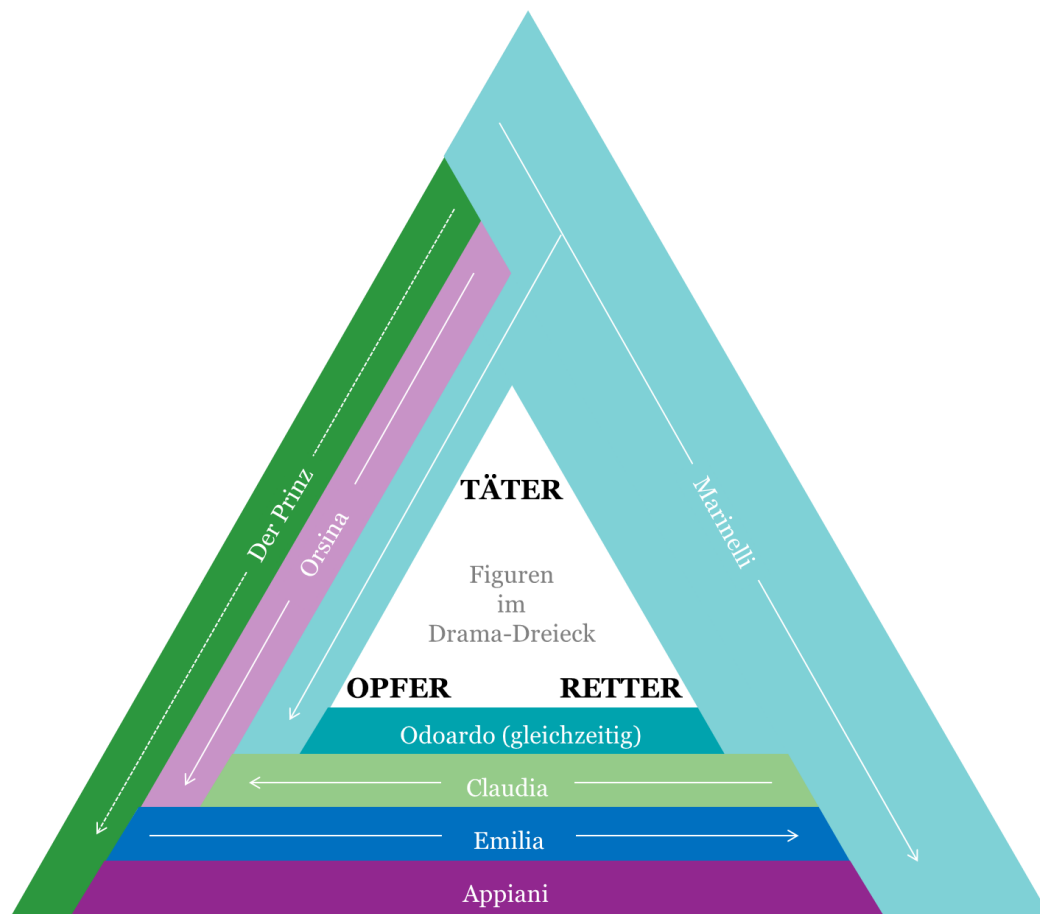


Abb.: 3 Zusammenfassende Personenkonstellation im Drama-Dreieck [eigene Darstellung]

Abbildung 3 zeigt, wie stark sich die einzelnen Personen in ihren Rollen verändern. Die Pfeile verdeutlichen die Richtung, in die sich die Figuren im Laufe des Stückes entwickeln.

Die Täter

Als Täter sind der Prinz, Marinelli und Orsina zu sehen. Der Prinz legitimiert die Machenschaften seines Kammerherrn Marinelli, der vor nichts, nicht einmal Mord, zurückschreckt. Indem Orsina Odoardo den Dolch gibt und so den tragischen Tod der Protagonistin Emilia ermöglicht, wird sie zur Täterin.

Die Retter

Der Graf Appiani, die Mutter Claudia und der Vater Odoardo wollen die empfindsame und tugendhafte Emilia vor dem Prinzen retten. All ihre Bemühungen scheitern jedoch und Emilia fällt dem Prinzen zum Opfer. Im Tod jedoch gelingt es Emilia, sich selbst zu retten.

Die Opfer

Die Opfer im Stück sind vielschichtig und zahlreich. Allen voran muss Emilia genannt werden, die ihr Leben lässt, um sich vor der Verführung des Prinzen zu retten. Aber nicht nur Emilia wird Opfer des Prinzen, sondern auch Appiani, der beim Überfall auf die Hochzeitgesellschaft ermordet wird. Der Vater Odoardo macht sich am Mord seiner Tochter schuldig und wird somit ebenfalls zum Opfer des Prinzen. Zuletzt ist noch Orsina zu nennen, die sich vom Prinzen verlassen sieht und so unwillkürlich zu seinem Opfer wird. Sie verbleibt aber anders als Emilia nicht in dieser Rolle. Ihre Intelligenz lässt sie aus dem Schatten des Prinzen heraustreten und so wird sie auch zur Täterin und stellt sich auf eine Stufe mit dem Mann.

5.4 Das GAM und dessen Anwendung in „Emilia Galotti“

Die Frage, wie Aggression in „Emilia Galotti“ entsteht, kann anhand des GAM nach *Anderson* und *Bushman* 2002 näher beantwortet werden.¹⁸¹ „Dem Modell zufolge kommt es vor allem dann zu gewalttätigem Verhalten, wenn entsprechende [...] Strukturen im Gehirn aktiviert werden.“¹⁸²

Das GAM besagt, dass die „Inputs“ (Person und Situation) durch Verarbeitungsroutinen laufen, die dann nach einem Einschätzungs- und Bewertungsprozess entweder zu einer überlegten oder impulsiven Handlung führen. In „Emilia Galotti“ kommt es zur impulsiven Handlung, also der Ausübung von Aggression und schließlich Gewalt, nachdem die Verarbeitungsroutinen durchlaufen wurden. Die Schlussszene (5. Aufzug, 7. Auftritt), in der Odoardo Emilia erdolcht, wird nun nach dem GAM analysiert.

5.4.1 Inputs

Zu den Inputs gehören die Person und die Situation, in der sich die Person gerade befindet.¹⁸³

Person

In dieser Szene treffen Odoardo und Emilia zum ersten Mal seit dem Anschlag auf Appiani zusammen und haben nun die Gelegenheit, miteinander zu sprechen. Die Person, die hier zu den Inputs gehört, muss also einmal Emilia und einmal Odoardo meinen.

Odoardos Charakter wurde im Verlauf des Stückes immer wieder durch andere Figuren beschrieben. Einerseits durch die Ehefrau Claudia, die ihn als tugendhaft beschreibt: „Welch ein Mann! O, der rauen Tugend!“¹⁸⁴, andererseits durch Appiani, der ebenfalls die Tugendhaftigkeit hervorhebt:

¹⁸¹ siehe dazu Kapitel 2.4 Das General Aggression Model

¹⁸² Batinic/Appel (2008), S. 188.

¹⁸³ siehe Kapitel 2.3.1 Das General Aggression Model nach Anderson und Bushman 2002

¹⁸⁴ Lessing (2001), S. 27.

„Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend!“¹⁸⁵ Der Prinz aber bezeichnet Odoardo als „ein[en] alt[en] Degen; stolz und rau; sonst bieder und gut!“¹⁸⁶ Die Tugend scheint für Odoardo sein oberstes und höchstes Gut zu sein. Seine Handlungen und seine Denkweisen sind diesem Ideal untergeordnet.

Dasselbe gilt für Emilia, denn auch ihre Tugendhaftigkeit wird viel gerühmt und hervorgehoben. Obwohl Marinelli dies nicht als Kompliment meint und Emilia einen intriganten Hintergedanken vorwirft, spricht er über Emilia von „Tugend und Gefühl und Witz“¹⁸⁷. Der Verlobte Appiani soll Emilia ebenfalls als tugendhaft ansehen, immerhin ist es ihr einziges Gut, das sie hat, ist sie doch „ohne Vermögen und ohne Rang“¹⁸⁸. Emilia ist aber auch abhängig von ihren Eltern und ihnen in allen Fragen untergeordnet: „Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren bessern Einsichten mich in allem unterwerfe. [...] Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen.“¹⁸⁹ Diese Hörigkeit den Eltern gegenüber spielt für die Todesentscheidung eine wichtige Rolle.

Die beiden Charaktere sind also in ihrer Tugendhaftigkeit miteinander verbunden. Auch ihre langfristigen Ziele sind identisch. Sie beide wollen das Glück Emilias und vor allem wollen und müssen sie ihre Tugend bewahren.

Situation

Der situative Einfluss auf die Szene ist die Entführung Emilias. Durch diese Handlung fühlt sich Odoardo einerseits durch den Prinzen in seiner väterlichen Autorität provoziert, andererseits ist er aber auch frustriert, weil er gegen die Autorität des Prinzen machtlos ist. Obwohl Odoardo Emilia gerne vom Schloss wegbringen möchte, bringt der hinterlistige Marinelli ins Spiel, dass der Graf wohl nicht durch Räuber, sondern durch einen „Nebenbuhler“¹⁹⁰ ermordet wurde. Er führt ins Feld, dass Emilia

¹⁸⁵ Lessing (2001), S. 32.

¹⁸⁶ Lessing (2001), S. 9.

¹⁸⁷ Lessing (2001), S. 14.

¹⁸⁸ Lessing (2001), S. 14.

¹⁸⁹ Lessing (2001), S. 30-31.

¹⁹⁰ Lessing (2001), S. 80.

wohl zu den Umständen befragt werden müsse. Diese Befragung solle in der Stadt Guastalla geschehen, wo sich aber Mutter und Tochter nicht sprechen sollten, auch der Vater sollte von seiner Familie getrennt werden¹⁹¹:

ODOARDO. Mutter und Tochter zu trennen?

MARINELLI. Mutter und Tochter und Vater. Die Form des Verhörs erfordert diese Vorsichtigkeit schlechterdings. Und es tut mir leid, gnädiger Herr, dass ich mich gezwungen sehe, ausdrücklich darauf anzutragen, wenigstens Emilien in eine besondere Verwahrung zu bringen.

ODOARDO. Besondere Verwahrung? – Prinz! Prinz! – Doch ja; freilich, freilich! Ganz recht: in eine besondere Verwahrung! Nicht, Prinz? nicht? – O wie fein die Gerechtigkeit ist! Vortrefflich! (*Fährt schnell nach dem Schubsacke, in welchem er den Dolch hat.*)¹⁹²

Die Erwähnung, dass Emilia in ein Gefängnis kommen könnte, bringt Odoardo derart aus der Fassung, dass er bereits überlegt, den Prinzen und/oder Marinelli zu erdolchen. Nachdem ihm der Prinz aber versichert, er würde Emilia in das Haus des Kanzlers Grimaldi bringen, beruhigt sich Odoardo wieder.¹⁹³ Schließlich lässt sich der Prinz auch noch davon überzeugen, Emilia zu ihrem Vater zu schicken, bevor sie zum Kanzler gebracht wird. In der Zwischenzeit monologisiert Odoardo über das vorangegangene Geschehen:

ODOARDO. [...] Das Spiel geht zu Ende. So, oder so! – Aber – (*Pause*) wenn sie mit ihm sich verstünde? Wenn es das alltägliche Possenspiel wäre? Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will? (*Pause.*) Für sie tun will? Was will ich denn für sie tun? – Hab ich das Herz, es mir zu sagen? – Da denk ich so was: So was was sich nur denken lässt. – Grässlich! Fort, fort! Ich will sie nicht erwarten. Nein! – (*Gegen den Himmel.*) Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu? Fort! (*Er will gehen, und sieht Emilien kommen.*) Zu spät! Ah! er will meine Hand; er will sie!¹⁹⁴

¹⁹¹ vgl. Lessing (2001), S. 80-81.

¹⁹² Lessing (2001), S. 81

¹⁹³ vgl. Lessing (2001), S. 81.

¹⁹⁴ Lessing (2001), S. 83.

Odoardo ahnt bereits ein schlechtes Ende voraus und zeigt wieder einmal, wie wenig Vertrauen er Emilia entgegenbringt. Er lässt Zweifel an ihrer Unschuld und vertraut in seiner Frömmigkeit auf Gott.

Auch Emilia befindet sich in einer ausweglosen Situation. Sie ist dem Vater hörig und kann gegen seinen Willen nichts unternehmen, aber sie kann auch nichts gegen das Begehren des Prinzen tun, der sie festhält. Im restlichen Stück wirkt Emilia immer untertänig und ist dem Drängen der Eltern ausgeliefert. Auch gegen das Begehren des Prinzen ist sie machtlos. In der Schlusszene allerdings schafft es Emilia, ihren eigenen Willen zu artikulieren:

ODOARDO. [...] Denke nur: unter dem Vorwande einer gerichtlichen Untersuchung, - o des höllischen Gaukelspieles! – reißt er dich aus unsern Armen, und bringt dich zur Grimaldi.

EMILIA. Reißt mich? bringt mich? – Will mich reißen; will mich bringen: will! will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!¹⁹⁵

Emilia gelingt es nun als Einzige, sich aus der Bevormundung des Herrschers (dem Prinzen) zu befreien.

Diese beiden Einflüsse, also Person und Situation, unterlaufen nun den Verarbeitungsroutinen, die dann zu einem Ergebnis, also einer Entscheidung führen.

5.4.2 Routes

Die Verarbeitungsroutinen (=„Routes“) „äußern sich in drei Wirkungspfaden, die untereinander verknüpft sind“¹⁹⁶. Diese drei Wirkungspfade werden als Emotion, Kognition und Erregung bezeichnet, wobei in dieser Szene die Erregung vorherrschend ist. Sowohl Odoardo, als auch Emilia sind erregt. Der Prinz hat in ihre Handlungsspielräume stark eingegriffen und sie sind beide in Trauer über den Verlust Appianis.

EMILIA. Wie? Sie hier, mein Vater? – Und nur Sie? – Und meine Mutter? nicht hier? – Und der Graf? nicht hier? – Und Sie so unruhig, mein Vater?

ODOARDO. Und du so ruhig, meine Tochter?

¹⁹⁵ Lessing (2001), S. 85.

¹⁹⁶ Batinic/Appel (2008), S. 188.

EMILIA. Warum nicht, mein Vater? – Entweder ist nichts verloren: oder alles. Ruhig sein können, und ruhig sein müssen: kömmt es nicht auf eines?

ODOARDO. Aber, was meinst du, dass der Fall ist?

EMILIA. Dass alles verloren ist; - und dass wir wohl ruhig sein müssen, mein Vater.

ODOARDO. [...] Aber lass doch hören: was nennest du, alles verloren? – dass der Graf tot ist?

EMILIA. Und warum er tot ist! Warum! – Ha, so ist es wahr, mein Vater? So ist sie wahr die ganze schreckliche Geschichte, die ich in dem nassen und wilden Auge meiner Mutter las? [...] ¹⁹⁷

Emilias Erregung wird immer heftiger, als sie erkennt, dass Odoardo und Claudia sie in den Händen des Prinzen lassen müssen:

EMILIA. Ich allein in seinen Händen? – Nimmermehr, mein Vater. – Oder Sie sind nicht mein Vater. – Ich allein in seinen Händen? – Gut, lassen Sie mich nur; lassen Sie mich nur. – Ich will doch sehn, wer mich hält, - wer mich zwingt, - wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann. ¹⁹⁸

Selbst der sonst besonnene Odoardo gerät in Rage. In den voran gegangen Szenen reißt er sich immer wieder zusammen, sammelt sich und handelt erst dann. Aber im Gespräch mit Emilia gibt er zu, dass er außer sich ist: „Ich ward auch so wütend, dass ich schon nach diesem Dolche griff, [...] um einem von beiden – beiden! – das Herz zu durchstoßen.“ ¹⁹⁹

Der aktuelle innere Zustand der Erregung ist der bestimmende motivationale Zustand, der schließlich zu einem Ergebnis führt.

5.4.3 Outcomes

Emilia und Odoardo versuchen nun eine Lösung für das Problem zu finden. Nachdem Odoardo in seiner Erregung den Dolch ins Spiel gebracht hat, kann Emilia an nichts anderes mehr denken. Sie verlangt von ihrem Vater den Dolch in ihre Hand, um sich mit ihm zu durchbohren:

ODOARDO. Wenn ich dir ihn nun gebe – da! (*Gibt ihr ihn.*)

¹⁹⁷ Lessing (2001), S. 84.

¹⁹⁸ Lessing (2001), S. 84.

¹⁹⁹ Lessing (2001), S. 85.

EMILIA. Und da! (*Im Begriffe sich damit zu durchstoßen, reißt der Vater ihr ihn wieder aus der Hand.*)

ODOARDO. Sieh, wie rasch! – Nein, das ist nicht für deine Hand.

EMILIA. Es ist wahr, mit einer Haarnadel soll ich – (*Sie fährt mit der Hand nach dem Haare, eine zu suchen, und bekommt die Rose zu fassen.*) Du noch hier? – Herunter mit dir! Du gehörest nicht in das Haar einer, - wie mein Vater will, dass ich werden soll!

ODOARDO. O meine Tochter! -

EMILIA. O, mein Vater, wenn ich Sie erriete! – Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? – (*In einem bittern Tone, während dass sie die Rose zerpflückt.*) Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum Zweiten das Leben gab. Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!

ODOARDO. Doch, meine Tochter, doch! (*Indem er sie durchsticht.*) Gott, was hab ich getan! (*Sie will sinken, und er fasst sie in seine Arme.*)

EMILIA. Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. – Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand.²⁰⁰

Das Ergebnis des Bewertungs- und Entscheidungsprozesses ist die impulsive Handlung Odoardos, Emilia zu erdolchen. Sie selbst aber hat die Entscheidung schon vor ihm getroffen. Emilia übt in dieser Situation **psychische Gewalt** gegen ihren Vater aus. Indem sie ihm mit einem Suizid droht, setzt sie ihn derart unter Druck, dass Odoardo keine andere Möglichkeit mehr bleibt, als **physische Gewalt** gegen seine Tochter zu richten. Indem er den Dolch führt, macht er sich zum Werkzeug Emilias.

²⁰⁰ Lessing (2001), S. 86.

6 Zusammenfassung

Die anfangs gestellte Frage, wie Lessing Aggression und Gewalt darstellt, konnte in Kapitel 5 dieser Arbeit weitestgehend beantwortet werden. Auf theoretisch fundierter Basis wurde herausgestrichen, welche Protagonisten in ihrer Rede welche Form der Aggression und Gewalt anwenden. Die Analyse der artikulierten Handlungsziele führte dazu, dass hier die Anwendung von struktureller und instrumenteller Gewalt zu Tage trat, die in der Ausübung von impulsiver Aggression mündet.

Die Personenkonstellation, die in Kapitel 5.2 behandelt wird, hat deutlich gemacht, welche Personen sich wie aggressiv äußern. Als Mittelpunkt des Dramas stellt sich der Prinz dar, der durch sein aggressives Begehren den Stein erst ins Rollen bringt. Gräfin Orsina wirkt in dem Sinne aggressiv, als sie mit dem festen Entschluss zum Schloss kam, sich am Prinzen zu rächen. An der Figur der Orsina findet die Frustrations-Aggressions-Hypothese Beachtung, weil Orsinas Frustration vom Prinzen verschmährt worden zu sein, zu einer aggressiven Handlung führt. Obwohl Odoardo auf den ersten Blick als besonders aggressiv scheint, da er ja derjenige ist, der Emilia schließlich ersticht, hat sich herausgestellt, dass er eben das nicht ist. Die Entscheidung, Emilia zu töten, hat er nicht selbst getroffen, was besonders in der Analyse der Schlusszene im Hinblick auf das General Aggression Model deutlich wird. Diese Analyse stellt heraus, wie Aggression und die Anwendung von physischer Gewalt entstehen können.

7 Verzeichnisse

7.1 Quellen

7.1.1 Primärliteratur

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2001.

7.1.2 Sekundärliteratur

Anderson, Craig A. / Bushman, Brad J.: Human Aggression. In: Annual Review Psychology 2002, 53. S. 27-51.

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler⁷ 2009.

Batinic, Bernad / Appel, Markus (Hrsg.): Medienpsychologie. Heidelberg: Springer 2008.

Dollard, John / Doob, Leonhard W. / Miller, Neal E. / Mowrer, O.H. / Seras, Robert S.: Frustration und Aggression. Weinheim/Berlin/Basel: Julius Beltz 1970.

Fick, Monika. Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2000.

Galtung, Johan: Gewalt, Frieden und Friedensforschung. In: Senghass, Dieter (Hrsg.): Kritische Friedensforschng. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Gauwerky, Ursula: Bürgerliches Drama. In: Merker, Paul/Stammler, Wolfgang (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: De Gruyter 2001.

Gerrig, Richard J./Zimbardo, Philip G. Psychologie. 18., aktualisierte Auflage. München: Pearson 2008.

Guthke, Karl S.: Das bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart/Weimar: Metzler⁶ 2006.

Hacker, Friedrich: Aggression. Die Brutalisierung unserer Welt. Düsseldorf, Wien: Econ Verlag 1985.

Horstenkamp-Strake, Ulrike: „Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!“. Autorität und Familie im deutschen

- Drama. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995.
- Huber, Andreas: Stichwort: Aggression und Gewalt. München: Wilhelm Heyne Verlag 1995.
- Jeßing, Benedikt: Dramenanalyse. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2015.
- Kunczik, Michael: Gewalt und Medien. Köln: Böhlau Verlag 1987.
- Merten, Klaus: Fernsehnutzung/Fernsehwirkung am Beispiel Gewalt. In: Thema Jugend. Zeitschrift für Jugendschutz und Erziehung, Heft 1/2.
- Merten, Klaus: Gewalt durch Gewalt im Fernsehen? Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH 1999.
- Pelster, Theodor: Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler. Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Stuttgart: Reclam 2002.
- Roßbach, Nikola: „Das Geweb ist satanisch fein.“ Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Sader, Manfred: Destruktive Gewalt. Möglichkeiten und Grenzen ihrer Verminderung. Weinheim und Basel: Beltz Verlag 2007.
- Sanna, Simonetta: Lessings „Emilia Galotti“. Die Figuren im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen: Max Niemeyer 1988.
- Schäfer, Alfred / Thompson, Christiane: Gewalt – Eine Einführung. In: Schäfer, Alfred / Thompson, Christiane (Hrsg.): Gewalt. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2011.
- Schöblier, Franziska: Bürgerliches Trauerspiel. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner 2009.
- Schöblier, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama. Darmstadt: WBG³ 2011.
- Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012.

- Schulz, Georg-Michael: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und Erhabenen. Tübingen: Max Niemeyer 1988.
- Selg, Herbert / Mees, Ulrich / Berg, Detlef: Psychologie der Aggressivität. Göttingen/Toronto/Zürich: Verlag für Psychologie 1987.
- Steinmetz, Horst: Emilia Galotti. In: Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart: Reclam 1987.
- Stephan, Inge: „So ist die Tugend ein Gespenst“ – Frauenbild und Tugendbegriff im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller. In: Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1988.
- Stewart Ian / Joines Vann: Die Transaktionsanalyse. Eine Einführung. Freiburg im Breisgau: Herder¹² 2015.
- Theunert, Helga: Gewalt in den Medien – Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. München: KoPäd Verlag² 1996.
- Wägenbaur, Birgit: Die Pathologie der Liebe: literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin: Schmidt 1996.

7.1.3 Internetquellen

- http://www.jusline.at/83_K%C3%B6rperverletzung_StGB.html (12. August 2015)
- http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/oekonomische_gewalt.php (28. August 2015)
- <http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/physisch.php> (28. August 2015)
- <http://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/psychisch/> (28. August 2015)

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abb.: 1 Das General Aggression Model (GAM) nach Anderson / Bushman 2002.....	18
Abb.: 2 Figurenkonstellation "Emilia Galotti" im Drama-Dreieck [eigene Darstellung].....	68
Abb.: 3 Zusammenfassende Personenkonstellation im Drama-Dreieck [eigene Darstellung].....	69

8 Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit der Darstellung von Aggression und Gewalt im bürgerlichen Trauerspiel. Dabei wurde *Lessings* „Emilia Galotti“ als Beispiel herangezogen. Nachdem die Begrifflichkeiten wie Aggression, Gewalt und bürgerliches Trauerspiel geklärt wurden, wurden diese auf „Emilia Galotti“ angewendet. Analysiert wurden dabei einerseits artikulierte Handlungsziele im Hinblick auf die Darstellung von Aggression und die Figurenkonstellation, wobei der Fokus auf die Darstellung aggressiver Akteure und deren Rollen-Übernahme im Drama-Dreieck liegt. Schließlich wurde das General Aggression Model nach *Anderson* und *Bushman* 2002, das die Entstehung von Aggression erklären soll, auf die Schlusszene in „Emilia Galotti“ angewendet. Dabei wurde deutlich, wie der Tod Emilias provoziert werden konnte.