

## X. *Emilia Galotti*

Lessings letztes Trauerspiel *Emilia Galotti* wurde erstmals 1772 innerhalb der Sammelausgabe *Trauerspiele von Gotthold Ephraim Lessing* veröffentlicht und 1772 zum Geburtstag der Herzogin von Braunschweig uraufgeführt. Der schnell einsetzende Erfolg der *Emilia Galotti* ist insofern überraschend, als zumindest die Uraufführung distanziert aufgenommen wurde, weil die Zuschauer von der allzu geringen Emotionalität (Rührung) enttäuscht waren. Der Rezensent der *Neuen Hamburgischen Zeitung* gibt die Schuld an der schwachen Wirkung nicht dem Text, sondern den Schauspielern:

Am 13ten [März 1772], als dem Geburtstage unsrer Durchl. Herzogin, ward von der sich hier aufhaltenden Döbbelinschen Gesellschaft ein neues Trauerspiel des Hrn. Leßing, *Emilia Galotti*, aufgeführt. Dies vortrefliche Stück erhielt den verdienten Beyfall, wiewohl es sehr mittelmäßig vorgestellt ward. [...] Madame Döbbelin spielte die Emilia, aber wie kalt! die schöne Rolle, wie kalt! Herr Döbbelin den alten Galotti; aber wie steif! Nein! Thränen vergoß ich nicht, aber alsdann sollen sie fließen, wenn eine bessere Gesellschaft dieß vortrefliche Stück des deutschen Sophokles hier wieder auf die Bühne bringt.<sup>1</sup>

Karl Ramlers Rezension des Erstdrucks kann natürlich nicht mit schlechten Schauspielerleistungen argumentieren, stellt jedoch ähnlich fest:

Viele Liebhaber der Bühne haben sich seit einiger Zeit merken lassen, Tragödien, wie *Mis Sara*, wie *Romeo*, wie *Beverley*, wären allzutraumig, erregten zu viel Thränen. Unser Dichter giebt ihnen hier eine Emilia, die **keinen Strom von Thränen**, sondern gleichsam nur Keime von Thränen, und einen **heilsamen Schauer von Schrecken** erregt.<sup>2</sup>

*Emilia Galotti* lässt sich vor allem im Zusammenhang mit der in der *Hamburgischen Dramaturgie* entfalteten Katharsis-Theorie interpretieren. In der Kombination der tragischen Affekte Furcht und Mitleid werden diese so gegeneinander ausgespielt, dass – im Gegensatz zum sehr emotional angelegten Trauerspiel *Miss Sara Sampson* – das Bühnengeschehen nur distanziert wahrgenommen wird, was die Voraussetzung dafür darstellt, dass das ›Mitleid‹ mit den leiden Figuren durch die ›Furcht‹, man könnte von einem vergleichbaren Schicksal betroffen werden, relativiert wird. In ihrer Wechselwirkung pendeln sich Furcht und Mitleid auf ein sozialverträgliches Mittelmaß ein und läutern sich auf diese Weise.

Dass *Emilia Galotti* den Untertitel ›Trauerspiel‹ trägt, ist als ›bürgerliches Trauerspiel‹ zu verstehen, da Lessing in seiner Übersetzung *Das Theater des Herrn Diderot* das ›Trauerspiel‹

---

<sup>1</sup> Hamburgische Neue Zeitung, 47. Stück: 21. 3. 1772 (Wiederabdruck in Hans Henning: Lessings *Emilia Galotti* S. 169).

<sup>2</sup> Karl Wilhelm Ramler: Rezension von *Emilia Galotti*. Berlinische privilegierte Zeitung am 28.03.1772. In: *Emilia Galotti. Dokumente zur Rezeption*. In: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Band 7: Werke 1770-1773. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 2000 (Bibliothek deutscher Klassiker 172) S. 871 - 927, hier S. 884 (Hervorhebung, Verf.).

## Gotthold Ephraim Lessing

als Darstellung einer privaten Handlung (»unser häusliches Unglück«) definiert; demgegenüber behandelt die ›Tragödie‹ »das Unglück der Großen und die Unfälle ganzer Staaten«.<sup>3</sup>

*Emilia Galotti* spielt in Italien (die historische Zeit ist unbestimmt, aber als ›Gegenwart‹ zu denken) und zwar an einem (kleinen) Fürstenhof. Trotzdem bleiben die wichtigsten Charakteristika des Bürgerlichen Trauerspiels gewahrt:

**P**rosa  
 Rein historisch vorgegebener Stoff  
 familiärer Konflikt (Schicksal des Staates ist nicht betroffen)

Der verhandelte Stoff ist jedoch nicht völlig frei erfunden. Vielmehr folgt Lessing einer historischen Folie, deren Handlungsmuster er aber enthistorisiert. Diese »Umschaffung«<sup>4</sup> in ein neues Stück ermöglicht es Lessing, die Plausibilität und Evidenz des Stoffes für das Publikum zu erhöhen.

### Grundlage der Handlung

Als Grundlage dient die *Virginia*-Episode in Titus Livius' *Ab urbe condita* (III 44-58). Diese spielt in legendärer Vorgeschichte der Stadt Rom (um 450 v. Chr.) zur Zeit der Herrschaft der Decemviren. Einer von diesen – Appius Claudius – begehrt die Plebejertochter Virginia. Virginia ist allerdings mit dem ehemaligen Volkstribun Lucius Icilius verlobt und weist Appius Claudius deswegen ab. Appius Claudius bewegt seinen Klienten Marcus Claudius zu der Behauptung, dass Virginia eigentlich nicht Tochter des Plebejers Verginius, sondern Marcus Claudius' – unfreie – Sklavin sei. Die Sache soll noch während der Abwesenheit des Verginius vor den Decemviren entschieden werden. Verginius kehrt jedoch noch rechtzeitig zurück und tötet seine Tochter in der Öffentlichkeit, weil er keine andere Möglichkeit sieht, ihre Tugend zu retten. Im Anschluss daran kommt es zu einem Volksaufstand, der schließlich

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil. In: Ders.: Werke und Briefe. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 5/1: Werke 1760–1766. Frankfurt am Main (Bibliothek deutscher Klassiker 53) 1990. S. 11–230, hier S. 126.

<sup>4</sup> Im 97. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* definiert Lessing diesen Begriff an dem Werk eines anderen Autors folgendermaßen: »Er hatte Recht, eine Fabel, in welche so besondere Griechische und Römische Sitten so innig verwebet sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrscheinlichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilt, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung.« (Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* [Sieben und neunzigstes Stück. Den 5ten April, 1769]. In: Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 6: Werke 1767–1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 6), S. 660 – 664, hier S. 662.

## Gotthold Ephraim Lessing

zum Sturz der Decemvirn und mit dem Tod des Appius auch zur Wiederherstellung der Republik führt.

Diese Verginia-Episode ist in der europäischen Dramengeschichte oft verarbeitet worden. Johann Samuel Patzke (1727-1787), ein Zeitgenosse Lessings, behandelt den Stoff 1755 weitgehend konventionell nach dem Muster des Heroischen Trauerspiels. Um nicht gegen die aristotelischen Einheiten zu verstoßen, löst Patzke das Problem der zwei Handlungsdimensionen des Stücks – Schicksal der Verginia und politische Geschehnisse –, indem er darauf verzichtet, den Volksaufstand auf der Bühne darzustellen:

Man sieht gleich, daß in dieser Erzählung zwei Handlungen liegen: Der Tod der Virginia, oder die durch das Laster unterdrückte Unschuld, und der Tod des Appius, oder das von der Tyranny befreite Rom. Beyde Handlungen können mit einander verbunden werden, wenn man die eine zur Haupthandlung und die andre zur Episode machet.<sup>5</sup>

Lessing verstärkt die Enthistorisierung des Stoffes noch zusätzlich, weil er nicht nur die politische Handlung ausspart, sondern auch die Namen und die Lokalisierung des Stücks verändert.

### Handlung

Die Handlung der *Emilia Galotti* verlegt Lessing in den italienischen Kleinstaat Guastalla, der tatsächlich von einer Seitenlinie der Gonzaga regiert worden ist. Hettore Gonzaga, der ›Prinz‹ (= regierender Fürst), hat seine Mätresse Orsina verabschiedet und schwärmt nun für Emilia Galotti, die Tochter des Oberst Odoardo, der zwar dem hoffähigen Adel angehört, den Hof aber meidet. In Abwesenheit des Vaters scheitert eine Annäherung des Prinzen an Emilia in der Kirche. Als der Fürst erfährt, dass Emilia schon am folgenden Tag heiraten soll, gibt er seinem Kammerherrn Marinelli freie Hand, um Emilia doch noch für sich zu gewinnen. Marinelli bedient sich eines Verbrechers, um Emilia zu entführen, wobei der Verlobte Appiani, nachdem er Marinelli beleidigt hat, ums Leben kommt. Emilia wird auf das Lustschloss des Fürsten gebracht, wo die enttäuschte Orsina sich am Fürsten rächen will. Diese übergibt ihren Dolch aber Odoardo, der zwischenzeitlich ins Lustschloss gelangt ist. Während eines Gesprächs zwischen Odoardo und Emilia zwingt Emilia ihren Vater dazu, sie zu töten, woraufhin sich der Fürst erschüttert zeigt.

Das am Fürstenhof spielende Trauerspiel enthält zwar durchaus monarchiekritische Aspekte, allerdings folgt diese Absolutismuskritik vor allem topischen Mustern. Überdies stehen – wie

<sup>5</sup> [Johann Samuel Patzke]: *Virginia*, ein Trauerspiel. Von J. S. Patzke. Frankfurt und Leipzig 1755, S. 8. Zitiert nach: Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1993 (Das Abendland, Neue Folge 23), S. 213.

## Gotthold Ephraim Lessing

erwähnt – nicht so sehr die politischen Handlungsdimensionen im Mittelpunkt, sondern das persönliche Handeln der Personen. Die Enthistorisierung erlaubt Lessing ein anderes Ende als bei Titus Livius, d. h. die Konzentration auf den Familienkonflikt unter Verzicht auf staatspolitische Folgen, sodass »weiter nichts, als eine modernisierte, von allem Staatsinteresse befreite Virginia«<sup>6</sup> dargestellt wird. Diese Überlegungen Lessings zeichnen sich schon sehr früh ab, wie auch aus einem Brief an Nicolai deutlich wird, in dem Lessing unter dem Deckmantel eines »junge[n] Tragikus« von der Anlage des Stücks berichtet:

Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel *Emilia Galotti* gegeben. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.<sup>7</sup>

### Personen

Der Fürst ist als absoluter Herrscher keinerlei juristischen oder moralischen Restriktionen unterworfen und schreckt auch vor kleinen, nicht öffentlichen Verbrechen nicht zurück.<sup>8</sup> Auch ein Todesurteil will er unüberlegt unterzeichnen, weil seine Gedanken bei Emilia Galotti sind:

CAMILLO ROTA. Ein Todesurteil wäre zu unterschreiben.  
 DER PRINZ. Recht gern. – Nur her! geschwind.  
 CAMILLO ROTA *stutzig und den Prinzen starr ansehend*. Ein Todesurteil, sagt' ich.  
 DER PRINZ. Ich höre ja wohl. – Es könnte schon geschehen sein. Ich bin eilig.  
 CAMILLO ROTA *seine Schriften nachsehend*. Nun hab' ich es doch wohl nicht mitgenommen! –

Allerdings handelt er nicht so sehr aus egoistischen Beweggründen skrupellos. Sein verantwortungsloses Handeln gründet in seiner Verliebtheit, die keinen Raum für rationale Überlegungen lässt. Die Empfindsamkeit des Fürsten zeigt sich auch in seiner starken Schüchternheit:

DER PRINZ. Mit allen Schmeicheleien und Beteuerungen konnt' ich ihr auch nicht ein Wort auspressen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret. Ihre Angst steckt mich an, ich zitterte mit, und schloß mit einer Bitte um Vergebung. Kaum getrau' ich mir, sie wieder anzureden.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Lessing an Karl Lessing, 1. 3. 1772. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 11/2: Briefe von und an Lessing 1770–1776. Herausgegeben von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Georg Braungart und Klaus Fischer. Frankfurt am Main 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 17), S. 266–268, hier S. 267.

<sup>7</sup> Lessing an Fridrich Nicolai, Leipzig, d. 21. 1. 1758. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 11/1: Briefe von und an Lessing 1743–1770. Herausgegeben von Helmuth Kiesel unter Mitwirkung von Georg Braungart und Klaus Fischer und Ute Wahl. Frankfurt am Main 1988 (Bibliothek deutscher Klassiker 36), S. 351–353, hier S. 352.

<sup>8</sup> »DER PRINZ. [...] Topp! auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht. Nur, guter Freund, muß es ein kleines stilles Verbrechen, ein kleines heilsames Verbrechen sein.« (Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 7: Werke 1770–1773. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 2000 (Bibliothek deutscher Klassiker 172), S. 291–371, hier S. 341f. (IV,1).

<sup>9</sup> Lessing: Emilia Galotti, S. 307 (I,8).

## Gotthold Ephraim Lessing

Der Fürst wird also als übertriebener Empfindler<sup>10</sup> im Stil Gellerts diskreditiert, der gerade durch seine unangemessene Empfindsamkeit auch zu kriminellen Handlungen fähig ist. Auch Odoardo ist vom Stoizismuskritiker Lessing ähnlich ambivalent gezeichnet. Emilias Vater vertritt als Stoiker zwar die traditionell aristokratische Ethik, versagt aber ebenso wie der Fürst in seiner Rolle. Obwohl er stoisch-selbstkontrolliert über der eigenen Handlung stehen müsste, lässt er sich unbeherrscht zu seiner Affekthandlung hinreißen und erschrickt erst danach über seine Tat:

EMILIA. [...] Solcher Väter gibt es keinen mehr!  
ODOARDO. Doch, meine Tochter, doch! (*indem er sie durchsticht*) Gott, was hab' ich getan!<sup>11</sup>

Auch Emilia ist als widersprüchlicher Charakter konzipiert. Ihre Mutter charakterisiert sie als schnell erregbar und erst nachfolgend konsequent:

CLAUDIA. [...] Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefaßt.<sup>12</sup>

Diese Ambivalenz wird im Stück ausgespielt. So zeigt sich Emilia nach dem Annäherungsversuch des Fürsten zunächst panisch:

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 zurück wirft 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? – Ah, meine Mutter! *Sich ihr in die Arme werfend*.  
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!  
CLAUDIA. Fasse dich! – Sammle deine Gedanken, so viel dir möglich. – Sag' es mir mit eins, was dir geschehen.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Dass der Fürst mit der dezidiert bürgerlichen Literatur Gellerts identifiziert wird, zeigt sich besonders pointiert im Zitat des Prinzen aus Gellerts *Die zärtlichen Schwestern*: DER PRINZ: »So verzeihen Sie mir, Marinelli; - (*indem er sich ihm in die Arme wirft*) und **bedauern Sie mich**« [Lessing: Emilia Galotti, S. 304 (I,6). Hervorhebung, Verf., Vgl. dazu: Christian Fürchtegott Gellert: *Die zärtlichen Schwestern*. Ein Lustspiel von drei Aufzügen. Herausgegeben von Horst Steinmetz. Stuttgart 1965, S. 5]. Soziologisch gesehen wird der Fürst dadurch verbürgerlicht weil er die bürgerlichen Moralkonzeption übernommen hat.

<sup>11</sup> Lessing: Emilia Galotti, S. 370 (V,8).

<sup>12</sup> Lessing: Emilia Galotti, S. 357 (IV, 8).

<sup>13</sup> Lessing: Emilia Galotti, S. 314f (II, 6).

## Gotthold Ephraim Lessing

---

Weil sie glaubt, in der Gewalt des Fürsten zu sein, versucht sie den Vater von der Notwendigkeit ihres Todes zu überzeugen:

ODOARDO. [...] Besinne dich. – Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren.

EMILIA. Und nur Eine Unschuld!

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. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! – Der Religion! Und welcher Religion? – Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.<sup>14</sup>

Emilia fürchtet also vor allem ihre eigene Verführbarkeit. Da sie ihre Sinnlichkeit nicht kontrollieren und akzeptieren kann, meint sie, ihre strikte Tugendhaftigkeit in einer sinnlicheren und weniger kontrollierten Umgebung nicht aufrechterhalten zu können. Diese ›Schwäche‹ (Hamartia) der Titelfigur hat auch Lessings Bruder Karl schon bemerkt:

Nur wider die Emilia Galotti habe ich etwas auf dem Herzen. [...] Noch hast Du sie nur als fromm und gehorsam geschildert. Aber ihre Frömmigkeit macht mir sie - aufrichtig! - etwas verächtlich, oder, wenn das zuviel ist, zu klein, als daß sie zum Gegenstand der Lehre, des edlen Zeitvertreibs und der Kenntnis für so viele tausend Menschen dienen könnte. [...] Auch daß sie sogar ängstlich tut, weil sie der Prinz in der Messe angedet, macht mir keinen großen Begriff von ihrem Verstande; und ein gar zu kleiner Verstand mit dem besten Herzen deucht mir für die edlen Personen des Trauerspiels unter der Würde desselben.<sup>15</sup>

Insgesamt zeigen sich in den dargestellten Hauptfiguren Varianten eines falschen Umgangs mit Sinnlichkeit/Gefühlen und ein Mangel an emotionaler Intelligenz: Der Fürst ist übertrieben empfindlich, Odoardo vermeintlich erhaben und Emilia übermäßig ängstlich. Die überzogene Leidenschaftlichkeit der Hauptfiguren vermittelt in der Logik der Handlung die ›Botschaft‹ der Notwendigkeit einer ausgewogenen, stabilen Sinnlichkeit.

Diese genau motivierte Kausalität dient Lessing zunächst nur zur Plausibilisierung der Handlung, die einer präzisen historischen Fundierung entbehrt. Die Wirkungsstrategie ist aber eine andere. Das Modell des bürgerlichen Trauerspiels, wie es wie es im Briefwechsel über das Trauerspiel theoretisch entfaltet wird und wie es Lessing mit dem Stück *Miss Sara Sampson* umgesetzt hat, setzt auf ein Maximum an Mitleid (›der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch‹) sei. Wird wirkungsstrategisch dieses Ziel verfolgt, muss das Theaterstück das Mitleid intensivieren. Im Kontext der *Hamburgischen Dramaturgie* wendet sich Lessing jedoch von diesem Grundsatz ab (vgl. VL 03.06.2008). Die Tragödie soll nun, »wenn sie unser Mitleid in

<sup>14</sup> Lessing: Emilia Galotti, S. 369 (V, 7).

<sup>15</sup> Karl Lessing an Gotthold Ephraim Lessing, 3. 2. 1772. Abgedruckt In: Emilia Galotti: Dokumente zur Entstehung. In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 7: Werke 1770–1773. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 2000 (Bibliothek deutscher Klassiker 172), S. 872–874, hier S. 873.

## Gotthold Ephraim Lessing

---

Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend seyn<sup>16</sup>. Zuviel Mitleid ist ebenso problematisch wie zuwenig, weil jedes Übermaß handlungslähmend wirkt. Nur in einem gesunden Mittelmaß kann die angestrebte soziale Kompetenz entwickelt werden. Daher sieht die in der Emilia-Handlung angestrebte Wirkungsstrategie der Katharsis die Reinigung der tragischen Leidenschaften und deren Verwandlung in tugendhafte Fähigkeiten vor. Die dargestellten vermischten Charaktere besitzen habituelle Schwächen (übertriebene Sinnlichkeit), die dem Zuschauer durch die geringe Distanz die Identifikation mit den Bühnenhelden ermöglichen, die aufgrund ihrer Fehlerhaftigkeit schließlich einer Katastrophe zum Opfer fallen (Tod Emilias). Das durch die Katastrophe ausgelöste Leiden der Helden bewegt die Zuschauer zur Empathie und löst zugleich reflexiv Furcht davor aus, einem ähnlichen Unglück zum Opfer fallen zu können. Dabei bedingen sich Furcht und Mitleid wechselseitig, sodass auf keiner Seite ein Extrem des Affekts entstehen kann: Die egozentrische Furcht vor einem persönlichen Unglück hält übertriebenes Mitleid zurück; gleichzeitig erzeugt das Mitleid mit dem anderen eine Nivellierung der rein egozentrischen Furcht. So kann ein gesundes Mittelmaß der Affekte kultiviert und stabilisiert werden. In Gegensatz zur *Miss Sara Sampson* wird in *Emilia Galotti* die Empathie dramaturgisch durch Illusionsbrechungen auf der Bühne (keine Tränen auf der Bühne/Monologe) gebremst.

---

<sup>16</sup> Lessing: Hamburgische Dramaturgie (Acht und siebenzigstes Stück. Den 29. Januar, 1768), In: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe in Zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u.a. Band 6: Werke 1767–1769. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt am Main 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 6), S. 570–575, hier S. 595.