

Lessing | Emilia Galotti

Lektüreschlüssel XL

für Schülerinnen und Schüler

Gotthold Ephraim Lessing

Emilia Galotti

Von Theodor Pelster

Reclam

Dieser Lektüreschlüssel bezieht sich auf folgende Textausgabe:
Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Hrsg. von Thorsten Krause. Stuttgart: Reclam, 2014 [u. ö.].
(Reclam XL. Text und Kontext 19225.)

Diese Ausgabe des Werktextes ist seiten- und zeilengleich mit der in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 45.

E-Book-Ausgaben finden Sie auf unserer Website unter www.reclam.de/e-book

Lektüreschlüssel XL | Nr. 15449
2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2018
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-015449-6

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

- 1. Schnelleinstieg 7
- 2. Inhaltsangabe 11
 - Erster Aufzug 11
 - Zweiter Aufzug 13
 - Dritter Aufzug 15
 - Vierter Aufzug 16
 - Fünfter Aufzug 18
- 3. Figuren 21
 - Hettore Gonzaga 21
 - Marinelli 25
 - Gräfin Orsina 28
 - Camillo Rota 30
 - Conti 31
 - Odoardo Galotti 31
 - Claudia Galotti 34
 - Graf Appiani 36
 - Emilia Galotti 38
 - Die Figurenkonstellation 42
- 4. Form und literarische Technik 46
 - Bürgerliches Trauerspiel 46
 - Struktur 49
- 5. Quellen und Kontexte 55
- 6. Interpretationsansätze 62
 - Ort und Zeit der Handlung 62
 - Tragödie oder Trauerspiel 62
 - Hof und höfische Gesellschaft 67
 - Bürgerliches Familienleben 70
 - Liebe, Ehe und Mätressentum 73
 - Intrige und Verbrechen 76

Schuld und ausgleichende Gerechtigkeit	79
Literarisches Meisterstück oder politisches Tendenzdrama?	84
7. Autor und Zeit	87
Biographischer Abriss	87
Das Werk	94
8. Rezeption	101
9. Prüfungsaufgaben mit Lösungshinweisen	106
Literarische Charakteristik	106
Interpretation einzelner Szenen	108
Analyse eines Sachtextes	112
10. Literaturhinweise / Medienempfehlungen	114
11. Zentrale Begriffe und Definitionen	118

1. Schnelleinstieg

Autor	Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Hofbibliothekar in Wolfenbüttel im Dienst von Herzog Karl I. von Braunschweig-Lüneburg
Entstehungszeit und Uraufführung	<ul style="list-style-type: none"> • 1753–58 (ursprüngliche dreifaktige Fassung) • 1771/72 (endgültige fünffaktige Fassung) • 13. März 1772 im Hoftheater Braunschweig uraufgeführt
Ort und Zeit der Handlung	<ul style="list-style-type: none"> • historisch nicht exakt datiert und lokalisiert (Guastalla in Norditalien, Mitte des 18. Jh.s, also zur Lebenszeit Lessings) • Zeitraum: ein Tag (früher Morgen bis abends) • Orte: Residenz des Prinzen Hettore Gonzaga in Guastalla (1. Aufzug), Emilia Galottis Elternhaus ebd. (2. Aufzug), Lustschloss des Prinzen in Dosalo (3.–5. Aufzug)
Historisches Vorbild	Geschichte der römischen Virginia nach Titus Livius in <i>Ab urbe condita</i> , Buch III

- Eine Grundfrage der Ethik

»Was soll ich tun!«, ruft Emilia Galotti, die Haupt- und Titelfigur aus Lessings Trauerspiel, an einem Höhepunkt der dramatischen Handlung und ziemlich genau in der Mitte dieses Stückes (III,5). Der Form nach ist diese Äußerung eine Frage; die Umstände machen sie zu einem Ausruf, der keine Antwort erwartet. Ein Ausrufezeichen schließt den Satz und eine Regiebemerkung empfiehlt der Schauspielerin, die schwierige Lage durch Gestik zu verdeutlichen: »Die Hände ringend«.

Damit steht die Grundfrage der Ethik – »Was sollen wir tun?« – der Form nach und auch inhaltlich im Mittelpunkt von Lessings Drama. Sie wird zugleich aufgenommen, zugespitzt und mit deutlichem Zweifel versehen, ob sie zufriedenstellend beantwortet werden könne. Emilia ahnt, dass sie in eine kritische, wenn nicht aussichtslose Lage geraten ist. Sie ist getrennt von den Instanzen, die ihr bisher beigegeben und geraten haben – so ihr Vater und ihre Mutter –, und sie muss nun aus eigener Kraft handeln und weiß nicht, wie.

Die Ethik leitet an, von der Grundfrage »Was soll ich tun?« ausgehend, die jeweilige Situation, in der ein Mensch handeln muss, genau einzuschätzen und dann nach moralisch vertretbaren Lösungen zu suchen, die zu einem erstrebten Ziel hinführen. Dabei zeigt sich, dass weder die Ziele noch die Wege der einzelnen Menschen eindeutig zu bestimmen sind. Aristoteles (384–322 v. Chr.) schreibt zu Beginn seiner *Nikomachischen Ethik*: »[...] jede Handlung und jeder

- Ziele menschlichen Handelns

Entschluss scheinen ein Gut vor Augen zu haben. Daher hat man sehr richtig das Gute als das hingestellt, wonach alles strebt. Doch es scheint einen Unterschied in den Zielen zu geben.«¹

Emilia ist nicht die einzige Figur in Lessings Drama, die sich vor die Frage nach dem angemessenen Handeln gestellt sieht. Der Prinz, ihr Gegenspieler, fragt seinen Kammerdiener: »Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären?« (I,6). Und am Ende des Trauerspiels ruft Odoardo, der Vater, der seine Tochter erdolcht hat, aus: »Gott, was hab ich getan?« (V,7). Nicht auf alle Fragen werden Antworten gegeben. Und wo Antworten gegeben werden, müssen sie nicht einmal angemessen und akzeptabel sein.

Eng verknüpft mit der Frage »Was soll ich tun?« sind zwei weitere Fragen: »Was will ich tun?« und »Was darf ich tun?«. Dass Wollen und Dürfen häufig in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen, erfährt jeder Mensch an sich selbst. Dabei steht der nach- und vordenkende, also der gewissenhafte Mensch vor einer weiteren Frage, nämlich: »Wer bestimmt und entscheidet, was ich darf?« Auch diese Frage stellen und beantworten einzelne Figuren des Dramas für sich.

Was will, darf und soll ein junger Prinz, der ein Fürstentum regiert? Das ist nicht nur eine Frage der Ethik, sondern auch der Politik. Ist es wirklich so, wie

■ Ethik und Politik

¹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, in: A., *Hauptwerke*, ausgew., übers. und eingel. von Wilhelm Nestle, Stuttgart 1953, S. 209.

eine der Hauptfiguren erfahren zu haben glaubt, dass ein Fürst »alles darf, was er will« (V,4)? Welche Möglichkeiten bleiben dann den Menschen im Staat, den sogenannten »Untertanen«, ihr Leben zu gestalten und ihre Ziele zu verwirklichen?

Das Drama gilt als »die konkreteste Form der Darstellung menschlichen Verhaltens und zwischenmenschlicher Beziehungen«². Es ist des Weiteren die »konkreteste Art, in welcher wir über die Lage des Menschen in der Welt denken können«.³ Lessings Drama wurde 17 Jahre vor dem Ausbruch der Französischen Revolution uraufgeführt. Es wurde vom Autor, dem großen Repräsentanten der Aufklärung, als »Trauerspiel« angekündigt. Die Literaturwissenschaft etikettiert es genauer als »bürgerliches Trauerspiel«. Damit ist nicht nur etwas über die Bauart und den Ausgang des Stückes gesagt; vielmehr wird deutlich, dass es darin auch um die Werte und die Perspektive des bürgerlichen Standes geht, der sich zur Entstehungszeit des Dramas neu positionierte. Die gestellten Fragen sind jedoch nicht an eine bestimmte Zeit und nicht an eine bestimmte Staats- und Regierungsform gebunden. Sie stellen sich überall, wo Menschen als soziale Wesen nach einem Lebensziel suchen und nach Wegen, dorthin zu gelangen.

■ Ein »bürgerliches Trauerspiel«

2 Martin Esslin, *Was ist ein Drama? Eine Einführung*, München 1976, S. 82.

3 Ebenda, S. 83.

2. Inhaltsangabe

Das Drama *Emilia Galotti* ist in Prosa verfasst und wurde 1772 im Hoftheater in Braunschweig zum ersten Mal aufgeführt. Es ist in fünf Aufzüge eingeteilt und besteht aus insgesamt 43 Szenen oder Auftritten. Die Handlung spielt in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einem absolutistisch regierten italienischen Kleinstaat in der Po-Ebene. Dort regierte das Fürstengeschlecht Gonzaga vom 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Ein Hettore Gonzaga ist jedoch historisch nicht nachweisbar. Die Tragödie der Emilia Galotti hat ihre stoffliche Grundlage in der römischen Sage vom Tod der Virginia, über den der römische Historiker Titus Livius (59 v. – 17 n. Chr.) berichtet. Dieser Stoff war schon vor Lessing in Frankreich, England, Spanien und Deutschland dramatisiert worden.

■ Ort und Zeit der Handlung

■ Der Stoff

Erster Aufzug

1. Auftritt: Am frühen Morgen geht der Fürst Hettore Gonzaga, für heutige Leser missverständlich als »Prinz« angekündigt, in seinem Arbeitszimmer lustlos seinen Amtsgeschäften nach. Klage- und Bittschriften werden abgewiesen, bis eine Bittstellerin Emilia heißt. Der Name genügt, den Fürsten geneigt zu machen und ihn gleichzeitig in solche Unruhe zu versetzen, dass er alles liegen lassen und ausfahren will. Der gerade hereingegebene Brief einer Gräfin

■ Die Ausgangssituation

Orsina wird kaum zur Kenntnis genommen, geschweige denn gelesen. Dagegen ist der junge Fürst augenblicklich bereit, den Maler Conti zu empfangen und den gerade gefassten Plan auszuführen wieder aufzugeben.

■ Der Maler Conti

2.–4. Auftritt: Der Maler Conti hat im Auftrag des Fürsten mit großem Aufwand ein Gemälde der Gräfin Orsina, der Geliebten des Fürsten, angefertigt, das er nun übergeben möchte. Da die Liebe des Fürsten jedoch inzwischen erkaltet ist, kann dieser auch für das Porträt nichts empfinden. Dagegen ist er ganz begeistert von einem Bild, das Emilia Galotti, eine der »vorzüglichsten Schönheiten unserer Stadt«, zeigt, mit dem der Maler Conti aber »noch sehr unzufrieden« ist. Ohne über einen Preis zu verhandeln, kauft der Fürst beide Bilder, bestimmt das Gemälde Orsinas für die fürstliche Galerie und behält das andere bei sich in seinem Kabinett.

5. Auftritt: Vor sich selbst gesteht der Prinz ein, dass er mehr noch als das Kunstwerk die dargestellte Person selbst besitzen möchte.

■ Die Konfliktlage des Prinzen

6. Auftritt: Die Konfliktlage, in der sich der Prinz befindet, wird deutlicher, wenn man erfährt, dass er sich in Kürze im Interesse des Staates und aus politischen Erwägungen mit der Prinzessin von Massa verheiratet wird, dass er – auch deshalb – die Gräfin Orsina verabschiedet hat, dass er aber gleichzeitig wie von Sinnen ist, wenn er an jene Emilia Galotti denkt, die er bei einer Abendgesellschaft kurz zuvor kennengelernt hat und in die er sich verliebt hat. Marinelli,

der Kammerherr, spielt die Konflikte herunter, indem er bezüglich der Gräfin Orsina erklärt, dass man neben der Gemahlin durchaus eine Mätresse halten könne, wenn man wolle. Etwas schwieriger sei es, Emilia Galotti für den Prinzen zu gewinnen; denn diese Emilia, Tochter rechtschaffener Eltern, werde am Nachmittag mit Graf Appiani, einem reichen und tugendhaften jungen Mann, auf dem Landgut des Vaters, in Sabionetta, vermählt. Marinelli entwickelt dem völlig überraschten und erschütterten Fürsten dann doch einen Plan, wie die Hochzeit verhindert werden könnte.

■ Übereilte Handlungen

7. Auftritt: Um Emilia noch einmal zu sehen, beschließt der Prinz, in jene Kirche zu gehen, in der Emilia jeden Tag die Morgenmesse hört.

8. Auftritt: Camillo Rota, einer der Räte, erscheint zum Vortrag, trifft aber auf einen geistesabwesenden Herrn und vermeidet es, diesen zu Entscheidungen zu bewegen.

Zweiter Aufzug

1.–2. Auftritt: Odoardo, Emilia Galottis Vater, kommt überraschend von seinem Landgut in die Residenzstadt Guastalla, wo Claudia, seine Frau, mit Emilia, der gemeinsamen Tochter, eine Wohnung bezogen hat, um das Leben in der Stadt kennenlernen zu können. Der Vater ist beunruhigt, als er seine Tochter zu Hause nicht antrifft.

■ Familie Galotti

3. Auftritt: Pirro, ein Bediensteter Odoardos, wird

von Angelo, einem gesuchten Banditen, nach dem Weg ausgefragt, den die Hochzeitsgesellschaft zum Ort der Vermählung von Emilia Galotti und Graf Appiani nehmen wird.

4. Auftritt: Odoardo und Claudia vergleichen die Möglichkeiten und Gefahren, die das Leben in der Stadt mit sich bringt. Odoardos Besorgnis wird größer, als er hört, dass sich der Prinz auf einer Abendgesellschaft angeregt mit Emilia unterhalten hat.

5. Auftritt: Claudia hält Odoardos Sorge für übertrieben.

6. Auftritt: Odoardo hat sich gerade entfernt, als Emilia verwirrt und atemlos in die Wohnung stürzt: Sie ist während der Messe von einem Mann angesprochen worden, in dem sie nachträglich den Prinzen erkannte. Mit Mühe hat sie sich einer weiteren Unterredung entziehen können. Die Mutter empfiehlt, von dem Vorfall weder dem Vater noch dem Bräutigam zu berichten.

7. Auftritt: Graf Appiani, Emilias Bräutigam, kommt, um einige Kleinigkeiten für die nachmittägliche Feier zu besprechen.

8. Auftritt: Graf Appiani ist von unbestimmten Sorgen besetzt. Er fühlt sich bedrängt, den Fürsten über seine bevorstehende Vermählung zu informieren, obwohl er dazu nicht verpflichtet ist.

9. Auftritt: Marinelli ist Graf Appiani in die Wohnung der Galottis gefolgt, um sich angeblich eines Auftrags des Prinzen zu entledigen.

10. Auftritt: Marinelli und Appiani, die in einem

■ Der Argwohn Odoardos

■ Nachstellung durch den Prinzen

■ Emilias Bräutigam

gespannten Konkurrenzverhältnis stehen, geraten hart aneinander, als Marquese Marinelli dem Grafen Appiani den angeblich ehrenvollen Auftrag erteilt, eine Botschaft des Prinzen an den Herzog von Massa zu überbringen, und Appiani den Auftrag mit der Begründung zurückweist, dass am Nachmittag seine Hochzeit mit Emilia Galotti stattfindet. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung schimpft Appiani den Kammerherrn Marinelli einen Affen. Einem nach dem Ehrenkodex jetzt notwendigen Duell entzieht sich Marinelli; er hat eine andere Form der Rache im Sinn.

■ Kontroverse zwischen Appiani und Marinelli

II. Auftritt: Claudia gegenüber spielt Appiani die Bedeutung der Begegnung herunter und erklärt, man könne jetzt »ganz ruhig« zur Hochzeitsfeier fahren.

Dritter Aufzug

I. Auftritt: Während Marinelli auf dem Lustschloss des Prinzen in Dosalo von seiner Unterredung mit Appiani berichtet und den Prinzen ausfragt, was er mit Emilia in der Kirche geredet habe, fällt draußen ein Schuss. Marinelli hatte Leute zu einem vorge-täuschten räuberischen Überfall auf die Hochzeits-kutsche angeheuert, aus der dann Emilia »gerettet« werden sollte. Der Schuss signalisiert, dass der erste Teil des Plans gelungen ist.

■ Der Überfall auf die Hochzeits-kutsche

2. Auftritt: Angelo informiert Marinelli, dass bei dem Überfall Graf Appiani getötet wurde und dass auch Nicolo, der Komplize Angelos, ums Leben kam.

■ Der Tod Appianis

3. Figuren

Das Stück spielt in einem kleinen, absolutistisch regierten Fürstentum in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Der Regierungssitz in einer kleinen Residenzstadt und das Lustschloss in der näheren Umgebung geben die Haupthandlungsorte ab. Der Zuschauer oder der Leser wird also in die höfische Welt des Adels versetzt. Die Familie der Haupt- und Titelfigur des Trauerspiels, Emilia Galotti, gehört dem niederen Adel an, repräsentiert aber die bürgerliche Welt. Odoardo, der Vater, wohnt auf seinem Landsitz; Mutter und Tochter haben vorübergehend eine Wohnung in der Stadt genommen.

- Die höfische Welt
- Die bürgerliche Welt

Hettore Gonzaga – der Prinz. Als Erster des Staates, als Fürst, ist der Prinz die ranghöchste Figur des Stückes. Er ist nicht etwa, wie das Wort heute zu verstehen gibt, Thronanwärter, sondern der von keinem Gesetz und keinem Parlament abhängige, souveräne Monarch. Er ist unangefochten: Von noch lebenden Vorfahren oder von fürstlichen Konkurrenten oder gar revolutionären Bewegungen ist nirgendwo die Rede. Seine Stellung ist gesichert; er braucht auf niemanden Rücksicht zu nehmen.

- Der Souverän

Seiner Aufgabe, den Staat zu lenken, geht er betont lustlos nach. Sich mit »Klagen« und »Bittschriften« (I,1) beschäftigen zu müssen, hält er für ärgerlich. Er fällt seine Entscheidungen ziemlich willkürlich. Von Verantwortungslosigkeit zeugt, wenn er sozusagen

- Willkürherrschaft

im Vorübergehen bereit ist, ein »Todesurteil« (I,8) zu unterschreiben. Bei einer solchen Einstellung mutet es grotesk an, wenn er Conti, dem Maler, vorhält, dass »der Künstler [...] auch arbeiten wollen« (I,2) müsse. Der Fürst benutzt die Aussage »Ich bin beschäftigt« (IV,4 und 5) nur als Ausrede, um einem Gespräch mit der Gräfin Orsina auszuweichen. Ebenso willkürlich, wie er mit politischen und gerichtlichen Entscheidungen umgeht, verfährt er mit der Staatskasse. Er lässt den Maler Conti bestimmen, welchen Preis er für seine Bilder haben wolle, und verweist ihn an seinen »Schatzmeister«, der auf »Quittung [...] bezahlen« (I,4) werde, was der Maler fordert.

Diese scheinbar souveräne Stellung macht den Prinzen jedoch keineswegs glücklich. Er versteht nicht, dass man ihn und die Fürsten allgemein »beneidet« (I,1). Für ihn steht fest, dass er in einem entscheidenden Lebensbereich unfreier und stärker eingeschränkt ist als alle Personen um ihn herum. Er klagt, dass seine »Vermählung mit der Prinzessin von Massa« bevorstehe und dass sein »Herz [...] Opfer eines elenden Staatsinteresse« (I,6) werde. Er hat die Beziehung zu seiner Geliebten, der Gräfin Orsina, aufgegeben und fühlt sich einerseits »behäglich« und »besser« (I,3). Andererseits ist er von einer neuen Liebe schon besetzt. Als er dem von Conti gemalten Porträt der Emilia Galotti gegenübersteht, bricht es aus ihm heraus: »Wer dich auch besäße, schönres Meisterstück der Natur!« (I,5). Von den Folgen dieses Wunsches, sich um jeden Preis in den Besitz dieser heiß gelieb-

■ Das Selbstverständnis des Prinzen

ten Emilia Galotti zu bringen, handelt das folgende Drama.

Der Prinz hat Emilia Galotti bei einer Abendgesellschaft seines Kanzlers kennengelernt, ist offensichtlich in seinem Herzen empfindlich getroffen worden und hat dann noch einige Male Gelegenheit gehabt, die junge Frau in der Kirche von fern zu sehen, während es der Anstand verbot, sie anzusprechen. Um sie tatsächlich für sich zu gewinnen, bedarf es der Intrigen seines Kammerherrn Marinelli, der sich dazu bereitwillig zur Verfügung stellt. Während dieser Marinelli seinen Plan ausheckt, versucht der Prinz noch einmal, eine persönliche Begegnung zu arrangieren: Er lauert ihr in der Kirche auf, flüstert ihr gegen jede Sitte und gegen jeden Anstand sein Liebesgeständnis zu und versucht, sie nach der Messe auf dem Kirchplatz zu sprechen. Aber dies wird von Emilia keineswegs als galantes Gerede, sondern als so unerhörter Angriff empfunden, dass alle Bemühungen des Prinzen nun aussichtslos sind, Emilia auf höfliche Art von seiner Liebe zu überzeugen. Nur das »Bubenstück« Marinellis bringt Emilia in die Nähe des Prinzen.

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. Er, der sich um jeden Preis in den Besitz Emalias bringen wollte, ohne sich selbst die Finger schmutzig zu machen, wird nun vor der Welt als der eigentliche Mörder des Grafen Appia-

■ Die Bemühungen des Prinzen

■ Verantwortungslosigkeit und Schuld

ni dastehen, obwohl dieser Mord allein das erklärte Ziel Marinellis war. Der Prinz, der nach eigenem Eingeständnis nichts »gegen kleine Verbrechen« hat, ist letzten Endes Urheber des Verbrechens, bei dem Graf Appiani, der Bräutigam Emilias, und Nicolo, der Helfershelfer Marinellis, umkommen. Indirekt ist er auch der Urheber von Emilias Tod, die von ihrem Vater erstochen wird, um der Schmach zu entgehen. Die Zerstörung der Familie Galotti geht ganz zu seinen Lasten.

Die Abhängigkeit des angeblich souveränen Prinzen ist größer, als zunächst deutlich wird. Er ist nicht in sich gefestigt, vielmehr seinen Begierden und Leidenschaften ausgeliefert. Er ist auf seine Räte, seinen Kanzler, den Schatzmeister und die Bedienten angewiesen. Während er jedoch in Camillo Rota einen Rat hat, der ihn vor Unbedachtsamkeiten bewahrt und ihn vor seiner eigenen Leichtfertigkeit schützt, gerät er dadurch, dass er seinem Kammerherrn vertraut und ihn selbstständig planen und handeln lässt, in die schlimmsten Verstrickungen. Der Prinz selbst weicht jeder Auseinandersetzung aus: Er verweigert der Gräfin Orsina eine Unterredung; er fürchtet die Konfrontation mit Odoardo; er traut sich nicht, die ins Lustschloss gebrachte Emilia »wieder anzureden« (III,3), und überlässt auch das Marinelli. Er macht sich zu spät klar, dass er vor der »Mutter«, vor »Emilia« und vor der »Welt« als der eigentliche »Täter« dastehen wird und dass man Marinelli, der den Plan hatte, und Angelo, der den Schuss auf den Grafen abgab, nur als

- Die persönlichen Schwächen

»Werkzeug« (IV,1) ansehen wird. Dieser Fürst ist schwach, empfindsam und galant, aber nicht fähig, Verantwortung zu übernehmen.

Als Alleinherrscher, der nicht an Gesetze gebunden ist und keinem Parlament Rechenschaft schuldig ist, ist er im staatsrechtlichen Sinn ein Tyrann. Nicht allein Brutalität und Gewaltherrschaft machen einen Tyrannen aus, sondern jene Art der Willkürherrschaft, die vorzüglich auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Am Ende kommt der Prinz zu der Einsicht, dass es »zum Unglücke so mancher« ist, »dass Fürsten Menschen sind« (V,8). Er mag dabei erkennen und bedauern, dass seine Liebe zu Emilia, als menschliche Schwäche gedeutet, Emilia und ihre Angehörigen ins Unglück gestoßen hat. Dabei verkennt er allerdings, dass es sein Vorsatz war, sie um jeden Preis zu besitzen, und dass seine Möglichkeiten, dies mithilfe seiner Werkzeuge gegen Gesetz und Anstand tun zu können, es waren, die ihn als Menschen disqualifiziert und als Tyrannen bloßgestellt haben. Diese Einsicht fehlt, sein Selbstmitleid ist lediglich ein Beleg für seine Uneinsichtigkeit.

■ Der Prinz – ein Tyrann

Marinelli – der Kammerherr. Als Marquese gehört Marinelli dem Adel an. Die italienische Bezeichnung, die auf das deutsche Wort Markgraf zurückgeht, ist mit dem deutschen Grafen-Titel zu vergleichen. Vom Prinzen wird Marinelli ohne Titel angeredet; im Umgang mit Leuten niedrigeren Standes besteht der Marquese auf korrekter Anrede mit Titel (III,8).

■ Die adlige Herkunft

3. Figuren

■ Die Rolle am Hof

Am Hof übt er die Rolle eines Kammerherrn aus. An fürstlichen Höfen der damaligen Zeit war es durchaus üblich, dass der Souverän Adlige als Kammerherren um sich hatte, die zu Diensten aller Art herangezogen werden konnten. Sie ordneten den Tageslauf des Fürsten und begleiteten ihn bei Dienstgeschäften und bei allen Veranstaltungen des Hofes. In seinem Namen empfangen sie auswärtige Gäste und machten Aufwartungen an fremden Höfen. Sie waren an der Gestaltung des Hoflebens entscheidend beteiligt und meist über alles und jeden genau informiert.

■ Die rechte Hand, doch kein »Freund«

Marquese Marinelli darf als die rechte Hand des Prinzen angesehen werden. Der Prinz lässt ihn am frühen Morgen rufen, lässt sich von ihm berichten und raten und weihet ihm in seine persönlichen Dinge ein. Doch sieht er in ihm keinen Freund – »O ein Fürst hat keinen Freund! Kann keinen Freund haben!« (I,6) –, sondern einen besonders treuen und zuverlässigen Diener. Er begibt sich ganz in seine Hand – in dem Augenblick, in dem er ihm genehmigt, alles zu tun, was dazu beiträgt, ihm, dem Prinzen, Emilia Galotti zuzuspielen.

■ Der Höfling

Dem Marquese kommt dieser Auftrag entgegen. Er ist einerseits enttäuscht, vom Fürsten nicht als Freund eingeschätzt zu werden; andererseits ist er als Höfling darauf aus, möglichst viel Macht am Hof und einen möglichst großen Einfluss auf das Denken und Handeln des Fürsten zu gewinnen. Dabei kommt ihm zugute, dass er einen eigenen persönlichen Diener hat und dass er über Kontakte zu Leuten aus der Unter-

4. Form und literarische Technik

Bürgerliches Trauerspiel

Lessing kennzeichnet sein Drama *Emilia Galotti* als »Trauerspiel«, die deutsche Übersetzung des ursprünglich griechischen Begriffs »Tragödie«. In literaturgeschichtlichen Darstellungen wird das Werk meist noch genauer als »bürgerliches Trauerspiel« charakterisiert. Damit ordnen Literaturwissenschaftler *Emilia Galotti* einer Dichtungsart zu, von der zwischen 1755 und 1844 viele Beispiele auf deutsche Bühnen kamen.

Für seine *Emilia Galotti* hat Lessing die Kennzeichnung als bürgerliches Trauerspiel nie erwogen; er wollte »eine neue Tragödie« verfassen, wie er an einen Freund schrieb, in der eine »bürgerliche Virginia« Hauptfigur sein sollte. Dennoch darf man Lessings Werk inhaltlich und formal der Dramenart »bürgerliches Trauerspiel« zuordnen. Neu im Vergleich zum klassischen Trauerspiel ist bei Lessing, dass er die sogenannte Ständeklausel unberücksichtigt lässt, eine auf Aristoteles zurückzuführende Regel, nach der das handelnde Personal in der Tragödie ausschließlich dem höheren Adel entnommen werden soll (während sich die Komödie ausschließlich dem niederen Volk widmen soll, zu dem auch das Bürgertum zählt). Lessing stellt der Welt des Adels, wie sie sich zeitgenössisch darstellt, die Welt einer bürgerlich ausgeprägten Familie – mit positiver Wertung – gegen-

- Ständeklausel aufgehoben

über. Emilia, die Hauptfigur des Dramas, ist (auch wenn ihre Familie dem niederen Adel angehört) von den Grundsätzen bürgerlicher Moral durchdrungen, aber zugleich der Willkür höfischen Handelns ausgeliefert. Ihr ist, als sie verzweifelt den Tod sucht, das Mitleid der Zuschauer sicher, während die Zuschauer und Leser die Intrigen des Hofes durchschauen und verurteilen. Mitleid ist für Lessing die wichtigste Wirkungsabsicht des bürgerlichen Trauerspiels. Erregt werden kann es nur, wenn das (bürgerliche) Publikum Figuren vor sich sieht, mit denen es sich identifizieren kann, d. h. ebenfalls bürgerliche. Die ins Unglück gestürzte Familie ist nicht Opfer des Schicksals oder der Götter (wie in der antiken Tragödie), sondern der gegebenen politischen Verhältnisse. Auch der Gegenwartsbezug ist neu im bürgerlichen Trauerspiel.

■ Mitleid

■ Gegenwartsbezug

Emilia Galotti gilt längst und bis heute als ein »Meisterstück«⁴ des bürgerlichen Trauerspiels. Von dieser Gattung haben sich nur wenige Beispiele auf der Bühne halten können. Es sind dies – außer *Emilia Galotti* – *Miss Sara Sampson*, ebenfalls von Lessing, *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller und *Maria Magdalena* von Friedrich Hebbel.⁵

■ Ein Meisterstück des bürgerlichen Trauerspiels

Der Literat und Kritiker August Wilhelm Schlegel

4 Friedrich Nicolai, *Schriften*, Bd. 17, S. 133. Zitiert nach: *Erläuterungen und Dokumente*, Gotthold Ephraim Lessing, »*Emilia Galotti*«, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart 1971, S. 45.

5 Karl S. Guthke, *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 1972, S. 1.

■ Freytags
*Technik des
Dramas*

sah in *Emilia Galotti* »ein gutes Exempel der dramatischen Algebra« und gab vor, »dieses in Schweiß und Pein produzierte Stück des reinen Verstandes«⁶ durchaus zu bewundern. Doch ist der kritische Ton nicht zu überhören. Ihm mangelt es bei dem Drama an Poesie. Ganz anders sieht das Gustav Freytag in seinem Werk *Die Technik des Dramas*, in dem er mehrfach *Emilia Galotti* als Beispiel einer vollendeten Dramentechnik anführt:

»Der Dichter der Gegenwart ist geneigt, mit Verwunderung auf eine Methode der Arbeit hinabzusehen, welche den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Effekte nach einem überlieferten System fester technischer Regeln einrichtete. Leicht dünkt uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens. Nie war ein Irrtum größer. Grade ein ausgebildetes System von Detailvorschriften, eine sichere in nationaler Gewohnheit wurzelnde Beschränkung in Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hülfe der schöpferischen Kraft gewesen.«⁷

6 Friedrich Schlegel, *Über Lessing*. Zitiert nach: *Erläuterungen und Dokumente, Gotthold Ephraim Lessing, »Emilia Galotti«* (Anm. 4), S. 73.

7 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863, S. 2.

4. Form und literarische Technik

5. Aufzug

Moment der letzten Spannung:
Odoardo: »Was will ich denn für sie tun?« (V,6)

Katastrophe:
Odoardo tötet Emilia auf deren Verlangen (V,7)
Prinz schimpft Marinelli einen »Teufel« (V,8)

4. Aufzug

Höhepunkt:
Emilia in des Prinzen Lustschloss
»Was soll ich tun!« (III,5)

Peripetie und Anagnorisis:
Claudia durchschaut das »Bubenstück« (III,7–8)
Der Prinz erkennt »Verbrechen« (V,1)

Retardierendes Moment:
Orsina erzählt ihre Lebensgeschichte (IV,3–7)

3. Aufzug

2. Aufzug

1. Aufzug

Erregendes Moment:
Der Prinz erfährt, dass Emilia »heute« den Grafen Appiani heiratet (I,6)

Exposition 2:
II,1–6. Die Lebenssituation der Familie Galotti. Emilias bevorstehende Hochzeit

Exposition 1:
I,1–6. Die Lebenssituation des Prinzen. Seine Liebe zu Emilia

Abb. 2: Die Struktur des Trauerspiels

Die Struktur des Trauerspiels kann Einblick in die Arbeitsweise des Dramatikers Lessing geben.

- Geschlossenes Drama: die drei Einheiten

Emilia Galotti bietet in fünf Akten eine in sich abgeschlossene Handlung. Nach einer kurzen Einführung beginnt eine Ereignisfolge, die einem Höhepunkt zustrebt und mit einer Katastrophe endet. Diese Ereignisfolge beginnt am frühen Morgen und ist am späten Nachmittag abgeschlossen. So wird der Schein eines natürlichen Zeitablaufs geweckt. Der Autor wahrt die Einheit der Zeit.

Er lässt die Geschichte in einem Kleinstaat spielen. Die Entfernungen in der Residenzstadt sind gering. Das Schloss, die Wohnung der Galotti und die Kirche der Dominikaner liegen nah beieinander. In kaum einer Stunde kann der Prinz sein Lustschloss, in wenig mehr Odoardo sein Landgut erreichen. So entsteht auch in räumlicher Hinsicht ein Eindruck der Geschlossenheit des Ortes.

Die Einheit der Handlung ist schon dadurch gewahrt, dass es in dem ganzen Stück allein um das Begehren des Prinzen und die Abwehr Emilias geht.

- Exposition

Aus der Exposition, der Einführung des Zuschauers in die Ausgangssituation der Figuren, in Zeit und Ort der Handlung und in die Grundstimmung, erfährt das Publikum, dass ein regierungsunwilliger junger Fürst ganz von einer Emilia Galotti eingenommen ist (I,1), die er einige Wochen zuvor bei einer Abendgesellschaft (I,4) kennengelernt hat, von der etwas später auch die Mutter dieser Emilia berichtet (II,4). Alles, was man von der Vorgeschichte zusätz-

6. Interpretationsansätze

Ort und Zeit der Handlung

Emilia Galotti ist als bürgerliches Trauerspiel, nicht als historisches Drama konzipiert: Die handelnden Figuren sind erfunden, die Schauplätze zufällig, der Zeitrahmen unbestimmt. Einige Gegebenheiten sind allerdings so gewählt, dass die dargestellten Ereignisse realistisch erscheinen und deshalb besonders glaubhaft wirken. Tatsächlich hat es das Geschlecht der Gonzagas gegeben, das bis 1746 das Fürstentum Guastalla mit der gleichnamigen Residenzstadt – direkt am Po gelegen – besaß.

■ Der historische Hintergrund

Und tatsächlich hatten die Gonzagas ein Lustschloss in Dosalo und erhoben Ansprüche auf Sabionetta. Pisa und Massa als Städte in der Toskana und Piemont als Region sind auf den Landkarten Italiens leicht zu finden.

Tragödie oder Trauerspiel

In den Briefen, in denen Lessing sich anfänglich über die Entstehung eines neuen Theaterstücks äußert, spricht er abwechselnd von der Arbeit »an einem Trauerspiel« – so an Moses Mendelssohn am 22. Oktober 1757 – und von einer »Tragödie« – so an Friedrich Nicolai am 25. November 1757¹⁶. Nun gilt allgemein

¹⁶ Zitiert nach: *Erläuterungen und Dokumente, Gotthold Ephraim Lessing, »Emilia Galotti«* (Anm. 4), S. 44.

das deutsche Wort Trauerspiel als Ersatzwort für den altgriechischen Terminus Tragödie. Doch ist der Wechsel der Bezeichnung mehr als eine sprachliche Übersetzung.

Ein wichtiger Bezugspunkt aller Diskussionen, die über die Bedeutung des Theaters und über die verschiedenen Arten des Dramas geführt wurden, sind bis heute die Griechen, bei denen sowohl die Komödie als auch die Tragödie entstanden ist und bei denen beide Dramentypen einen kulturellen Gipfelpunkt erreicht hatten. Im Lauf der Zeit setzte sich dann der Gedanke durch, dass »die Gattung, die aus einem ganz andern Kulturkreis [...] in das Europa der Renaissance importiert wurde, [...] der Interpretation und Adaption«¹⁷ bedurfte. Es ging nicht mehr an, die Schicksale antiker Helden und deren Beziehung zu den Göttern auf die Bühne zu bringen, wenn man das zeitgenössische Publikum für sich gewinnen wollte. Auch die Erklärung des Aristoteles, dass die Tragödie »Furcht und Schrecken« hervorrufe und dadurch eine »Reinigung der Affekte«¹⁸ bewirke, konnte nicht einfach aus dem Weltbild der Griechen mit ihrem Götter- und Schicksalsglauben in die mitteleuropäische Vorstellungswelt des 18. Jahrhunderts übertragen werden.

Für Lessing, der die Diskussion über die Bedingungen und Möglichkeiten des Theaters seiner Zeit ent-

■ Tragödie bei den Griechen

17 Christian Rochow, *Das bürgerliche Trauerspiel*, Stuttgart 1999, S. 49.

18 Aristoteles, *Poetik*, in: A., *Hauptwerke* (Anm. 1), S. 345.

■ Das Ziel des Trauerspiels: Mitleid erwecken

scheidend prägte, bestand »die ganze Kunst des tragischen Dichters« darin, »unsere Fähigkeiten, Mitleid zu fühlen«,¹⁹ zu erweitern. Er schreibt weiter:

»Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichsten Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder – es thut jenes, um dieses thun zu können.«

Von dieser grundsätzlichen Position ist auch das Vorhaben geprägt, das zu *Emilia Galotti*, einem »Trauerspiel in fünf Aufzügen«, führte.

Lessing übernahm einen Stoff, der aus der Antike stammte und der schon mehrfach bearbeitet worden war. Doch wollte er diesen weder zu einer Tragödie alten Stils noch zu einem Historienstück gestalten. Er versetzte die Geschichte, in der sich ein Vater gezwungen sieht, seine eigene Tochter zu töten, in eine Zeit und in eine Umgebung, von der sein Publikum eine Vorstellung haben konnte. Das, was auf der Bühne geschieht – der Tod Appianis, die ausweglose Lage Odoardos, der Tod Emilias –, sollte bei den Menschen seiner Gegenwart Mitleid erwecken.

Um das zu erreichen, bedient sich Lessing durchaus solcher Mittel, die sich auch schon im antiken Theater

■ Der Stoff und seine Bearbeitung

¹⁹ Zitiert nach: Rochow (Anm. 17), S. 56.

bewährt hatten. Doch bedeuteten ihm die sogenannten Regeln, die in den Poetiken überliefert waren, keine dogmatisch zu befolgenden Anweisungen, sondern handwerkliche Möglichkeiten, um den höher veranschlagten Zweck zu erreichen.

Die erste Konzeption der *Emilia Galotti* war darauf ausgerichtet, den »Preis für eine Tragödie in deutscher Sprache«²⁰ zu gewinnen. Als Lessing später das lange liegen gebliebene Stück vollendete und auf die Bühne brachte, wollte er damit der Herzogin von Braunschweig-Wolfenbüttel einen Wunsch erfüllen, die ihn »um eine neue Tragödie gequält«²¹ hatte. Ziel der Überlegungen war also, mit dem Stück *Emilia Galotti* vor Instanzen zu bestehen, die Kenntnis von der antiken Tragödie hatten und die nun etwas Neues, aber Vergleichbares erwarteten: ein Trauerspiel.

Fraglich war, mit wem das Publikum Mitleid haben sollte. In der antiken Tragödie – so etwa im *König Ödipus* von Sophokles – waren es Herrscher und Herren, die dem Schicksal und den Göttern ausgeliefert waren und deren Ende Furcht und Schrecken erregte. Im Mittelpunkt des Trauerspiels von Lessing steht eine junge Frau, die bis zu diesem Tag im Haus der Eltern wohnte, die genau an diesem Tag einem Grafen vermählt werden soll und die dann an diesem Tag ihren Bräutigam und das eigene Leben verliert. Der Blickpunkt hat sich entscheidend verschoben. Nicht

■ *Emilia Galotti* als »neue Tragödie«

■ Im Mittelpunkt: eine junge Frau

²⁰ Zitiert nach: *Erläuterungen und Dokumente* (Anm. 4), S. 44.

²¹ Ebenda, S. 46.

7. Autor und Zeit

Biographischer Abriss

Gotthold Ephraim Lessing kam am 22. Januar 1729 in Kamenz, einer kleinen Stadt in Sachsen, als Sohn des sehr strengen Pastors Johann Gottfried Lessing und seiner Ehefrau Justine Salome Lessing, geborene Feller, Tochter des zuvor in Kamenz amtierenden Pfarrers, zur Welt. Zwölf Kinder werden in der Familie geboren; fünf sterben früh; Gotthold Ephraim ist der zweite Sohn.

Zwölfjährig kommt Gotthold Ephraim auf die Fürstenschule St. Afra in Meißen, ein hoch angesehenes Gymnasium, das vor allem lateinische und altgriechische Autoren nahebringt. Französisch, Mathematik und deutsche Literatur haben den Rang von Nebenfächern.

■ Meißen

Die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und Österreich berühren auch Meißen. Der Schulbetrieb wird gestört; die Internatsverpflegung ist nicht mehr gesichert. In dieser Situation erhält Lessing ein kurfürstliches Stipendium und kann im September 1746, jetzt siebzehn Jahre alt, ein Studium der Theologie in Leipzig beginnen. Leipzig ist die Stadt der Kaufleute, der Buchhändler, der Gelehrten, der Literaten und des Theaters, wird als Klein-Paris gelobt und bietet dem jungen Lessing Anregungen unterschiedlicher Art. Vor allem nimmt ihn die Welt des Theaters gefangen. Johann Christoph Gottsched, Professor für

■ Leipzig

Philosophie und Dichtkunst, der im Jahr 1730 den *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* herausgebracht hatte, beanspruchte noch immer Geltung als Autorität für Fragen des Theaters. Gleichzeitig hatte sich in Leipzig eine der bedeutendsten Schauspielertruppen der Zeit niedergelassen, geleitet von Friederike Caroline Neuber, genannt »die Neuberin«, berühmt als Schauspielerin und als Prinzipalin. Lessing erhält Zutritt zu den Kreisen der Schauspieler, lebt und diskutiert mit ihnen. Der Neuberin reicht Lessing sein erstes Lustspiel – *Der junge Gelehrte* – ein; das Stück des jetzt Neunzehnjährigen wird genommen und erfährt 1748 seine Erstaufführung in Leipzig. Nebenher schreibt der junge Autor Epigramme, lyrische Texte und Fabeln. Zusätzlich beginnt er auf Anraten der Eltern eine medizinische Ausbildung, die ihm einen sicheren Lebensunterhalt garantieren soll.

Das Theologiestudium wird aufgegeben, Leipzig wird verlassen, als Christlob Mylius, ein Vetter, ihm eine Anstellung bei der *Berlinischen Privilegierten Zeitung* verschafft. Lessing zieht nach Berlin, wird Journalist und ist für die nächsten sieben Jahre (1748–55) freier Mitarbeiter, Autor und Redakteur im Feuilletonenteil der *Vossischen Zeitung*, die als Blatt des gebildeten Bürgertums gilt. Zwischenzeitlich legt er in Wittenberg das Magister-Examen an der Fakultät der freien Künste ab, macht aber keinen Gebrauch von dem akademischen Titel.

Auf Berlin, das von dem jungen Preußenkönig Friedrich II. geprägt wird und das ein Zentrum der deut-

■ Berlin

schen Aufklärungsbewegung ist, setzt Lessing. Doch er findet keinen Zugang zum König und auch nicht zu dem großen französischen Aufklärer Voltaire, der beim König zu Gast ist. Aber er hat Freunde, Gesprächs- und Diskussionspartner in dem Verleger und Schriftsteller Christoph Friedrich Nicolai, dem jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn, einem der wichtigsten Vertreter der deutschen Aufklärung, und Ewald von Kleist, einem preußischen Major und Dichter. In der Berliner Zeit entsteht das bürgerliche Trauerspiel *Miss Sara Sampson*, das 1755 in Frankfurt/Oder uraufgeführt wird und einen neuen Dramentyp begründet.

Im Oktober 1755 ist Lessing wieder in Leipzig. Er hat Aussicht auf eine Stelle als Reisebegleiter eines reichen Schweizers. Doch das Projekt zerschlägt sich ebenso wie ein anderes, bei dem er einen wohlhabenden Leipziger Patriziersohn auf einer mehrjährigen Bildungsreise durch Europa begleiten sollte. Der Siebenjährige Krieg macht Europa zu einem Krisengebiet. Unverrichteter Dinge kehrt Lessing 1758 nach Berlin zurück. Dramen und Dramenentwürfe entstehen. Wichtiger werden die *Briefe, die Neueste Litteratur betreffend*, seit 1759 herausgegeben von Lessing, Mendelssohn und Nicolai. Aus der Folge von 333 Briefen stammen 55 von Lessing und von diesen hat der 17. Literaturbrief Epoche gemacht. In ihm wird mit Gottsched und dem von diesem als Muster gepriesenen französischen klassizistischen Theater abgerechnet; verwiesen wird auf Shakespeare und dessen Dramen- und Theaterkonzeption. Damit war ein grundsätzli-

■ Die Zeit des Siebenjährigen Kriegs

9. Prüfungsaufgaben mit Lösungshinweisen

Leser, die einen zusammenhängenden Text gelesen haben, und Theaterbesucher, die eine Aufführung vom Anfang bis zum Ende verfolgt haben, können über den Gang der Handlung und über die vorgestellten Figuren Auskunft geben. Sie beweisen damit, dass sie das dichterische Angebot verstanden haben. Damit ist der Prozess des Verstehens aber noch nicht abgeschlossen. Für eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Text gibt es verschiedene Verfahren, etwa die Charakterisierung von Figuren, die Analyse und Interpretation von zunächst schwer verständlichen Textausschnitten und die Auseinandersetzung mit Rezensionen und Kritiken.

Aufgabe 1: Literarische Charakteristik

Das Wesen einer Figur in einem dramatischen Text erschließt sich erst im Laufe des gesamten dargebotenen Geschehens. Empfehlenswert ist, zunächst die im Text gegebenen Daten der zu charakterisierenden Figur wie Name, Geschlecht, Alter, Beruf und soziale Stellung zusammenzutragen.

Aus Handlungen und Gesprächen lassen sich dann Schlüsse auf Charaktereigenschaften, auf Wertvorstellungen und Welt- und Lebensanschauungen ableiten. Da die auf der Bühne dargebotene und im Text schriftlich dargelegte Handlung weitgehend Sprachspiel ist, sollte das Sprachverhalten der verschiedenen Figuren besonders sorgfältig untersucht werden: Wie und auf welcher Sprachebe-

ne sprechen die Figuren mit- und gegeneinander? Welche Sprechstrategien verfolgen sie – verbal und nonverbal?

Am Ende wird man die charakterisierte Figur in das Gesamtgefüge der handelnden Figuren einfügen.

Arbeitsauftrag 1: Charakterisieren Sie die Figur des Prinzen auf der Grundlage des ersten Aktes von Lessings Drama *Emilia Galotti*.

Hinweise zur Lösung

Figurendaten:

- Name und Herkunft, Wohnort und Tätigkeit

Soziale und politische Stellung:

- Was erfährt man über die Macht- und Besitzverhältnisse des Prinzen?
- In welchem sozialen Umfeld lebt er? (Verwandte, Freunde, Mitarbeiter, Dienstpersonal)

Welche **Interessen** verfolgt er?

Welche **Verhaltensweisen** fallen auf?

- Agiert er eher ruhig und verhalten oder eher hektisch und unruhig?
- Urteilt er eher nach erkennbaren Maßstäben oder eher spontan und unreflektiert?
- Ist er als Liebender eher werbend oder eher fordernd?