

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta  
Katedra germanistiky

Alena Pavlačková

**Die dramatischen Bearbeitungen des Virginia-Stoffs bei  
Gotthold Ephraim Lessing und Cornelius von Ayrenhoff**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Priv.-Doz. Christian Neuhuber, Dr.

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 15.12. 2010

Alena Pavlačková

Děkuji Priv.-Doz. Christian Neuhuber, Dr. za odborné vedení mé magisterské diplomové práce, za podnětné rady a připomínky.

## Inhalt

1. Einleitung: Zum Virginia-Stoff.....	5
2. Entstehungsumfeld der Virginia-Dramen von Lessing und Ayrenhoff.....	8
2.1. Das Theaterwesen in Deutschland zur Zeit Lessings .....	8
2.2. Ayrenhoffs Stellung im Kampf um das Hochstildrama in Wien.....	11
3. Formale Analyse der Werke .....	16
3.1. <i>Emilia Galotti</i> – Anleihen bei der englischen Dramentradition .....	16
3.2. Ayrenhoffs <i>Virginia</i> – ein untypisches klassisches Drama.....	19
4. Differenzen in den Bearbeitungen der Virginia-Geschichte.....	24
4.1. Privates vs. politisches Drama .....	24
4.1.1. Darstellung der Standesunterschiede und des Revolutionären .....	26
4.1.2. Motiv des Aufstandes .....	30
4.1.3. Die Gestaltung des Herrschers und seines Helfers .....	32
4.2. Unterschiede der Figurenkonstellationen .....	38
4.2.1. Emilia Galotti und Virginia .....	40
4.2.2. Odoardo Galotti und Virginius .....	48
4.2.3. Claudia Galotti und Numitoria.....	54
4.2.4. Eltern-Tochter-Beziehung.....	57
4.2.5. Graf Appiani und Icilius .....	60
4.3. Die Todesszene .....	65
5. Zusammenfassung.....	71
Resümee.....	74
Resumé.....	75
Anotace .....	76
Literaturverzeichnis .....	77
Primärliteratur .....	77
Sekundärliteratur .....	77

## 1. Einleitung: Zum Virginia-Stoff

Im dritten Buch der römischen Geschichte *Ab urbe condita* informiert Titus Livius seine Leser über den Sturz des tyrannischen Dezemviren Appius Claudius, der untrennbar verbunden ist mit dem Schicksal eines römischen Mädchens. Dieses Mädchen heißt Virginia, ist eine Tochter des Plebejers und Soldaten Virginius und steht kurz vor der Hochzeit mit ihrem Verlobten Icilius. Was ist an dieser Geschichte so Besonderes, dass sie zum Mittelpunkt dieser Arbeit wird? Virginia wird von ihrem eigenen Vater getötet, der nicht zulassen kann, dass seine Tochter ihre Unschuld und somit die Ehre verliert. Virginias Unschuld wird in Gefahr gebracht, weil sich der Tyrann Appius Claudius in sie verliebt und sie zu verführen versucht. Um sein Ziel zu erreichen, wendet er eine List an: Sein ergebener Diener Claudius soll die Mutterschaft von Virginias Mutter in Zweifel stellen und Virginia zur Tochter seiner Sklavin erklären. Da Claudius damit vor dem Gericht erfolgreich ist, nimmt Virginius ein Messer und ersticht seine Tochter. Durch den Unwillen des Volkes kommt es jedoch zum Sturz der Regierung und Appius Claudius begeht Selbstmord.<sup>1</sup>

Dieses Ereignis der römischen Geschichte wurde von manchen Tragödienautoren der folgenden Epochen aufgegriffen und für ihre Werke mehr oder weniger stark bearbeitet. Auch das aufgeklärte und auf die Bildung konzentrierte 18. Jahrhundert ließ einige Virginia-Dramen entstehen. Die meisten Virginia-Bearbeitungen dieser Zeit halten sich an die ursprüngliche Vorlage von Titus Livius, wobei häufig nur einzelne Details geändert werden. Elisabeth Frenzel nennt in ihrer Stoffgeschichte in diesem Zusammenhang den französischen Dramatiker Jean-Galbert de Campistron. Campistrons quellentreue Bearbeitung unterscheidet sich von der Vorlage nur dadurch, dass die Heldin des Dramas sich selbst tötet. Die schreckliche Tat des die Ehre der Tochter schützenden Vaters fällt hier also aus und Virginia übernimmt selbst die Verantwortung für ihr Leben.<sup>2</sup>

Für die französische Dramenproduktion dieser Zeit ist auch die Verbindung des Virginia-Stoffes mit den politischen Ereignissen zu Ende des 18. Jahrhunderts

---

<sup>1</sup> Siehe: Titus Livius: *Dějiny I. Přeložili, poznámkami a seznamem vlastních jmen doplnili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek*. Praha 1971, S. 277-293.; Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 2005, S. 947-950.

<sup>2</sup> Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, S. 948.

charakteristisch. Jean-Baptiste Sanchamaus Tragödie *Les Décemvirs* übernimmt zwar auch die antike Virginia-Geschichte, diese wird jedoch – wie schon der Titel sagt – in den Hintergrund gestellt, während ins Zentrum des Stückes die Befreiung des Volkes mit Virginius und Icilius rückt. Diese Tragödie, die im Jahre 1795 erschien, war also stark von der politischen Situation Frankreichs beeinflusst. Immerhin wurde sie zu einer Zeit verfasst, in der die Revolution in Frankreich ihre dritte Phase erreicht hatte und der Thermidorianerkonvent versuchte, die Errungenschaften der Revolution verfassungsmäßig zu sichern.

Eine der vorlagentreuesten Bearbeitungen des Virginia-Stoffes im 18. Jahrhundert ist italienischer Provenienz. Autor dieser im Jahre 1783 publizierten *Virginia* ist der klassizistische Dramatiker Vittorio Alfieri. Die Handlung seiner Tragödie konzentriert sich mehr auf den Streit zwischen Appius und Virginius als auf die private Geschichte des Mädchens, woraus sich eine ähnliche Betonung der politischen Problematik wie bei den französischen Autoren ergibt. Die Heldin verliert also auch hier an Aktivität.

Aber nicht nur im romanischen und englischen Sprachraum wurde der Virginia-Stoff für die Bühne bearbeitet; auch in den deutschsprachigen Ländern kam es zu dramatischen Adaptationen. Zu nennen sind hier besonders die Tragödien von Gotthold Ephraim Lessing und Cornelius von Ayrenhoff.

Das Trauerspiel *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* des Wiener Schriftstellers Cornelius von Ayrenhoff ist sichtlich von der politischen Bearbeitung des Virginia-Stoffes Alfieris beeinflusst. Ayrenhoff schrieb dieses heroische Drama im Jahre 1790, also am Ende der Herrschaft des aufgeklärten Monarchen Joseph II., in dessen Diensten er als Offizier stand. Genauso wie die Bearbeitung von Alfieri unterscheidet sich auch seine Dramatisierung der Geschichte des römischen Mädchens nicht allzu sehr von Livius' Vorlage. Die Tragödie beginnt mit Markus' Stigmatisierung Virginias als Tochter einer Sklavin und wird mit dem Sturz von Appius Claudius und schließlich mit seinem Selbstmord beendet.

Ganz anders steht es aber mit dem Virginia-Drama von Gotthold Ephraim Lessing, der berühmten *Emilia Galotti*, die ihre Uraufführung im Jahre 1772 erlebte. Lessing verzichtet in dieser Tragödie auf den heroischen Charakter des Stoffes, der bei Ayrenhoff zu sehen ist, und versetzt die Handlung des Dramas in seine Gegenwart. Eine wichtige Änderung in dieser Bearbeitung stellt auch die Beseitigung des Revolutionären dar. Lessing konzentriert sich in seiner *Emilia*

*Galotti* mehr auf die Charaktere der einzelnen Protagonisten und behandelt besonders das Problem der Moral. Das Politische wird zur Nebensache. Dank diesen nicht nur für das bürgerliche Publikum anziehenden Erneuerungen wird Lessings zweite bürgerliche Tragödie noch heute zu den meist aufgeführten und interpretierten Theaterstücken im deutschen Sprachraum gezählt. Ayrenhoffs *Virginia* konnte dagegen keine ähnliche Aufführungstradition erleben. Obwohl die Uraufführung dieses Stückes sogar von Kaiser Leopold II. besucht wurde und – wie Joseph Lange berichtet – diese beim höfischen Publikum auch Erfolg erntete, wurde die Tragödie schließlich aufgrund der aktuellen politischen Ereignisse in Frankreich vom Autor selbst zurückgezogen.<sup>3</sup> Der dem Kaiser getreue Ayrenhoff ahnte, dass das Stück revolutionsbejahend verstanden werden konnte.

Das Ziel der folgenden Arbeit ist es nicht, eine weitere Analyse von *Emilia Galotti* vorzulegen. Sie hat vielmehr zur Aufgabe, darzustellen, wie unterschiedlich die Bearbeitungen desselben Stoffes sein können. Dies wird am Beispiel der zwei letztgenannten Dramen gezeigt. *Virginia* und *Emilia Galotti* sind aufschlussreiche Abbildungen der unterschiedlichen Dramenauffassungen der beiden Autoren. Während die Tragödie von Cornelius von Ayrenhoff noch nach den Prinzipien der Gottsched'schen Theaterreform verfasst wurde, exemplifiziert *Emilia Galotti* Lessings neue Dramentheorie, die er in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* vorstellte.

In den ersten Kapiteln der vorliegenden Arbeit werden das Umfeld, in dem beide Dramen entstanden sind, sowie die Biographie Ayrenhoffs kurz vorgestellt. Im Weiteren werden dann beide Bearbeitungen des Virginia-Stoffes gegenübergestellt, wobei auf die wichtigsten Differenzen sowohl im formalen als auch im stofflichen Bereich hingewiesen wird.

---

<sup>3</sup> Joseph Lange: Über Mozart. In: Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers. Wien 1808, S. 166-175, hier S. 166. [http://brawe.uni-leipzig.de/docuverse/1808\\_joseph\\_lange\\_ueber\\_mozart.html](http://brawe.uni-leipzig.de/docuverse/1808_joseph_lange_ueber_mozart.html). (15.12. 2010).

## 2. Entstehungsumfeld der Virginia-Dramen von Lessing und Ayrenhoff

Die Entstehung jedes literarischen Werkes wird von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst. Auch die Tragödien *Emilia Galotti* und *Virginia* wurden unter spezifischen Bedingungen verfasst, die ihre Einzigartigkeit sichern. Diese Bedingungen werden im Folgenden zusammenfassend vorgestellt.

### 2.1. Das Theaterwesen in Deutschland zur Zeit Lessings

*Emilia Galotti* wurde in einer Epoche verfasst, in der zwei Dramentheorien um die Vorrangstellung in Deutschland stritten. Die ältere stammt von Johann Christoph Gottsched und wurde im Jahre 1730 in seinem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Teutschen* verfasst. Die in diesem theoretischen Werk propagierte heroische Tragödie war stark reglementiert, wobei sie sich besonders von störenden komischen Elementen, verkörpert durch den – Gottsched verhassten – Hanswurst, und jeglicher Improvisation befreien sollte.

Nach 1750, so Matthias Mansky, entwickelte sich in ganz Europa als Gegenbegriff zum ‚Heroischen‘ das ‚Interessante‘<sup>4</sup>, das auf der Behandlung privater Themen beruht. Zum Theoretiker dieser neuen Richtung in Deutschland wurde Gotthold Ephraim Lessing, dessen Ansichten sich schon seit den 50er Jahren in seiner Korrespondenz mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn zu formieren begonnen hatten. Am deutlichsten formuliert er seine theoretischen Vorstellungen in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* 1767-69. In diesen Jahren wirkte Lessing als Dramaturg im neu gegründeten Hamburger Nationaltheater. Das bereits erwähnte theoretische Werk ist das Ergebnis dieser Tätigkeit.

Beide Dramentheorien gewannen während des aufgeklärten Jahrhunderts sowohl in Deutschland als auch in anderen Teilen Europas ihre Anhänger sowie Gegner. Obwohl die meisten der in beiden Theorien enthaltenen Ideen ganz gegensätzlich sind, ist ihnen ein Gedanke gemeinsam, und zwar, das deutsche Theaterwesen, das sich seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in einer Krise befand, auf ein höheres Niveau zu bringen. Die Art und Weise, wie dies zu erzielen

---

<sup>4</sup> Siehe: Matthias Mansky: Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien (1770-1810). Zu Cornelius von Ayrenhoff. Diss. Wien 2006, S. 42.

wäre, trennt jedoch die Verfasser, denn beide berufen sich auf ein anderes ausländisches Vorbild. Während Gottsched die französischen klassizistischen Dramatiker als der Nachahmung wert preist und seinen *Sterbenden Cato* nach ihrem Vorbild schreibt, zieht Lessing die englische Dramenproduktion vor, die er jedoch im deutschen Geist weiter modifiziert. Sein Ziel war es, durch einen eigenen deutschen Dramenstil ein Nationaltheater zu bilden. Aus diesem Grund beschwert er sich im letzten Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* über den deutschen Charakter:

Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen;<sup>5</sup>

Lessing war bestrebt, das Interesse auf das englische Drama zu lenken und wurde so zu einem der ersten Shakespeare-Nachahmer in Deutschland. Der Grundgedanke seiner auf Aristoteles zurückgreifenden Theorie war es, das Publikum durch Theaterstücke mit aktueller Problematik zu bessern. Im Unterschied zu Gottsched aber, der an eine Besserung des Zuschauers durch die Bewunderung für den tragischen Helden glaubte, wollte Lessing diese Besserung durch das Mitleid mit der Hauptfigur erzielen. Mit seiner Theorie bereitete Lessing in Deutschland ein neues Theatergenre – das bürgerliche Trauerspiel – vor und wie Gottsched gab auch er seiner Theorie Gestalt in Form von zwei exemplarischen Tragödien: *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*.

Das zweitgenannte Werk, das Gegenstand dieser Arbeit ist, wird für das Abbild der in der *Hamburgischen Dramaturgie* niederlegten Theorie Lessings gehalten. Auch wenn *Emilia Galotti* erst im Jahre 1772 erschien, also drei Jahre nach der Herausgabe des letzten Stücks von Lessings *Dramaturgie*, beabsichtigte Lessing schon Ende der 50er Jahre, sein zweites bürgerliches Trauerspiel zu verfassen. Die erste, noch nicht sehr eindeutige Erwähnung dieses Stücks findet sich in einem Brief an Moses Mendelssohn vom 22. Oktober 1757. Lessing spricht hier von einem jungen Menschen, der eben an einem Trauerspiel arbeitet, „welches

---

<sup>5</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke. 6. Band. Hamburgische Dramaturgie, Leben und leben lassen. Hg. von Paul Rilla. Berlin 1954, S. 509.

vielleicht unter allen das beste werden dürfte, wenn er noch ein paar Monate Zeit darauf wenden könnte“.<sup>6</sup>

Eine klare Erwähnung der geplanten Tragödie, bei der sogar ihr Name fällt, lässt sich erst am 21. Januar 1758 in einem Brief an Lessings guten Freund Friedrich Nicolai finden. Auch hier bezeichnet sich Lessing selbst nicht direkt als den Autor der Tragödie:

Unterdes würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich mir, nach meiner Eitelkeit, viel Gutes verspreche; denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben.<sup>7</sup>

Obwohl also Lessing an dem Virginia-Stoff schon in den 50er Jahren zu arbeiten begann und sogar den Titel der neuen Tragödie kannte, konnte er das Stück nach einer langen Unterbrechung erst Ende des Jahres 1771 abschließen. Es sollte zusammen mit Lessings Dramen *Miss Sara Sampson* und *Philotas* im ersten Band der *Vermischten Schriften* erscheinen. Anfang Dezember forderte Lessing seinen Verleger und Freund Christian Friedrich Voss auf, die ersten zwei Dramen drucken zu lassen, weil er mit seinem neuen Stück fast zu Ende ist.<sup>8</sup>

Zu Weihnachten 1771 erfuhr Voss durch einen Brief Lessings, dass die neue Tragödie fertig geschrieben war. Nicht zu übersehen ist in diesem Brief die große Freude Lessings über *Emilia Galotti*: „Auch bin ich über diese neue Tragödie fast wieder in den Geschmack des Dramatischen gekommen, ...“<sup>9</sup>

Lessing bat in einem Schreiben von Anfang März 1772 Herzog Karl I. von Braunschweig um Genehmigung, sein neues Stück auf der Geburtstagsfeier der Herzogin Philippine Charlotte von Preußen, der Gemahlin des Herzogs, spielen zu können.<sup>10</sup> Über dieses Vorhaben informierte Lessing im bereits erwähnten Weihnachtsbrief seinen Verleger Voss:

Mit meinem neuen Stücke hätte ich vor, es auf den Geburtstag unsrer Herzogin, welches der 10te März ist, von Döbbelinen hier zum erstenmale aufführen zu lassen. Nicht Döbbelinen zu Gefallen, wie Sie wohl denken

---

<sup>6</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Gesammelte Werke. 9. Band. Briefe. Hg. von Paul Rilla. Berlin 1957, S. 150.

<sup>7</sup> Ebd., S. 157.

<sup>8</sup> Ebd., S. 461.

<sup>9</sup> Ebd., S. 473.

<sup>10</sup> Ebd., S. 503.

können: sondern der Herzogin, die mich, so oft sie mich noch gesehen, um eine neue Tragödie gequält hat.<sup>11</sup>

Lessing bekam diese Genehmigung und *Emilia Galotti* konnte am 13. März 1772 in Braunschweig uraufgeführt werden.

## 2.2. Ayrenhoffs Stellung im Kampf um das Hochstildrama in Wien

Am Anfang des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in der Residenzstadt der Habsburger ein für Österreich spezifisches Theatergenre, das Wiener Volksstück, das die lustige Figur des Wiener bzw. Salzburger Hanswursts auch in ernste Stücke integrierte. Als Vater dieses Typus der komischen Figur wird Joseph Anton Stranitzky gesehen. An diesen Theaterdichter, Schauspieler und Zahnarzt slawischer Herkunft knüpften später weitere Dichter an, wie besonders Stranitzkys Schwiegersohn Gottfried Prehauser, Joseph Felix von Kurz mit seinem Bernardon oder Philipp Hafner. Wie jedoch Moriz Enzinger mit Unlust bemerkt, forderten gegen Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Österreich bürgerliche und adelige Theaterfreunde immer öfter

regelmäßige Stücke. Nicht wirres Durcheinander, nicht abgeschmackte Volksspielen, schön, klar, kalt aufgebaute, regelmäßige Stücke wollte man.<sup>12</sup>

Zwei Fraktionen, die das Volksstück zusammen mit dem Hanswurst in den Hintergrund drängen wollten, lassen sich in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts differenzieren: Während in den französisierenden Hofkreisen das Interesse für sentimental-heroische, durch Liebeshandlungen verwebte Tragödien vorherrschte, forderten außerhalb des Hofes Anhänger der Gottsched'schen Reformen streng regelmäßige Stücke nach Vorbild des französischen Klassizismus.<sup>13</sup>

Etwas später wurden in Wien auch Lessings Stücke und seine Theorie des bürgerlichen Trauerspiels bekannt. Der echte Lessing wurde jedoch auf den Bühnen wegen der Zensur nicht gespielt. Franz M. Eybl weist darauf hin, dass die Aufführungen der Werke Lessings (genauso wie die Stücke Shakespeares) nur

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 473.

<sup>12</sup> Moriz Enzinger: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). 1. Teil. Berlin 1918, S. 8.

<sup>13</sup> Vgl.: William Kirk: Die Entwicklung des Hochstildramas in Österreich von Metastasio bis Colin. Diss. Wien 1978, S. 2.

Bearbeitungen waren und „auch zu lesen gab es Lessing nur unter Einschränkungen.“<sup>14</sup>

Trotz dieser Einschränkungen wurden Lessings Stücke in Wien verbreitet und fanden in dieser Stadt sowohl Gegner als auch Bewunderer. An der Grenze zwischen diesen beiden Parteien steht der in Mähren geborene Schriftsteller und Staatsmann Joseph von Sonnenfels. Berühmt wurde besonders seine Wochenschrift *Der Mann ohne Vorurteil*, die er zwischen den Jahren 1765-67 herausgab. In den literarischen Kreisen wurde Sonnenfels durch die Bemühungen bekannt, zur Reform des Wiener Theaters beizutragen. In seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* aus dem Jahre 1768 schlug er einen Mittelweg für die österreichische Dramenproduktion vor, indem er für eine Vereinigung der regelmäßigen französischen Dramatik mit den regellosen Stücken Shakespeares plädierte. Ergebnis dieser Kombination sollte ein freies und starkes Drama im Sinne Shakespeares sein, dessen Radikalität jedoch durch bestimmte Regeln gemäßigt wird.<sup>15</sup> Was das bürgerliche Trauerspiel Lessings betrifft, sprach ihm Sonnenfels nach Mansky „eine erhöhte moralische und didaktische Wirkung“<sup>16</sup> zu.

Die wesentlichen Punkte, die die Kritik von Sonnenfels betreffen, sind besonders die Existenz des Hanswursts bzw. Bernardon (und somit die Vermischung des Tragischen und Komischen in einem Drama) und weiter die Improvisation. Sonnenfels bemühte sich diese nach ihm längst überholten Elemente aus dem Drama zu vertreiben und damit ein gesittetes Drama in Österreich zu sichern, was ihm schließlich (zumindest offiziell) gelang. Schon im Jahre 1752, unter der aufgeklärten Kaiserin Maria Theresia, war das Extemporieren durch die Zensur verboten worden, wodurch der Hanswurst aus den österreichischen Bühnen vertrieben werden sollte. In Österreich konnten nur übersetzte Stücke aus Frankreich, Spanien, Italien oder durch Zensur kontrollierte deutschsprachige Dramen aufgeführt werden. Doch erst um 1770 konnte sich das improvisationsfreie, regelmäßige Drama tatsächlich auch auf den Wiener Theatern durchsetzen.

Nach der Verschärfung der Zensurbestimmungen Anfang der 70er Jahre kam im Jahre 1776 ein weiterer wesentlicher Eingriff des Staates in das Theaterleben. Joseph II., der seit 1765 die Regierung mit seiner Mutter Maria

---

<sup>14</sup> Franz M. Eybl: Die Lessing-Rezeption im Wien des 18. Jahrhunderts als kulturelle Umcodierung. In: Lessing Yearbook XXXII (2000), S. 142.

<sup>15</sup> Vgl.: Mansky, Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien, S. 72f.

<sup>16</sup> Ebd., S. 44.

Theresia teilte, erklärte durch einen Erlass das neben der Hofburg liegende Burgtheater zum Nationaltheater, das durch den Hof verwaltet sein sollte. Durch das Repertoire unterschied sich das Burgtheater streng vom bürgerlichen Kärntnertheater. Während in dem einen gesittete regelmäßige Stücke für die kaiserliche Familie gespielt wurden, setzte das andere die Aufführungen volkstümlicher Stücke für die Bürger fort.

Zu dieser Zeit erschien in Wien ein neuer Dichter, der sich der Seite der Wiener Gottschedianer anschloss und dementsprechend nur regelmäßige Stücke befürwortete. Es war Cornelius Hermann von Ayrenhoff, ein hoch gestellter Soldat in kaiserlichen Diensten, dessen Lustspielproduktion sogar vom preußischen König Friedrich II. bewundert wurde. Weil uns über das Leben dieses Theaterdichters nicht viele Arbeiten zur Verfügung stehen, halten wir uns beim Skizzieren seiner Lebensdaten besonders an die Dissertation Walter Montags aus dem Jahre 1908<sup>17</sup>, die uns sehr ausführlich mit dem Leben und Werk des Dichters bekannt macht, und an den Eintrag im *Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*<sup>18</sup> von Wurzbach. Der Verfasser selbst hat uns eine kurze Biographie hinterlassen, die den Titel *Schreiben des Verfassers über Einige seiner militärischen und literarischen Begebenheiten An den Herrn Joseph Friedrich Baron von Retzer* trägt, und aus der die bereits genannten Arbeiten schöpfen. Eine kurze biographische Skizze liefert uns auch Mansky, der sich in seiner Forschung mit Ayrenhoff und der österreichischen Literatur seiner Zeit befasst.<sup>19</sup>

Cornelius von Ayrenhoff wurde am 28. Mai 1733, also vier Jahre nach Lessing, in Wien geboren. Als junger Mann lernte er in der Schule Latein und zu Hause noch Französisch und Italienisch. Seine Vorliebe für das Französische kam vor allem später zum Vorschein, als er zum eifrigen Besucher des französischen Theaters in Wien wurde. Mit 18 Jahren wurde Ayrenhoff Soldat und bald erlangte er den Offiziersstand. Während seiner militärischen Karriere, die ihn u.a. auch nach Böhmen führte, sollte er es bis zum Feldmarschalleutnant bringen. Nach dem 7-jährigen Krieg, in dem er mehrere Male leicht verwundet wurde, gelang es Ayrenhoff, Beziehungen zum Wiener Hof zu knüpfen und bekam einmal sogar

---

<sup>17</sup> Walter Montag: Cornelius von Ayrenhoff und seine Verdienste um die Erneuerung des Wiener Theaters. Diss. Münster i. W. 1908.

<sup>18</sup> Constant von Wurzbach: Ayrenhoff, Cornelius von. In: Ders.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern Veleby haben. 1. Teil. Wien 1856, S. 98-99.

<sup>19</sup> Mansky, Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien, S. 10-12.

einen Platz neben der Kaiserin beim Essen in Schönbrunn zugewiesen. Bei seinen zahlreichen Theaterbesuchen reifte in ihm der Entschluss, sich selbst als dramatischer Dichter zu versuchen, wie er seinem Freund Baron von Retzer verriet:

Der Patriotismus, oder vielleicht irgend ein böser Dämon flüsterte mir in das Ohr, auch ich sollte einen Versuch im Trauerspiele wagen, und siehe, ich schrieb bey müssigen Stunden den Aurelius.<sup>20</sup>

Schon 1766 feierte diese erste Tragödie *Aurelius oder Wettstreit der Großmuth* Premiere – durchaus mit Erfolg.<sup>21</sup> Mit dem regelmäßigen Aufbau dieses Stückes und der Verarbeitung des Stoffes ordnete er sich unter die österreichischen Verfechter des französischen Klassizismus ein. Auch im Theaterstreit, der Wien über mehr als 30 Jahre beherrschte, stellte sich Ayrenhoff auf die Seite der Befürworter der Regelmäßigkeit.

Erfolg hatte auch seine zweite Tragödie *Hermann und Thusnelde* (1768)<sup>22</sup>, dieser dauerte jedoch nach dem Bericht von Joseph von Sonnenfels nicht lange:

Die Schaubühne war bey der ersten Vorstellung angefüllet; aus den Logen und vom Parterre ward dem Verfasser Beyfall zugerufen: und, welches den lauten Beyfall unendlich übertrifft, aufmerksame Stille herrschte in dem ganzen Raume des Schauspielhauses. Warum versagten sie ihre Gegenwart der zweyten Vorstellung?<sup>23</sup>

Sonnenfels glaubt, der Grund dafür sei die Vorliebe der Österreicher für den Hanswurst. Während das Publikum ein und dasselbe Stück mit dieser lustigen Person mehrmals besucht, genügt es ihm, ein Trauerspiel nur einmal zu sehen. Dazu zählt Sonnenfels noch viele Fehler auf, die Ayrenhoff beim Verfassen dieser Tragödie beging: Das Drama hat eine Menge rührender Auftritte, die jedoch viele „unedle, müssige Verse“<sup>24</sup> wechseln. Trotz der Kritik ehrte Joseph von Sonnenfels Ayrenhoff. Er nennt ihn in seinen *Briefen über die wienerische Schaubühne* einen Nationaldichter, einen feinen Mann,

der sein Blut und Leben dem Vaterlande, und aus einer eben so patriotischen Absicht seine erübrigten Stunden den Wissenschaften und Geschmacke widmet, der schon nur dieses ruhmwürdigen Bemühens wegen, ein Liebling seiner Landesleute (...) zu seyn verdient, (...) <sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Nach Montag, Kornelius von Ayrenhoff, S. 18.

<sup>21</sup> Ebd., S. 16.

<sup>22</sup> Später als *Hermanns Tod* umbenannt.

<sup>23</sup> Joseph von Sonnenfels: Briefe über die wienerische Schaubühne. [?] 1884, S. 33.

<sup>24</sup> Ebd., S. 35.

<sup>25</sup> Ebd., S. 33.

Beifall oder Misserfolg trafen auch weitere Tragödien Ayrenhoffs, unter anderem auch das im Mittelpunkt unseres Interesses stehende Drama *Virginia*, das Ayrenhoff erst mit 57 Jahren verfasste. Seine Lustspiele *Der Postzug oder die noblen Passionen* (1769) und *Die grosse Batterie* (1770) fanden jedoch ungeteilten Zuspruch. Besonders das erste wurde zum Lieblingsstück des preußischen Königs Friedrich II., der diese Komödie in seiner *De la littérature allemande* rühmte.

Obwohl Ayrenhoff zu seiner Zeit sogar unter Königen bekannt war, fiel sein Name nicht lange nach seinem Tod in Vergessenheit. Vergessen wurde er nicht nur als Dichter, sondern auch als Mensch, denn genauso wie sein jüngerer Bruder blieb auch Cornelius von Ayrenhoff unverheiratet und hinterließ auch keine Nachkommen. Ayrenhoff starb in Wien am 15. August 1819, also in einem sehr hohen Alter von 86 Jahren.

### 3. Formale Analyse der Werke

Beide in dieser Arbeit analysierten Dramen unterscheiden sich voneinander nicht nur durch die ganz verschiedene Erfassung des Virginia-Stoffes, sondern es lassen sich Unterschiede auch in ihrer Form finden. Zwar sind es – verglichen etwa mit den Arbeiten der Sturm-und-Drang-Dramatiker – keine allzu spektakulären Abweichungen zu traditionellen dramatischen Formgebungen der Zeit, doch zeigt sich an beiden Werken, dass die Autoren um eine eigenständige Gestaltung des Theatralen bemüht waren. Die wesentlichen Unterschiede werden im Folgenden kurz vorgestellt.

#### 3.1. *Emilia Galotti* – Anleihen bei der englischen Dramentradition

Als sich Lessing mit dem Virginia-Stoff zu beschäftigen begann, war ihm neben dem Titel seiner geplanten Tragödie eine weitere Sache vom Anfang an klar. Das Stück sollte sich von der klassizistischen Auffassung der Tragödie, also vom französischen Einfluss, frei machen. Genauso wie Lessing in seinem ein Jahr später verfassten *17. Literaturbrief* die englische Dramenproduktion als das Vorbild für die Reform des deutschen Theaters bezeichnet<sup>26</sup>, wollte er schon in diesem Drama die „Freiheiten der englischen Bühne“<sup>27</sup> wirken lassen. Er glaubte, dass zum deutschen Publikum mehr das Schreckliche, als das Zärtliche der französischen Dramen passt, „daß wir in unsern Trauerspielen mehr sehen und denken wollen, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt.“<sup>28</sup>

Der Hauptgedanke Lessings bei dieser Abwendung von den französischen Vorbildern war dabei die Beseitigung der Ständeklausel. Die Protagonisten seiner Tragödie sollten nicht mehr nur der oberen Schicht angehören, sondern sie sollten dem Publikum angenähert werden. Aus diesem Grund machte Lessing aus der antiken Heldin eine Bürgerliche und eröffnete damit der Thematik eine zusätzliche

---

<sup>26</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Lessings sämtliche Werke in zwanzig Bänden. 9. Band. Briefe, die neueste Literatur betreffend. Hg. von Hugo Göring. Stuttgart [?], S. 48f.

<sup>27</sup> Lessing, Gesammelte Werke, 9. Band, S. 157.

<sup>28</sup> Lessing, Lessings sämtliche Werke, 9. Band, S. 48.

soziale Komponente, die aufschlussreich für die Konstituierung des Bürgertums in der Aufklärung ist.<sup>29</sup>

Auch hinsichtlich der Gliederung sollte *Emilia Galotti* Lessings Vorstellung nach die klassische fünfaktige Teilung verlassen und anfangs aus nur drei Akten bestehen. Von diesem Vorhaben ließ aber Lessing schließlich ab und teilte das Drama in fünf Aufzüge. Diese lassen sich im sogenannten Pyramidenschema (Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Peripetie und Katastrophe) folgendermaßen darstellen:

Im ersten Aufzug wird der Leser oder Zuschauer mit den Personen des Dramas, sowie mit ihren wichtigsten Eigenschaften bekannt gemacht, indem sie im Gespräch zwischen dem Prinzen einerseits und dem Kammerdiener, Conti und Marinelli andererseits besprochen werden. Das ist die Aufgabe der Exposition. Die einzige Person, die im ersten Aufzug nicht einmal genannt wird, ist die Person des Mörders Angelo. Dieser erscheint erst im dritten Auftritt des zweiten Aufzugs. Lessing befolgt hier also mit einer Ausnahme die klassische Regel, die besagt, dass nach dem ersten Akt keine Person auftreten kann, die hier nicht zumindest erwähnt wird. Diese Regel wurde besonders vom französischen Dramatiker Corneille gefordert.<sup>30</sup>

Die Titelheldin selbst erscheint erst im zweiten Aufzug; durch dieses verzögerte Auftreten gewinnt die Handlung an Spannung. Schon der erste Aufzug informiert über die Leidenschaft des Prinzen zu Emilia, ihren Liebreiz und darüber, dass sie den Grafen Appiani heiraten soll. Ausschlaggebend ist die Szene, in der der Prinz seinem Berater Marinelli die Vollmacht zur Verhinderung dieser Hochzeit gibt. Der Intrigant hat schon eine Falle für Appiani vorbereitet (EG, I, 6)<sup>31</sup>.

Im zweiten Aufzug kommen dann drei Situationen, die zeigen, wie gefährlich für Emilia und ihre Nächsten die Leidenschaft des Prinzen sein kann, und die das zukünftige Unglück vorausdeuten. Die erste Situation ist die dritte Szene, in der der Mörder Angelo auftritt. Er macht sich nicht nur durch sein Aussehen verdächtig<sup>32</sup>, sondern besonders durch seine Fragen nach der Hochzeit. Die nächsten

---

<sup>29</sup> Zu diesem Problem kommen wir noch später.

<sup>30</sup> Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart-Weimar 1997, S. 42.

<sup>31</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Lessing. Auswahl in drei Bänden. 3. Band. Hg. von Walter Hoyer. Leipzig 1952, S. 175-238. Im folgenden Text werden Zitate aus diesem Drama mit der Sigle EG, dem Akt und der Szene nachgewiesen.

<sup>32</sup> „ANGELO noch halb hinter der Szene, in einem kurzen Mantel, den er über das Gesicht gezogen, den Hut in die Stirne.“ (EG, II, 3).

zwei Szenen, die Spannung in das Drama bringen, sind das Auftreten der erschrockenen Emilia (EG, II, 6), die dem Prinzen eben in der Kirche begegnet ist, und der Streit zwischen Marinelli und Appiani. Der beleidigte Marinelli fordert nach diesem Streit Genugtuung, ohne sich freiwillig einem offenen Duell zu stellen. Dass er seine Rache auf andere Weise bekommen will, deuten seine Worte an: „Nur Geduld, Graf, nur Geduld!“ (EG, II, 10).

Die Spannung erreicht im dritten Aufzug ihren Höhepunkt. Eben hier wird der schreckliche Plan Marinellis zur Wirklichkeit. Appiani wird getötet und Emilia gerät ganz allein ins Lustschloss, wo auf sie schon der Prinz und Marinelli warten.

Für die Peripetie ist ein möglicher Ausweg für die Hauptperson charakteristisch. Auch Emilia wird diese Hoffnung in Gestalt des Vaters und der Gräfin Orsina gegeben. Schon die Anwesenheit des Vaters, der zwar kein Freund des Prinzen ist, den der Prinz aber für „bieder und gut“ (EG, I, 4) hält, und sein mögliches Eingreifen, scheinen eine Rettung Emilias zu ermöglichen. Die eifersüchtige Orsina will die Situation jedoch anders lösen, und zwar durch den Tod des Prinzen (EG, IV, 7). Hoffnung auf Emilias Rettung gibt auch die Angst des Prinzen vor dem Verdacht, dass er als Mörder Appianis bezeichnet werden könnte. Er möchte lieber auf Emilia verzichten, als als Mörder zu gelten (EG, IV, 1).

Dass alle diese Hoffnung vergebens ist, zeigt der letzte Aufzug, die sogenannte Katastrophe, in dem es zur Auflösung kommt. Emilia kennt keinen anderen Ausweg aus dieser Situation als den Tod. Sie nötigt ihren Vater, sie zu töten, was er schließlich auch macht.

In anderen formalen Fragen bleibt Lessings in Prosa geschriebenes Drama allerdings durchaus den Normen der französischen Regelpoetik verpflichtet. Außer der fünftaktigen Einteilung trägt *Emilia Galotti* auch andere Züge der Geschlossenheit. Vor allem handelt es sich um die schon von Aristoteles verlangte Einheit der Zeit, der Handlung und z. T. auch des Ortes. Lessing ändert zwar den Ort der Handlung, es geschieht aber nur zweimal. Die Spielräume der ersten drei Akte sind das Kabinett des Prinzen, ein Saal im Haus der Galotti und ein Vorsaal auf dem Lustschloss des Prinzen. Der letztgenannte Ort bleibt in den letzten zwei Aufzügen erhalten. Die zwei anderen Einheiten – die der Zeit und der Handlung – bleiben dagegen ganz der Regelpoetik treu. Das auf nur einen Handlungsstrang beschränkte Drama spielt sich während eines Tages ab. Lessing versucht, auch die Regel von Horaz zu befolgen, die besagt, dass in einem Auftritt maximal drei

Personen erscheinen können.<sup>33</sup> Dies gelingt ihm mit Ausnahme des letzten Auftritts im ganzen Stück.

### 3.2. Ayrenhoffs *Virginia* – ein untypisches klassisches Drama

Wir haben gesehen, dass Lessings *Emilia Galotti* zwar zahlreiche Züge der von den französischen Klassikern vorgezogenen Geschlossenheit trägt, dass sie aber in Bezug auf die Ständeklausel und die thematische Entfaltung des Stoffes auch Anleihen beim englischen Drama in der Nachfolge Shakespeares nimmt. Das lässt sich über die Tragödie des Cornelius von Ayrenhoff nicht sagen. *Virginia* ist ein Drama im Sinne der französischen Regelpoetik. Schon die Auffassung des Virginia-Stoffes, die im nächsten Kapitel näher behandelt wird, widerspiegelt den zeitgemäßen Geschmack der Franzosen an dem antiken Stoff. Es lassen sich jedoch auch hier einige Abweichungen von den Vorstellungen eines klassischen Dramas finden, die im Folgenden vorgestellt werden.

Eine der Differenzen betrifft die Einteilung der Tragödie. *Virginia* ist nicht wie andere klassische Tragödien in fünf Akte eingeteilt, sondern besteht nur aus vier Aufzügen. Die Begründung für diese Abweichung von traditionellen Vorstellungen gibt Ayrenhoff in der Zuschrift an den Abt Bertòla, dem die Tragödie gewidmet ist:

Den Alten war es nicht schwer, eine gewisse Anzahl von Akten in ihren Dramen festzusetzen, weil sie der vorgestellten Handlung, die öfters nur aus wenigen Auftritten bestand, durch Verlängerung oder Verkürzung der Chöre die gewöhnliche Dauer der Vorstellung nach Willkühr ertheilen konnten. Wir Neueren hingegen, bey denen die Chöre der Alten aus mehr Ursachen nicht Statt haben, wir müßten – dieses Vortheils beraubt – sehr oft unsere Zuflucht zu willkührlichen Zwischenakten, oder zu den noch tadelhaften Episoden und unnützen Scenen nehmen, um die Handlung gerade in fünf Akte eintheilen zu können. Man sieht wohl, wie nachtheilig für den Hauptzweck alle diese Hülfsmittel wären.<sup>34</sup>

Weil die Einteilung in Akte nach Ayrenhoff auf den Hauptzweck des Dramas – auf die Illusion – keinen Einfluss hat, hält er die Regel von Horaz über die fünftaktige Einteilung der Tragödie für unwichtig. Notwendig war sie schon im antiken Drama nicht, doch konnte die Handlung durch die Choreinschübe freier gestaltet werden. Weil dieses variable chorale Element im neuzeitlichen Schauspiel

---

<sup>33</sup> Asmuth, Einführung in die Dramenanalyse, S. 42.

<sup>34</sup> Cornelius von Ayrenhoff: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Trauerspiele. Durchaus neu verb. in zwey Bänden. 2. Band. Wien 1817, S. 212.

nicht mehr gegeben ist, schlägt der Verfasser vor, den Zwang zur Fünfaktigkeit aufzugeben und Dramen in eine beliebige Anzahl der Akte einzuteilen. Dabei äußert er seine Überzeugung, „daß manche Tragödie ein besseres und robusteres Ganze geworden wäre, wenn der Dichter seine Handlung nicht gerade in fünf Akte hätte eintheilen wollen.“<sup>35</sup>

Die Wiedergabe der Geschichte in *Virginia* in fünf Aufzügen wäre also für Ayrenhoff überflüssig – oder besser gesagt, störend. Seine Gliederung folgt nicht der Regel, sondern ergibt sich aus den wichtigen Wendungen in der Geschichte.

Wie bei Lessing informiert der erste Aufzug in *Virginia* über alle Personen des Stücks. Auch hier wird der Leser bzw. Zuschauer in die Situation eingeführt. Er erfährt von der vom Dezemvir Appius Claudius geplanten Entführung der von ihm begehrten Virginia, die mit einer List verwirklicht werden soll – Marcus Claudius, ein Freund von Appius, soll Virginia für eine Tochter seiner Sklavin erklären, sie daraufhin in sein Haus führen, wo sie unbeschützt vor den Nachstellungen des Appius sein wird. Im Unterschied zu Lessing, der die Entführung Emilius erst im dritten Aufzug als Höhepunkt einsetzt, nutzt Ayrenhoff den Versuch, Virginia zu entführen, als den konfliktauslösenden Moment.

Der Aufzug beginnt mit Marcus' und Lucius' ungeduldigem Lauern auf Virginia, die eben im Tempel ist. Sie sprechen inzwischen über die „Heftigkeit der Leidenschaft“ des Appius für Virginia, „die sonder Rast in seinem Innern wüthet.“ (V, I, 1).<sup>36</sup> Virginia selbst erzählt, als ihr ihr Onkel Numitorius und ihr Verlobter Icilius nach dem Angriff zu Hilfe kommen, von ihrer Erfahrung mit Appius:

Virginia: (...) Wiß, dieser mächtige Beherrscher Roms  
– liebt mich, und heischte dringend Gegenliebe.  
Kein Fallstrick der Verführung, keine List  
blieb unversucht.  
(V, I, 7)

Schon ab der zweiten Szene ist eine gewisse Steigerung in der Handlung sichtbar. Während in der ersten Szene von dem Angriff auf Virginia nur gesprochen wird, gibt es gleich in der nächsten Szene einen Versuch, diesen Angriff zu vollbringen. Wie jedoch eben angedeutet, scheitert dieser Versuch dank dem

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 213.

<sup>36</sup> Cornelius von Ayrenhoff: *Virginia oder das abgeschaffte Decemvirat*. In: Ders.: *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Trauerspiele*. Durchaus neu verb. In zwey Bänden. 2. Band. Wien 1817, S. 207-312. Im folgenden Text werden Zitate aus diesem Drama mit der Sigle V, dem Akt und der Szene nachgewiesen.

schnellen Eingriff ihrer Nächsten. Es entwickelt sich ein Streit um Virginia zwischen beiden Lagern, der nur vor dem Gericht gelöst werden kann.

Im Gegensatz zum Pessimismus des Numitorius glaubt Icilius, dass sie Virginia noch durch einen Aufstand gegen Appius retten können. Numitorius warnt ihn aber davor und schlägt vor, dass sie zuerst um den Vater von Virginia, Virginius, schicken. Dieser soll Beweise vorlegen, dass das Mädchen seine Tochter ist (V, I, 7).

Diese Hoffnung auf Virginias Rettung wird aber im nächsten Aufzug gefährdet. Der zweite Aufzug verbindet das, was im Pyramidenschema als Steigerung und Peripetie bezeichnet wird. Beide Segmente werden in der Gerichtsszene vereinigt, wo der Richter Appius selbst ist, und wo sich die Lage für Virginia als ausweglos zeigt.

Steigerung und Höhepunkt bringt der heftige Streit zwischen Appius und Icilius, der seine Verlobte verteidigt. Appius versucht vergeblich, Icilius zum Schweigen zu bringen und jeden Versuch, die Lüge des Marcus zu beweisen, zu unterbinden. Die Situation scheint für Virginia verloren. Icilius beschuldigt Appius schließlich vor den Römern, dass die Entführung Virginias sein Plan war. Der Dezemvir befiehlt, ihn zu verhaften und zu töten (V, II, 5).<sup>37</sup> Auf Fürsprache der Römer willigt Appius jedoch schließlich auf den Vorschlag des Numitorius ein, den Prozess auf den folgenden Tag zu verschieben, bis der Vater von Virginia kommt. Dieser soll Virginias richtigen Stand nachweisen. Dass Appius jedoch die Anwesenheit des Virginius in keinem Fall wünscht, wird im folgenden Dialog zwischen Appius und seinem Offizier Lucius explizit gesagt. Appius denkt sogar einen Plan aus, Virgin zu beseitigen:

Appius: (...) Sogleich verfüg' ich es, das Vibulan  
die Reise des Virgin hindre, bis –  
ein Trank auf ewig mich von ihm befreyt.  
Auch werde gleich der Zugang in die Stadt  
durch ausgestellte Mörder ihm gesperrt, (...)  
(V, II, 6)

Ayrenhoff hält das Publikum im Glauben, dass Virgin wirklich tot ist, indem er einen Sklaven über den Überfall an Virginius berichtigen lässt. Er sagt, dass der Bruder von Icilius eben in seinen Händen starb, und dass Virginius vielleicht auch tot sei (V, III, 2). Als eine Überraschung kommt dann der vierte Auftritt des

---

<sup>37</sup> Diese Szene wird in anderem Kapitel näher behandelt.

vorletzten Aufzugs, in dem Virginius erscheint. Von nun an ist die Handlung fallend. Genauso wie für Emilia Galotti entsteht auch für Virginia durch den Auftritt ihres Vaters eine neue Hoffnung auf Rettung. Icilius schlägt zwar als einzige Möglichkeit zur Rettung die Flucht aus Rom vor und die Gründung eines freien Vaterlands unter Führung des Virginius, dieser Vorschlag wird aber von Virginius abgelehnt. Er glaubt, dass er das Herz von Appius noch erweichen kann. Nachdem ihm aber Appius klarmacht, dass Virginia nur durch die Einwilligung des Virginius zu ihrer Heirat mit Appius gerettet werden kann, bleibt diesem nur, auf das ihm ergebene Heer zu hoffen (V, III, 7).

Eine Bruchszene ist der letzte Auftritt des dritten Aufzugs, wo Virginia eine wichtige Entscheidung trifft:

Virginia: Ich bite dich,  
mich jetzt zu tödten, ließ die Billigkeit  
der Götter nicht noch andre Rettung hoffen.  
(V, III, 9)

Diese Entscheidung geht im letzten Aufzug in Erfüllung, der ganz der Katastrophe und dem Aufstand gegen Appius gewidmet ist. Wichtig ist die Szene, wo Virginia über ihre Halluzinationen berichtet, die ihren Tod vorausdeuten (V, IV, 3). Aufgrund ihrer Bedeutung wird sie an einer anderen Stelle ausführlicher besprochen.

Während Ayrenhoff die strenge Einhaltung der fünftaktigen Einteilung der Tragödie für nicht notwendig hält, ist seiner Auffassung nach die Befolgung der Regel von den drei Einheiten unentbehrlich.<sup>38</sup> In *Virginia* sind diese Einheiten jedoch nicht allzu streng eingehalten. Wir können in *Virginia* zwei Handlungsstränge beobachten. Einer betrifft das grausame Geschick der Titelheldin, der zweite dann das Geschick Roms. Beide Handlungsstränge sind eben durch die Gestalt der Virginia verwoben. Dass in dieser Tragödie zwei Handlungen zu erkennen sind, bezeugt auch ihr zweiteiliger Titel. Auch die zeitliche Erstreckung der Handlung entspricht nicht der klassischen Forderung nach einem Stück, das in der Regel innerhalb eines Tages, längstens aber innerhalb von 48 Stunden spielt. Die Handlung erstreckt sich hier über drei Tage. Nur der Ort der Tragödie bleibt in allen vier Aufzügen derselbe: das Forum romanum.

---

<sup>38</sup> Ayrenhoff, Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Trauerspiele, S. 212.

Eine weitere Abweichung von der klassischen Auffassung der Tragödie stellt die Auswahl der Personen dar, die nicht genau den Vorstellungen von Aristoteles entspricht, in der Tragödie können nur Könige oder Fürsten (im Fall von Rom Patrizier) auftreten. In *Virginia* liegt ein Stoff zugrunde, „in welchem, seinem Inhalt und der Geschichte gemäß, gemeines Volk nothwendig vielen Antheil an der Handlung haben muß.“<sup>39</sup> Es spielen hier also nicht nur Patrizier, sondern auch Plebejer und sogar Sklaven.

Ein weiterer Punkt betrifft die Versart in Ayrenhoffs *Virginia*. In der Zuschrift an Herrn von Bertòla, die der Tragödie vorausgeht, wird die Meinung Ayrenhoffs über den Gebrauch der Versart durch seine Zeitgenossen, geäußert. Ayrenhoff drückt seine Erbitterung über die Uneinheit der Versart in der dramatischen Produktion allgemein und sogar innerhalb einzelner Tragödien aus. Er selbst zieht den gereimten Alexandriner vor, in dem seine *Kleopatra* und andere Dramen geschrieben sind. Diese Versart war jedoch schon zu seiner Zeit veraltet. Aus diesem Grund wählte er für *Virginia* die nun beliebtere – im Urteil Ayrenhoffs allerdings sehr bequeme – Versart des reimlosen fünffüßigen Jambus (shakespearescher Blankvers). Die Arbeit an der reimlosen Tragödie schien ihm so viel leichter. Für allzu bequem hält Ayrenhoff freilich jene Dramatiker, die ihre Dramen in Prosa schreiben,<sup>40</sup> wie z.B. eben Lessing und seine *Emilia Galotti*.

---

<sup>39</sup> Ebd., S. 209.

<sup>40</sup> Ebd., S. 213.

## 4. Differenzen in den Bearbeitungen der Virginia-Geschichte

Wie in der Einleitung angedeutet, ergeben sich die formalen und inhaltlichen Differenzen zwischen *Emilia Galotti* und *Virginia* aus den unterschiedlichen Dramentheorien, an denen sich beide Autoren orientieren. Während Lessings *Emilia Galotti* ein Beispiel der in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* niederlegten Theorie des bürgerlichen Trauerspiels ist, stellt Ayrenhoffs josephinistisches Drama *Virginia* ein Beispiel der heroischen Tragödie im Sinne der französischen Regelpoetik dar. In den folgenden Kapiteln werden die wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Bearbeitungen herausgearbeitet, die besonders den Standpunkt der beiden Dramatiker zum Politischen in der Virginia-Geschichte und die Gestaltung der Personen betreffen.

### 4.1. Privates vs. politisches Drama

Eine wesentliche Abweichung der *Emilia Galotti* Lessings von den heroischen Auffassungen des Virginia-Stoffes, und so auch von Ayrenhoffs *Virginia*, liegt in dessen Aktualisierung und vor allem Privatisierung. Lessing hat die antike Geschichte in seine Gegenwart transferiert und hat – wie er seinem Freund Friedrich Nicolai schreibt –

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>41</sup>

Mit anderen Worten, selbst das private Geschick eines – bürgerlichen – Mädchens aus der Gegenwart genügt nach Lessing dazu, die Aufgabe der Tragödie zu erfüllen, also die in seiner Dramentheorie zentralen Affekte Mitleid und Furcht hervorzurufen. Das Politische kann dabei entbehrt werden. Diese zwei Affekte, die schon Aristoteles behandelt, sollen in einer Tragödie in einer Wechselwirkung stehen. Einer kann ohne den anderen nicht auftreten:

---

<sup>41</sup> Lessing, Gesammelte Werke, 9. Band, S. 157.

alles dasjenige erwecke in uns Furcht, was, wenn wir es an Andern sehen, Mitleiden erwecke; und alles dasjenige erwecke Mitleiden, was, wenn es uns selbst bevorstehe, Furcht erwecken müsse.<sup>42</sup>

Lessing definiert also die Furcht als das „auf uns selbst bezogene Mitleid“, als eine Angst, dass die Unglücksfälle, die den Helden getroffen haben, auch „uns selbst treffen können.“<sup>43</sup> Furcht und Mitleid kann nach Lessings Meinung nur ein solcher Held erwecken, in dem sich der Zuschauer selbst sehen kann, an dessen Stelle er selbst treten könnte. Aus diesem Grund brachte Lessing die antike Virginia den bürgerlichen Zuschauern näher, indem er sie in das bürgerliche Milieu versetzte. Die heroischen Personen dagegen bezeichnet er als des Mitleids unwürdig, und also auch unfähig, die Furcht beim Zuschauer hervorzurufen, „weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist, und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt.“<sup>44</sup>

Ganz im Gegensatz zu Lessings Ansatz stehen die Ansichten des konservativen Soldaten Cornelius von Ayrenhoff. Er stellte sich in der Debatte um Lessings *Emilia Galotti* zwischen dem österreichischen Aufklärer Anton von Klein und dem Verteidiger Lessings Johann Friedrich Schink auf die Seite des ersteren. In seinem Brief an Schink aus dem Jahre 1782 kritisiert Ayrenhoff Lessings Abweichung von der klassizistischen Auffassung der Tragödie. Er ist der Meinung,

daß Lessing mit aller seiner kritischen Einsicht sich sehr irrte, da er dem bürgerlichen Trauerspiele mehr Interesse zuschrieb, als dem heroischen, und dadurch die erhabenste von allen Dichtungsarten herabwürdigte. (...) Wer höret, oder lieset nicht mit mehr Antheilnehmung die Nachricht vom Tode eines Königs oder Helden, als die Nachricht vom Tode eines unbedeutenden Menschen? Ist es nicht bloß die Wichtigkeit der Person, was uns diese stärkere Antheilnehmung abzwinget?<sup>45</sup>

Die Fähigkeit, Furcht und Mitleid hervorzurufen hängt also nach Ayrenhoff nicht von der Ähnlichkeit des Zuschauers mit dem Helden, sondern von der Wichtigkeit dieses Helden ab. Je wichtiger die tragische Person für den Staat ist, desto stärkere Affekterregung kann der Theaterdichter beim Zuschauer erwarten.

---

<sup>42</sup> Moses Mendelssohn: Gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften herausgegeben von Prof. Dr. G. B. Mendelssohn. 5. Band. Leipzig 1844, S. 86.

<sup>43</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke, 6. Band, S. 381.

<sup>44</sup> Mendelssohn, Gesammelte Schriften, 5. Band, S. 49.

<sup>45</sup> Cornelius von Ayrenhoff: Schreiben an den Herrn Schink, über die ersten sechs Hefte seiner dramaturgischen Fragmente, und über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey. In: Ders.: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Werke 3. Wien und Leipzig 1789, S. 395-439, hier S. 430f.

Nur Herrscher und politisch bedeutende Personen können im Zuschauer Interesse für das Stück wecken.

Ayrenhoffs Virginia ist zwar weder eine Königin noch eine Adelige, sie ist aber für die politische Geschichte Roms unentbehrlich. Mit ihrem Tod löst sich eine Staatsumwälzung aus, eine – wie Ayrenhoff bemerkt – „der wichtigsten Revolutionen dieses wichtigen Staates.“<sup>46</sup>

Im Unterschied zu Lessing hat also Ayrenhoff an der Geschichte der römischen Virginia fast nichts geändert und gesteht, dass „die wahre Geschichte [seiner] Führerin war.“<sup>47</sup> Für eine effektvolle dramatische Gestaltung allerdings waren gewisse Abänderungen unumgänglich. Während der Dichter sich in den ersten zwei Aufzügen noch strikt an die Geschichte hält, finden sich schon in dem dritten Aufzug eigene Hinzufügungen, die jedoch durch die Geschichte noch inspiriert waren. „[N]ur im vierten Akte“, so berichtet Ayrenhoff Herrn von Bertòla in der Zuschrift zu *Virginia*, „wagte ich ein Paar ganz unhistorische Erdichtungen.“<sup>48</sup> Dazu gehört die Tötung des Marcus Claudius durch Icilius, der die Übergabe Virginias an Lucius, den Freund von Marcus, folgte, und weiter das Auftreten der Ehefrau des Marcus, die den Aufstand entfesselte. Das Fehlen eines solchen revolutionären Endes unterstreicht die Entpolitisierung des Stoffes in Lessings *Emilia Galotti*.

#### **4.1.1. Darstellung der Standesunterschiede und des Revolutionären**

Die Beseitigung der Politik aus Lessings Tragödie betrifft bei weitem nicht nur den Verzicht auf den Sturz des Herrschers, sondern auch den Verzicht auf alle „politisch-republikanischen Momente“<sup>49</sup> sowie auf die klare Gestaltung der Standesunterschiede.

Wie bereits erwähnt, entstammen die Personen der *Emilia Galotti* verschiedenen Ständen: vom Prinzen über die Adelige, Bürger, Diener und Künstler bis zum Mörder spannt sich das Spektrum. Im Unterschied zu den politisch orientierten Virginia-Dramen betont aber Lessing diese soziale Schichtung nicht. Sein Ziel ist vielmehr, die private Seite dieser Personen vorzustellen, wobei er ihre

---

<sup>46</sup> Ayrenhoff, Schreiben über Deutschlands Theaterwesen, S. 432.

<sup>47</sup> Ayrenhoff, Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Trauerspiele, S. 210.

<sup>48</sup> Ebd., S. 210.

<sup>49</sup> Albert Meier: Dramaturgie der Bewunderung. Frankfurt am Main 1993, S. 287.

Standeszugehörigkeit meist nur durch die Anreden erkennen lässt. Neben einem Bürger wie z.B. Odoardo Galotti erscheint so der Prinz als eine ihm gleichwertige Person. Hettore Gonzaga wird also nicht wie Ayrenhoffs Appius Claudius als ein tyrannischer Herrscher dargestellt, sondern als ein Mensch mit bürgerlichen Manieren. Mit Unlust reagiert er auf Marinellis Kritik der ungleichen Ehe zwischen Appiani und einem bürgerlichen Mädchen: „Mit euren ersten Häusern! – in welchen das Zeremoniell, der Zwang, die Langeweile, und nicht selten die Dürftigkeit herrschet.“ (EG, I, 6). Dass den Prinzen diese ungleiche Ehe nicht stört, belegt auch die Frage des Prinzen nach dem bürgerlichen Namen der Braut, indem er sie eine „Glückliche“ nennt (EG, I, 6).

Mit der Privatisierung der Personen und dem Auslöschen der Standesunterschiede ist auch die Ausgrenzung der revolutionären Momente aus *Emilia Galotti* eng verbunden:

Lessings Hettore Gonzaga regiert (...) ein Fürstentum, und weder Odoardo Galotti noch dem rousseauistischen Grafen Appiani kommt es je in den Sinn, die Legitimität dieser Herrschaft oder gar der Staatsform als solcher anzuzweifeln.<sup>50</sup>

Die Herrschaft des Prinzen kann nicht angegriffen werden, denn der Prinz selbst handelt zwar zuweilen unbedacht, doch überschreitet er mit seinem Handeln gegenüber Emilia die Gesetze nicht. Er tritt als ein bloßer Liebhaber auf. Das zeigt auch die Szene, in der Emilia gesteht, dass sie nicht gegen Gewalt kämpfen muss, sondern gegen die Verführung (EG, IV, 7). Aus diesem Grund könnte eine mögliche Ermordung des Fürsten durch Odoardo Galotti (EG, IV, 7) nicht als politischer, sondern nur als „persönlicher Racheakt“<sup>51</sup> verstanden werden.

Auch Ayrenhoff lässt in seiner *Virginia* alle drei Bevölkerungsgruppen des alten Roms – Patrizier, Plebejer und Sklaven – auftreten. Im Unterschied zu Lessing betont er jedoch die scharfen Grenzen zwischen den einzelnen Gruppen. Während er die Klasse der herrschenden Patrizier als eine mächtige, lasterhafte und gewaltsame Gruppe darstellt, die die Gesetze verletzt<sup>52</sup>, treten die Plebejer als ihre Opfer und besonders als Verfechter der Gesetze auf. Dazu Albert Meier:

---

<sup>50</sup> Meier, *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 287.

<sup>51</sup> Ebd., S. 291.

<sup>52</sup> „Herrschgier oder Geiz patrizischer Tyrannen“, „das durch List betrogene Volk“ (V, I, 5), „Schlingen der Tyrannen“ (V, I, 6), Icilius bezeichnet den Patrizier Marcus Claudius als „den Lasterhaftesten von allen Römern“ (V, I, 7).

Auf der ethischen Basis des unbedingten Gegensatzes von Gut und Böse restituert Ayrenhoff – in Analogie zu Alfieri – die schon bei Patzke brüchig gewordene Identität der republikanischen Helden mit ihrer Rolle. Icilius tritt von Anfang an als bewusster, entschlossener Tyrannenfeind auf, der sofort die Chance begreift, das private Unrecht als Anlaß zum politischen Umsturz zu nutzen.<sup>53</sup>

Die Figur des Ex-Tribunen Icilius ist die Personifikation der republikanischen Ideale der Freiheit und Gerechtigkeit. Schon als Tribun hat er gegen die Willkür der Dezemviren gekämpft:

Icilius: (...) Wer weiß hier nicht,  
wie oft ich als Tribun, zur Wohlfahrt Roms,  
für die Gesetze stritt, und Gut und Leben  
bey manchem Plebiscit mit Freuden wagte?  
(V, I, 5)

Die Rolle des Tribuns verlässt Icilius nicht, auch wenn er dieses Amt nicht mehr ausübt. Nachdem er von den Listen des Dezemviren Appius Claudius erfährt, Virginias Stand anzuzweifeln und sie als Sklavin ihrer Freiheit zu berauben, um sie zu gewinnen, ist er bereit, die Freiheit der Römer gegen die listigen Herrscher zu verteidigen:

Icilius: Noch lebt im unterdrückten Rom ein Rest  
von Bürgern, die dem Zehner=Bunde fluchen  
und für die Freyheit gern ihr Leben wagen.  
Nur auf Gelegenheit harrt noch ihr Muth.  
Die zeigt sich nun; und sie soll ungenützt  
uns nicht entgehen! Ich will des Wüthrichs Zweck  
auf allen Gassen Roms verkündigen;  
(V, I, 7)

Die Feindschaft zwischen dem Plebejer Icilius und dem Patrizier Appius Claudius ergibt sich also aus Icilius' Rolle als Verfechter der Gerechtigkeit und von nun an auch als Liebhaber und Bräutigam von Virginia. Icilius ist sogar bereit, Appius zu töten, wenn die Römer gegen diesen Tyrann nicht aufstehen. Er kann für ihn keine bessere Namen finden als „Wüthrich“, „verruchter Bösewicht“ oder „Ungeheuer“ (V, I, 7). Das Arsenal der Schimpfnamen für seinen Helfer Marcus ist sogar noch breiter. Icilius nennt diesen Claudier „Heuchler“, „Frevler“ (V, I, 5), „Buben“, „Ungeheuer“, „Barbar“ (V, I, 7), er ist für ihn auch eine „Schande Roms, ein Niederträchtiger, ein Kuppler“ (V, II, 4).

---

<sup>53</sup> Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 332.

Am deutlichsten ist die Feindschaft zwischen dem Tyrannen und dem Republikaner in der schon erwähnten Gerichtsszene dargestellt. Ayrenhoff unterstreicht hier die höhere Stellung des Appius, indem er ihn in die Rolle des Richters, der über alles entscheidet, stilisiert. Gleich zu Beginn des Gerichtes versucht Appius, Icilius in den Hintergrund zu drängen und übergibt das Wort Virginias Onkel, von dem er die Überzeugungskunst, über die Icilius verfügt, nicht erwartet. Damit jedoch seine Parteinahme für Marcus nicht zu offensichtlich ist, verurteilt er die Tat des Marcus vor den Römern:

Appius: Diese That, so rasch, so kühn  
und so gewaltsam, scheint mir so wie Dir  
verdammlich. Marcus soll, beym Jupiter!  
der Strafe nicht entgehen – rechtfertigt er  
nicht seinen kühnen Schritt durch starke Gründe.  
(V, II, 4)

Dass Appius nicht so gerecht ist, wie die römischen Bürger glaubten (V, II, 1), zeigt sich im weiteren Verlauf des Gerichtes. Während der Dezemvir Marcus sprechen lässt und ihm erlaubt, seine Zeugen vorzustellen, findet er den Zeugen der zweiten Partei – Virginius – unzureichend und ist nicht bereit, ihn vorzuführen: „Er weiß nicht mehr als Du von dem Betrage / der Gattinn“ (V, II, 5). Wie oben bereits erwähnt, verschiebt er erst auf Fürsprache der anwesenden Römer das Gericht auf den nächsten Tag, um auch Virginius verhören zu können. Auch Appius’ Versuch, Virginia bis zu dieser Zeit in den Händen seines Verbündeten Lucius zu lassen, misslingt schließlich.

Das erste Anzeichen für die sich nähernde Revolution gegen das gesetzwidrige Verhalten des Appius Claudius und die ganze Dezemvirn-Herrschaft kommt zu Beginn des dritten Aufzugs, wo sich die Römer auf Wunsch des Icilius zu versammeln beginnen. Icilius unterrichtet sie vom vermeintlichen Mord an Virginius und von seiner Überzeugung, dass die Mörder Appius schickte. Er fordert die Römer in einer für das klassizistische Drama typischen langen Rede zum Aufstand auf, wobei er sie an eine Begebenheit aus der römischen Geschichte erinnert, wo das Königtum beseitigt und die Republik errichtet wurde:

Icilius: (...) Sagt, ihr Bürger Roms!  
Warum verjaget ihr einst den Tarquin?  
Icilius: (...) Hört Freunde! dieser Mord kann in ganz Rom  
nur Ein Gefühl, nur Einen Trieb erregen:  
Tyrannenhaß und Rache! Jetzt schon denkt

Roms größter Theil wie wir. Der Tod Virgins  
ist Zunder für ein allgemeines Feuer  
im ganzen Staat. Nur Einen muth'gen Streich  
zum Zeichen der Entschlossenheit! so stürzet  
der zehenköpfige Koloß, die Schmach  
und Geißel Roms, noch heut zu euren Füßen.  
(V, III, 2)

Die Revolution ist in Icilius' Auffassung jedoch kein gewaltsamer Aufstand, sondern die aus der römischen Geschichte bekannte Flucht und Gründung eines neuen Staates, mit der die Plebejer den willkürlichen Patriziern gedroht haben. Mit diesem gewaltfreien Mittel wollten sie die patrizische Herrschaft stürzen. Virginius, der schließlich unverletzt auftaucht, hält jedoch den Vorschlag des Icilius für gewaltsam, denn er müsste so sein geliebtes Vaterland verlassen (V, III, 3). Zur Revolution kommt es aber schließlich doch, ohne dass die Römer ihre Heimat verlassen müssten.

Auch wenn wir die Sprache beider Tragödien betrachten, wird der Unterschied zwischen ihnen hinsichtlich der Eingliederung bzw. Nicht-Eingliederung der politischen Ideologie offensichtlich. Während das Drama von Ayrenhoff zahlreiche revolutionäre und kämpferische Ausdrücke enthält<sup>54</sup>, lassen sich bei Lessing solche Ausdrücke nicht finden, nicht einmal in der Schlusszene seiner Tragödie.

#### 4.1.2. Motiv des Aufstandes

Der Verzicht auf die Staatsumwälzung ist der auffälligste Schritt in der Beseitigung des politischen Gehalts in Lessings *Emilia Galotti*. Im Unterschied zu den politischen Auffassungen anderer Virginia-Dramen vor und nach ihm beendet Lessing seine Tragödie nicht mit dem Sturz des Prinzen, denn dieser wird, wie gesagt, hier genauso wie alle anderen Personen dieses Dramas als eine private Person dargestellt. Als solche steht er auch vor Odoardo im letzten Auftritt des fünften Aufzugs. Auch wenn Odoardo den Prinzen von der Schuld an Emilias Tod nicht befreit und sogar von Rache spricht, ist es keinesfalls seine Absicht, den Prinzen (als Herrscher) zu bestrafen. Im Gegenteil bezeichnet er sich selbst als

---

<sup>54</sup> z.B.: „Empöret eure Herzen / noch nicht der Stolz des frechen Optimaten“ (V, I, 5), „Ein großer Sieg krönt dießmal deinen Kampf!“ (V, I, 7), „Tyrannenhaß“ (V, III, 2), „Rom empörend“ (V, III, 3), des Staats Umwälzung (V, III, 3), „Tod der Knechtschaft“ (V, III, 3), „Aufstand“ (V, III, 3), usw.; die meisten dieser Ausdrücke kommen aus dem Mund des Icilius.

Verbrecher und will sich vor Gericht stellen: „Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter. – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“ (EG, V, 8). Auf den Prinzen wartet also auch eine Bestrafung. Nicht aber im Diesseits, sondern erst beim Jüngsten Gericht, wo alle nach ihren Taten beurteilt werden. Der einzige, der auf der Stelle mit dem Vertreiben bestraft wird, ist der Diener des Prinzen Marinelli, der an dem Unglück die größte Schuld trägt.

Mit einem dramatischeren Schluss ist dagegen Ayrenhoffs *Virginia* versehen. Diese endet mit dem Sturz des Dezemvirn Appius Claudius und dessen Selbstmord. Dieser Sturz wird jedoch nicht durch den Hauptfeind des Appius, Icilius, in Gang gesetzt.

Während die Zuschauer bzw. Leser von dem Benehmen des Dezemvirn gegenüber Virginia schon am Anfang des Spiels unterrichtet sind, ahnen die Bürger bis auf Virginias Nächsten davon nichts. Um dem Aufstand des römischen Volks gegen den Dezemvir einen deutlichen Grund zu geben, musste also Ayrenhoff nach einem Mittel suchen, durch das die Römer auf eine natürliche Weise von Appius' Willkür und Ungerechtigkeit unterrichtet werden. Aus diesem Grund erdichtete er eine in der alten römischen Geschichte nicht auftretende Person, die schon genannte Ehefrau des Marcus Claudius, Lälia. Diese vortrefflich gewählte Person stellt den Auslöser des Aufstandes dar.

Im Glauben, dass Lälia den Mörder ihres Gatten, Icilius, beschimpfen wird, lässt sie Appius vortreten. Eine umso unangenehmere Überraschung stellen für ihn deshalb die Worte der Lälia dar, in denen sie nicht Icilius, sondern ihn selbst als den Schuldigen nennt:

Lälia: Schweig Ungeheur!  
in Deinem Blut allein ist Trost für mich.  
Du bist es, wider den ich Rache fodre!  
Du, der den schändlichen Entwurf ersann,  
Virginien, als einer Sklavinn Kind,  
zur Wollust dir, dem Vater zu entreißen,  
der durch Geschenke, zum Vollzug der That,  
den Marcus ...  
(V, IV, 6)

Nachdem Appius den Liktoeren den Befehl erteilt, Lälia zu verhaften, wirft sie Briefe unter das Volk, die die Schuld des Appius beweisen, und fordert die römischen Bürger zur Bestrafung des Tyrannen auf:

Lälia: Und doch lebt der Wüthrich noch?  
besitzt noch kühn die höchste Stelle Roms?  
Harrt man vielleicht, bis Ich, ein Weib den Dolch  
ins Herz ihm stoße?  
(V, IV, 6)

Der Soldat und Senator Valerius mahnt allerdings die Römer, dass das alte Regime nur durch die Gerechtigkeit beseitigt werden kann. Diese stellt für ihn nicht der Mord an Appius dar, sondern nur das demokratische Gericht:

Valerius: Nicht morden,  
ihn richten müssen wir! Die Tyranney,  
nicht der Tyrann allein, muß untergehn,  
soll länger Rom sich euers Muths erfreuen!  
(V, IV, 6)

Numitorius, der den Häftling wegführt, berichtet später, dass Appius sich selbst zum Richter und zugleich zum Henker wurde. Er habe sich mit seinem eigenen Schwert erstochen, was im alten Rom als Ehrentod galt.

Weil nun das alte Regime gestürzt war, musste ein neues errichtet werden. Aus Rom wurde eine Republik mit zwei Konsuln an der Spitze und den Tribunen als Beschützern des Volks. Als erster Konsul wurde dank seiner Zuverlässigkeit und Gerechtigkeit Valerius ernannt und sein Kollege sollte ein gewisser Horatius werden, von dem wir jedoch nichts Näheres erfahren.

#### **4.1.3. Die Gestaltung des Herrschers und seines Helfers**

Interessant ist zu beobachten, wie beide Dramatiker die Figuren des Herrschers und seines Helfers dargestellt haben. Während in der bei Livius überlieferten Geschichte und also auch bei Ayrenhoff der Herrscher als ein selbstbewusster Usurpator auftritt, dem sein Diener gehorsam folgt, können wir bei Lessing eine Inversion dieser Rollen beobachten. Hettore Gonzaga wird als ein schwacher Fürst oder vielmehr als ein bloßer Mensch dargestellt, der seinen Diener Marinelli für sich selbst denken und handeln lässt. Auch dieser Rollentausch trug zur Abschwächung des politischen Gehalts in *Emilia Galotti* bei.

Der Prinz erscheint gleich zu Beginn des Spiels mit folgenden Worten:

Der Prinz: Klagen, nichts als Klagen! Bittschriften, nichts als Bittschriften! – Die traurigen Geschäfte; und man beneidet uns noch! – Das glaub' ich; wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden. (EG, I, 1)

Mit diesen Worten stellt sich der Prinz dem Zuschauer bzw. Leser zwar als empfindsamer Mensch vor, nicht aber als wahrer Herrscher. Dass er das Herrschen als eine Last wahrnimmt, lässt er auch später im Gespräch mit Marinelli merken: „Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresse.“ (EG, I, 6).

Als kein richtiger Herrscher erscheint der Prinz auch in der Rota-Szene (EG, I, 8), wo er ein Todesurteil unterschreiben soll. Ohne sich über den Täter und den Grund einer so strengen Strafe zu informieren, will er das Todesurteil „recht gern“ und „geschwind“ unterschreiben. Der entsetzte Rat Rota lügt lieber, die Urkunde mit dem Todesurteil nicht mitgenommen zu haben, als diese unbedachte Entscheidung hinzunehmen. Er kann den Prinzen nicht unterschreiben lassen, „und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte.“ (EG, I, 8).

Für Gisbert Ter-Nedden stellen die ersten Worte des Prinzen und eben die letzte Szene der Exposition zwei moralische Extreme dar.<sup>55</sup> Während sich der Prinz im ersten Fall als empfindsam und mitleidig ausweist, wird er im letzteren als ein gedankenloser Unterschreiber einer Todesstrafe dargestellt. Es handelt sich hier aber keinesfalls um einen Akt der Willkür. Der Grund der Verwandlung im Verhalten des Prinzen sind seine Gedanken an Emilia Galotti, in die er verliebt ist, und an die er während des ersten Aufzugs immer wieder erinnert wird: durch die Bittschrift einer Emilia Bruneschi, durch den Maler Conti und schließlich auch durch Marinelli, der ihn von der Heirat Emilias mit dem Grafen Appiani benachrichtigt. Das alles sind Ursachen, dass sich die morgige Ruhe und Zufriedenheit des Prinzen in eine starke Unruhe verwandelt, die wiederum verursacht, dass Hettore Gonzaga pflichtvergessen handelt.

Dass es sich in der Rota-Szene von Seiten des Prinzen um keinen Machtmissbrauch, sondern nur um das plötzliche Sich-Vergessen handelt, will Ter-Nedden mit folgender Behauptung beweisen:

Wäre es Lessings Ziel gewesen, das zu tun, was alle seine Vorgänger und die meisten seiner Nachfolger – gleich ob als Verfasser von Virginia-Dramen oder von *Emilia*-Interpretationen – getan haben, nämlich ein despotisches Regime zu malen, dann hätte er auch dieselben Mittel benutzt. Er hätte wie Rilla das Verbrechen als Dauerfall der fürstlichen Praxis kenntlich gemacht; (...) und er hätte schließlich den Despotismus des Prinzen nicht durch die hastige und

---

<sup>55</sup> Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986, S. 185.

gedankenlose Weise, mit der er ein Todesurteil unterschreiben will, sondern durch die Art, wie es zustande gekommen ist und wen es trifft, entlarvt.<sup>56</sup>

Die durch die Bittschrift der Emilia Bruneschi verursachte Unruhe des Prinzen wird besonders an der Sprache der folgenden Replik deutlich, die aus kurzen Sätzen und vielen Gedankenstrichen besteht. Der Name Emilia erinnert den Fürst wieder an das geliebte Mädchen, so dass er sogar den Nachnamen Bruneschi mit Galotti verwechselt:

Der Prinz: Noch ist hier eine Bittschrift einer Emilia Galot – Bruneschi will ich sagen. – Ich habe meine Bewilligung zwar schon beigeschrieben. Aber doch – die Sache ist keine Kleinigkeit – Lassen Sie die Ausfertigung noch anstehen. – Oder auch nicht anstehen: wie Sie wollen. (EG, I, 8)

Diese Replik zeigt eine weitere für den Prinzen charakteristische Eigenschaft, und zwar seine Unentschlossenheit bzw. Ratlosigkeit. Diese tritt bei ihm auf mehreren Stellen auf:

Der Prinz: Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich. Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären? (EG, I, 8)

Marinelli: (...) Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?

Der Prinz: Alles, Marinelli, alles, was diesen Streich abwenden kann. (EG, I, 8)

Der Prinz: Und wird die Mutter sie nicht aufsuchen? Wird der Graf ihr nicht nachkommen? Was sind wir alsdenn weiter? Wie kann ich sie ihnen vorenthalten? (EG, III, 3)

Aufgrund seiner Ratlosigkeit braucht der Prinz, wie Albert Meier richtig konstatiert, „eine fremde Instanz, die ihm die Entscheidungen abnimmt und seine Passivität durch autonome Aktivität kompensiert.“<sup>57</sup> Diese autonome Aktivität verkörpert eben sein Kammerherr Marinelli, der das Gesetzwidrige, das Teuflische, das Listige des Ayrenhoffschen Appius Claudius in sich hat. Simonetta Sanna nimmt die Personen des Prinzen und Marinellis als komplementär wahr. Das System könnte ohne den einen oder den anderen nicht funktionieren. Sie nennt den Prinzen eine „etwas diffuse Sonnenseite“, während für sie Marinelli den „Schatten eines und desselben Systems“<sup>58</sup> darstellt.

Die Aufgabe Marinellis ist, anstatt des empfindsamen und zu eigenen Entscheidungen unfähigen Monarchen zu denken und zu handeln. Er wird also zum

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 187.

<sup>57</sup> Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 288.

<sup>58</sup> Simonetta Sanna: Lessings *Emilia Galotti*. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen 1988, S. 31.

wahren Kopf des Herzogtums. Es wird ihm vom Prinzen die Vollmacht gegeben, alles Mögliche zu tun, um die Heirat Emiliass mit Appiani zu verschieben. Der Diener missbraucht jedoch die neu erworbene Macht dazu, seine privaten Probleme zu lösen, sich also an dem verhassten Grafen Appiani zu rächen. Während er sich bemüht, die Begierde des Prinzen durch die Entführung Emiliass zu befriedigen, lässt er dabei auch den Grafen töten, denn dieser hat ihn, wie schon oben angedeutet, beleidigt: „Sie sind mit Ihrem Ja wohl – ja wohl ein ganzer Affe!“ (EG, II, 10).

Der Machtmissbrauch und die List, die Marinelli charakterisieren, sind auch dem Herrscher in Ayrenhoffs *Virginia* eigen. Appius Claudius nutzt zwar genauso wie Hettore Gonzaga seinen Freund als Mittler aus, der ihm helfen soll, sich Virginia zu bemächtigen, den Plan, wie es zu tun sei, dachte er jedoch selbst aus. Die Aufgabe zu denken wird hier also dem mächtigen Herrscher zugeschrieben, während das Handeln teilweise Marcus Claudius übertragen wird. Dieser „eifrigste Gehülfe“ der Frevel von Appius, wie ihn Icilius nennt (V, I, 7), soll nur die Wünsche des Dezemvirs erfüllen, ihm also aufs Wort gehorchen. Der Offizier Lucius, der in die Pläne genauso eingeweiht ist, soll ihn darin unterstützen:

Lucius: (...) Kaum war es Mitternacht, so ließ er [Appius Claudius] schon mich rufen, daß ich ja dich früh genug zur That ermahnte, früh genug ihm dann vom Ausschlag Nachricht brächte.  
(V, I, 1)

Appius nutzt alle seine Macht dazu, Virginia zu bekommen. Damit seinen Plan niemand errät, will er die Römer durch ein großes Geschenk blenden. Da es eben der Jahrestag seiner Herrschaft ist, kauft er das sizilianische Getreide, das er unter das hungernde Volk am nächsten Tag verteilen will. Mit dem Getreide kauft er auch die Ruhe unter dem Volk während der Durchführung seiner gesetzwidrigen Pläne:

Appius: Ist dieser Gruß schon Wirkung des Geschenks?  
Lucius: Ja Herr!  
Appius: Erräth noch Niemand meinen Plan?  
Lucius: Kein Sterblicher. Noch heut umarmest du Virginien.  
(V, II, 3)

Appius handelt also im Unterschied zum Prinzen aus *Emilia Galotti* gegenüber Virginia immer bewusst. Mit Marinelli hat er aber noch etwas gemeinsam, und zwar die Ausdauer im Durchsetzen seiner Pläne. Auch als Odoardo ins Lustschloss kommt, um Emilia von hier wegzuführen, auch als der Prinz fürchtet, dass Odoardo seine Tochter ins Kloster schließt, denkt Marinelli noch nicht ans Aufgeben. Er will Odoardo an diesem Schritt hindern. Deshalb denkt er sich einen neuen Plan aus, der dem Publikum noch verhüllt bleibt:

Marinelli: (...) – *überlegend* das geht! Ich hab' es! – Weiter als zum Wollen, soll er [Odoardo]es gewiß nicht bringen. Gewiß nicht! – Aber daß wir ihn nicht aus dem Gesichte verlieren. (...) Lassen Sie uns ihm noch ausweichen: und hören Sie erst, Prinz, was wir auf den zu befürchtenden Fall tun müssen. (EG, V, 1)

Aus dem folgenden Geschehen erfährt man den Hauptgedanken dieses Plans. Emilia soll ohne die Gesellschaft ihrer Familie in die Stadt geführt werden, wo sie wegen des Überfalls vernommen wird. Bis zur Zeit des Verhörs soll sie im Haus des Kanzlers Grimaldi untergebracht werden, wo sie den Prinzen zum ersten Mal getroffen hat. Und wo natürlich der freie Zugang des Prinzen gesichert wird.

Einen ähnlichen Plan schmiedet auch Appius Claudius, nachdem sein Helfer Marcus getötet wird. Er lässt seinen zweiten Gehilfen Lucius mit einer Lüge vortreten, Marcus habe ihm vor seinem Tod Virginia als ein Geschenk gegeben:

Lucius: (...) – Dir  
o teuerster Gefährte meines Lebens!  
Dir lass' ich als der Freundschaft letztes Pfand,  
Virginien, und all mein Recht auf sie.  
(V, IV, 5)

Virginia befindet sich also in einer ähnlichen Situation wie Emilia. Sie soll den Gefahren des Herrschers im Hause des Feindes direkt ausgesetzt werden. Beide Situationen haben auch einen ähnlichen Ausgang – den Tod der Heldin.

Die Ähnlichkeit des Dezemvirs mit Marinelli wird auch an seiner Beziehung zum Bräutigam der Heldin deutlich. Während in *Emilia Galotti* der Hass gegen Appiani auf Marinelli übertragen wird, wobei der Prinz zu Appiani eher eine positive Beziehung hat<sup>59</sup>, kann der Dezemvir den Ex-Tribun, wie wir schon oben gesehen haben, weder auf der politischen noch auf der privaten Ebene ausstehen.

---

<sup>59</sup> „Denn bei alle dem ist Appiani - ich weiß wohl, daß Sie, Marinelli, ihn nicht leiden können; eben so wenig als er Sie – bei alle dem ist er doch ein sehr würdiger junger Mann, ein schöner Mann, ein

Zuletzt zeigen wir die ganz gegensätzliche Auffassung des Herrschers in *Emilia Galotti* und *Virginia* an der Beziehung des Monarchen zur Titelheldin. In beiden Fällen kann diese Beziehung als eine Besessenheit interpretiert werden, wenn wir die Art und Weise erwägen wollen, auf die sich die beiden Herrscher um die Mädchen bemühen. Diese Besessenheit wird jedoch in beiden Dramen anders benannt. Während es sich in der heroischen Tragödie um nichts Höheres als nur um eine heftige Leidenschaft (V, I, 1) handelt, die nur im Bett gedämpft werden soll (V, II, 3), wird in dem bürgerlichen Trauerspiel die Beziehung des Prinzen zu Emilia von diesem selbst als Liebe bezeichnet: „Nun ja ich liebe sie; ich bete sie an.“ (EG, I, 6). Auch Ter-Nedden sieht in dem Verhältnis zu Emilia kein weiteres erotisches Abenteuer Hettore Gonzagas, sondern eine Liebe, die aus dem Wollüstling einen besseren Menschen macht. Das unterstreicht er mit den Worten des Prinzen, in denen er die Beziehung zu Orsina und Emilia vergleicht:<sup>60</sup>

Der Prinz: Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen. – Nun bin ich von allem das Gegenteil. – Doch nein; nein, nein! Behäglich, oder nicht behäglich: ich bin so besser. (EG, I, 3)

Die unterschiedlich aufgefasste Beziehung zu den Heldinnen und die Auffassung der Herrscher selbst widerspiegeln sich im Umgang der Regenten mit diesen Mädchen. Wir haben gesehen, dass Appius Claudius als ein rücksichtsloser Usurpator dargestellt wird, der nicht fragt, sondern gleich nimmt. Als solcher tritt er auch gegenüber Virginia auf. Es kommt überhaupt nicht in Frage, dass er die Meinung jemandes anderen anhört und schon gar nicht Virginias. Er befiehlt und Marcus Claudius bzw. Lucius handeln nach seinem Wunsch, auch wenn die Entführung Virginias ein Überschreiten der Gesetze bedeuten sollte.

Im Gegensatz zu Appius Claudius will der Prinz Emilia in keinem Fall mit Gewalt gewinnen. Aber ganz taktvoll ist er auch nicht. Er möchte am liebsten das „Meisterstück der Natur“ kaufen, genauso wie er Emilias Porträt von Conti gekauft hat. Aber auch bei diesen Gedanken ist für ihn Emilias eigener Wille wichtig: „Am liebsten kauft’ ich dich, Zauberin, von dir selbst!“ (EG, I, 5). Dass ihm ihr Wille und ihre Ansicht nicht gleichgültig ist<sup>61</sup>, zeigt auch sein Entschluss, Emilia in der Kirche der Dominikaner mit folgender Absicht zu treffen: „Wie, wenn ich sie da zu

---

reicher Mann, ein Mann voller Ehre. Ich hätte sehr gewünscht, ihn mir verbinden zu können.“ (EG, I, 6).

<sup>60</sup> Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 188.

<sup>61</sup> Wider ihren Willen wird Emilia erst durch Marinellis Intrige auf Dosalo geführt.

sprechen suchte?“ (EG, I, 7). Das, was er ihr in der Kirche gesagt hat, erfahren wir von der bestürzten Emilia nicht. Der Prinz entschuldigt sich aber später auf Dosalo für sein Benehmen in der Kirche in einer zärtlichen Rede, die die Beziehung des Prinzen zu Emilia treffend erfasst.

#### 4.2. Unterschiede der Figurenkonstellationen

Wie am Beispiel der divergierenden Charakterisierung des Herrschers und seines Gehilfen gezeigt, konkretisiert sich die unterschiedliche Auffassung desselben Stoffes bereits in der Anlage der Figurenkonstellation. Dieser Differenz in der Figurendarstellung liegen die unterschiedlichen dramentheoretischen Ansätze zugrunde, von denen die beiden Dramatiker ausgehen.

Lessing übernimmt teilweise die Konzeption der mittleren Charaktere von Aristoteles, die der ‚Vater‘ der Dramentheorie im 13. Kapitel seiner *Poetik* folgendermaßen definiert:

Es ergibt sich daher als erste Forderung, daß weder tugendhafte Personen in einer Schicksalswendung vom Glück zum Unglück erscheinen dürfen – denn das würde weder Furcht (Erschütterung) noch Mitleid (Rührung) erregen, sondern Verdruß – noch dürfen andererseits schlechte Personen aus Unglück zu Glück gelangen – denn das wäre der Aufgabe der Tragödie am meisten zuwider (...) Aber auch der ganz Schlechte soll nicht aus Glück zu Unglück gelangen, (...) <sup>62</sup>

Die Affekte Mitleid und Furcht erregen können nach Aristoteles also weder vollkommen gute noch vollkommen schlechte Charaktere. Aus diesem Grund sollen solche Charaktere im Theater vermieden werden. Lessing verbessert diese Konzeption nur durch die Behauptung, dass auch tugendhafte Personen imstande sind, Mitleid und Furcht hervorzurufen. Der tugendhafte Mensch muss nur einen Fehler begehen, „wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt“<sup>63</sup> und wodurch er sich dem durchschnittlichen Publikum nähert. Die Personen in *Emilia Galotti* sind also nicht als reine Gegenspieler, die das Gute und Böse verkörpern, sondern hinsichtlich der Forderung Lessings nach der Identifikation des Zuschauers mit dem Helden als ‚mittlere‘ Helden konzipiert.

---

<sup>62</sup> Die *Poetik* des Aristoteles. Übersetzt und erläutert von H. Stich. Leipzig 1887, S. 42f.

<sup>63</sup> Lessing, *Gesammelte Werke*, 6. Band, S. 418.

Selbst der Prinz, der eher als ein empfindsamer Mensch dargestellt wird und nicht als Gegenspieler der bürgerlichen Familie, verdient unser Mitleid. Dieses wird besonders am Ende des Stücks am stärksten wach, wo sich der Prinz beklagt: „Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“ (EG, V, 8). Auch weitere Personen dieser Tragödie, die in den folgenden Kapiteln behandelt werden, können in keinem Fall als fehlerlose tugendhafte Personen bezeichnet werden. Nicht einmal Emilia oder Odoardo. Alle Personen in *Emilia Galotti* werden sich ähnlich. Dazu Ter-Nedden:

An die Stelle der personalisierten Bivalenz der Moral tritt der profane Sündenfall *aller* Figuren. Das Drama vergegenwärtigt den *einen* Schritt, die *eine* Minute, die Gut und Böse, Tugend und Verbrechen, Vernunft und Wahnsinn voneinander trennen, und zwar vollziehen *beide* Konfliktparteien diesen Schritt.<sup>64</sup>

Indem Lessing seine Helden nicht explizit als gut oder böse dargestellt und ihnen sowohl Stärke als auch Schwächen zugeschrieben hat, machte er aus ihnen komplizierte Charaktere, die einem inneren Kampf widerstehen müssen. Als Beispiel par excellence können wir den Kampf Emilias mit sich selbst nennen, in dem auf der einen Seite ihre Tugend, auf der anderen aber ihre Sinnlichkeit steht.

Die Polarisierung von Tugend und Laster ist dagegen in Ayrenhoffs heroischem Drama *Virginia* mehr als deutlich. Ayrenhoff hat sich beim Schaffen seiner Charaktere an der typischen klassizistischen Dichotomie Protagonist-Antagonist gehalten. Während die Klasse der despotischen Patrizier mit Appius Claudius an der Spitze das Laster vertritt, verkörpern die nach Freiheit und Gerechtigkeit schreienden Plebejer Tugend und sittliche Größe. Diese werden besonders durch den Vater der Titelheldin Virginius und ihren Verlobten Icilius vertreten.

Die Abweichung Lessings von der heroischen Auffassung der Tragödie hinsichtlich der nach Ayrenhoff uninteressanten Figurendarstellung kommentiert Ayrenhoff in seiner schon zitierten Abhandlung *Schreiben über Deutschlands Theaterwesen*. Lessing hätte nach ihm besser daran getan, wenn er

anstatt des unbedeutenden italienischen Principino den Decemvir Appius, statt des noch weniger bedeutenden Odoardo Galotti den verdienstvollen Helden

---

<sup>64</sup> Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 183.

Virginius, statt des Conte Appiani, den feurigen Icilius, statt des frommen Fräuleins Emilia die Römerin Virginia (...) uns vor Augen stellte.<sup>65</sup>

In folgendem Text werden die in diesem Zitat angeführten Personen gegenübergestellt, um auf die wichtigsten Differenzen in der Bearbeitung ihrer Charaktere durch Lessing und Ayrenhoff hinzuweisen.

#### 4.2.1. Emilia Galotti und Virginia

Beide Protagonistinnen der in dieser Arbeit verglichenen Tragödien haben zwar einiges gemeinsam, unterscheiden sich aber trotzdem wesentlich voneinander. Während Cornelius von Ayrenhoff seine Virginia im Einklang mit seiner heroischen Dramenauffassung als eine moralische Tugendheldin darstellt, die über alle Verführung von Seiten des Machthabers erhaben ist, ist Lessings Ziel ein ganz anderes. Seine Absicht ist keinesfalls, eine von Tugenden strotzende Heldin vorzuführen:

Die jungfräulichen Heroinnen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven ausdrücklich davon aus. Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höhere Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam.<sup>66</sup>

Ein solcher nur aus Frömmigkeit und Gehorsamkeit bestehender Charakter, wie ihn Lessing seiner Titelheldin gibt, hatte freilich schon zu seiner Zeit Kritiker. Selbst Lessings Bruder Karl findet besonders die Frömmigkeit Emilias, die noch dadurch betont wird, dass das Mädchen in der Nähe der Kirche wohnt, für nicht eben schicklich gewählt. Karl Lessing vermisst an Emilia eine Eigenschaft, durch die sie die Bezeichnung Titelheldin wirklich verdiente:

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 zu viel ist, zu klein, als daß sie zum Gegenstand der Lehre, des edlen Zeitvertreibs und der Kenntniss für so viele tausend Menschen dienen könnte.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ayrenhoff, Über Deutschlands Theaterwesen, S. 431f.

<sup>66</sup> Lessing, Gesammelte Werke, 9. Band, S. 498.

<sup>67</sup> Ebd., Anm. 2, S. 498.

Die zwei Charakterzüge, die Lessing seiner Emilia zugeschrieben hat, sind nicht nur ihr, sondern auch Ayrenhoffs Virginia eigen. Genauso wie die bürgerliche Virginia wird auch die römische als fromm und gehorsam dargestellt. Schon in der Exposition beider Dramen wird der Zuschauer oder Leser mit der Frömmigkeit der Heldinnen bekannt gemacht:

Der Prinz: (...) um diese nämliche Stunde pflegt das fromme Mädchen alle Morgen bei den Dominikanern die Messe zu hören. (EG, I, 7)

Lucius: Die Fromme scheint heut vom Andachtstriebe noch mehr als sonst zu glühen. (...)  
(V, I, 1)

Sowohl Emilia als auch Virginia besuchen regelmäßig das Gotteshaus, was der Prinz und Appius Claudius gut wissen. Eben die Kirche und der Tempel, die Sicherheit bieten sollen, werden so Zeugen ihres beginnenden Unglücks. Virginia wird zu Beginn der Tragödie von den Verbündeten des Verführers Appius Claudius überfallen, gleich nachdem sie den Tempel verlässt, und Emilia wird den Verführungen des Prinzen sogar direkt in der Kirche ausgesetzt. Beide Mädchen verbindet die Bestürzung über die Frechheit, eine solche Tat an einem heiligen Ort durchzuführen:

Virginia: Ach Herr! und hier,  
als aus dem Tempel ich nach Hause kehrte;  
(V, I, 4)

Emilia: Was hab' ich hören müssen? Und wo, wo hab' ich es hören müssen?  
(EG, II, 6)

Es ist aber nicht das erste Mal, dass Virginia den Gehilfen des Dezemviri trotzen musste. Sie berichtet, was Appius schon alles versucht hat, um sie zu gewinnen:

Virginia: (...) Er schickte Mittlerinnen  
des Lasters mir ins Haus; versprach durch sie  
mir jedes Gut, das wünschenswerth mich däuchte.  
Bewarb auch um Albinens Beystand sich,  
indem er Summen Goldes Ihr auch both.  
(V, I, 7)

Der Unterschied zwischen den beiden Protagonistinnen aber ist folgender: Virginia, die zu dieser Zeit schon mit Icilius verlobt war und diesem wegen seines Hasses auf Appius die Bemühungen des Dezemviri verschwiegen hat, ließen die Verführungsversuche jederzeit kalt und sie wies, wie sie selbst berichtet, die Diener

des Appius immer mit Verachtung ab. Auf diese Haltung Appius gegenüber muss sie aber schließlich verzichten, als sie dem Verführer selbst beim Gericht gegenübergestellt wird. In der Gerichtsszene übernimmt nämlich ihr Verlobter Icilius die führende Rolle des Mitstreiters. Dieser wird aufgrund seiner mutigen Rede gegen Appius zum Tode verurteilt. Virginia, der Ayrenhoff in der Gerichtsszene nur ein paar ängstliche Ausrufe widmet, bleibt nichts anderes übrig als Appius mit Demut um Gnade für ihren Verlobten zu bitten.

Die Beziehung Emilias zum Prinzen von Gonzaga dagegen ist nicht von Verachtung geprägt und wird viel differenzierter herausgearbeitet. Anders als in Ayrenhoffs *Virginia* lässt Lessing seine Emilia nicht den Dienern, sondern immer dem Prinzen selbst begegnen. Über alle diese Begegnungen aber wird im ganzen Stück von den Beteiligten oder von anderen Personen nur berichtet. Zum ersten Mal haben sich Emilia und Hettore Gonzaga „in einer Vegghia“ getroffen, wo Emilia zusammen mit ihrer Mutter war, und wo sich der Prinz in das schöne Mädchen verliebt hat. Der Prinz berichtet auch über weitere Orte, an denen er Emilia gesehen hat. Es waren nur „heilige Stätten“, „wo das Angaffen sich weniger ziemet.“ (EG, I, 4).

Genauso wie über die früheren Begegnungen des Prinzen mit Emilia Galotti, erfahren wir auch über das Zusammentreffen in der Kirche nur aus den Berichten dieser beiden. Die Szene in der Kirche wird zum Gegenstand dreier Gespräche: zwischen Emilia und Claudia Galotti, zwischen dem Prinzen und Marinelli und schließlich zwischen dem Prinzen und Emilia selbst. In allen drei Schilderungen steht die stumme Bestürzung Emilias im Mittelpunkt, nachdem sie der Prinz beim Beten angedredet hatte. Der Prinz berichtet Marinelli, wie furchtbar für ihn ihr Schweigen war:

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 steckte mich an, ich zitterte mit, und schloß mit einer Bitte um Vergebung. (EG, III, 3)

Wie beschreibt Emilia die Kirchenszene selbst? Sie „*stürzt in einer ängstlichen Verwirrung*“ (EG, II, 6) in das Elternhaus und informiert ihre Mutter darüber, was ihr eben in der Kirche passiert ist. Als sie dicht hinter sich statt dem

Namen einer Heiligen ihren eigenen Namen hört, bat sie den Himmel, sie auf der Stelle taub zu machen:

Emilia: (...) O daß laute Donner mich verhindert hätten, mehr zu hören! – (...) Es beschwor mich – hören muß' ich dies alles. Aber ich blickte mich um; ich wollte tun, als ob ich es nicht hörte. Was konnt' ich sonst? – Meinen guten Engel bitten, mich mit Taubheit zu schlagen; und wenn auch, wenn auch für immer! (EG, II, 6)

Ter-Nedden weist auf die Wichtigkeit von Emilias Gebet um Taubheit hin, denn „diese Taubheit weicht für den Rest des Dramas nicht mehr von ihr.“<sup>68</sup> Er verbindet dieses Gebet sogar mit der vorletzten Szene, wo Emilia von ihrem Vater getötet wird, und sagt, dass Odoardo mit dieser Tat ihr Gebet in Erfüllung gebracht hat.

Wesentlich für unseren Vergleich der beiden Titelfiguren Emilia und Virginia ist Emilias Antwort auf die Frage ihrer Mutter, ob sie dem Prinzen für sein Benehmen Verachtung bezeigt hat:

Claudia: (...) 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.  
Emilia: Das war ich nicht, meine Mutter! Nach dem Blicke, mit dem ich ihn erkannte, hatt' ich nicht das Herz, einen zweiten auf ihn zu richten. Ich floh – (EG, II, 6)

Im Gegensatz zur über alle Verführung erhabenen Virginia lässt Emilia also den Prinzen nicht deutlich merken, dass ihr seine Liebeserklärungen unangenehm sind. Stattdessen ist sie vor ihm wie ein Kind geflohen und um, wie sie selbst behauptet, die Aufmerksamkeit der Vorbeigehenden abzuwenden, ist sie schließlich in der Halle der Kirche stehengeblieben und hat sogar mit dem Prinzen gesprochen. Was sie miteinander geredet haben, erfahren aber weder Claudia noch der Zuschauer. Wegen Sinnesverwirrung kann sich Emilia an kein Wort des Gesprächs erinnern. Manfred Durzak hält dieses Sich-Nicht-Erinnern eher für ein Verschweigen des Gesprächsinhalts:

Das Merkwürdige an ihrem Bericht ist, daß sie den Inhalt ihres Gesprächs völlig verschweigt und vorgibt, ihn vergessen zu haben. (...) In dieser Geste des Verbergens, die sich psychologisch als Verdrängung deuten ließe, kommt

---

<sup>68</sup> Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 206.

also indirekt die gleiche Annäherung an den Prinzen zum Vorschein, die ihr Verhalten in der Kirche konkret bezeugt.<sup>69</sup>

Emilia ist sich nach Manfred Durzak also völlig dessen bewusst, was sie mit dem Prinzen geredet hat, sie will es nur vergessen. Daraus leitet Durzak ab, dass Emilia der Liebeserklärung des Prinzen entgegengekommen ist, dass sie sich ihm angenähert hat. Zu einer graduellen Annäherung an den Prinzen kommt es dann später auf dem Schloss Dosalo, wo Emilia mit ihrem Verführer sogar in einem Zimmer allein bleibt. Darüber, was während ihres Zusammenseins passiert, erfahren wir nichts Näheres, nur die Worte der Gräfin Orsina verraten uns ein wenig: „Was gilt’s, er ist in dem Zimmer, wo ich das Gequieke, das Gekreische hörte? (...) Es war ein weibliches Gekreische.“ (EG, IV, 3). Manfred Durzak bezeichnet diese Schreie als „vorbereitendes Liebesspiel“<sup>70</sup> und gibt an, dass die durch sie angedeutete Scheu und Zurückhaltung in dieser Zeit konventionell war. Dass es sich da um keine Hilfeschreie handelt, zeigt auch das spätere Geständnis von Emilia, dass sie wegen ihres „warmen Blut[s]“ (EG, V, 7) nicht fähig ist, der Verführung des Prinzen zu trotzen.

Die Weiblichkeit Emilias – und damit auch Lessings Absicht, die Sinnlichkeit des Mädchens in seiner Tragödie zu betonen – wird schon zu Beginn des Stücks durch die Beschreibung des Porträts der Titelheldin hervorgehoben. Die kontrastreiche Gegenüberstellung der Porträts von Emilia Galotti und der verlassenen Geliebten des Prinzen, Gräfin Orsina, stellt einen wichtigen Moment des ersten Aufzugs dar. Durch die Kommentierung der Bilder wird das Aussehen der beiden Frauen beschrieben. Der Prinz sieht das Porträt, auf dem Orsina abgebildet ist, nicht mehr mit den Augen der Liebe, wie beim Betrachten des Abbildes von Emilia, sondern mit den Augen der Kunst. Er sieht, wie Conti der Gräfin geschmeichelt hat, indem er die für sie so typische „stolze höhnische Miene“ (EG, I, 4) nicht wiedergegeben hat, die Orsinas Schönheit mindert:

Der Prinz: (...) Ich leugne nicht, daß ein schöner Mund, der sich ein wenig spöttisch verziehet, nicht selten um so viel schöner ist. Aber, wohl gemerkt, ein wenig: die Verziehung muß nicht bis zur Grimasse gehen, wie bei dieser Gräfin. Und Augen müssen über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen, – Augen, wie sie die gute Gräfin nun gerade gar nicht hat. Auch nicht einmal hier im Bilde hat. (EG, I, 4)

---

<sup>69</sup> Manfred Durzak: Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*. In: Lessing Yearbook I (1969), S. 82.

<sup>70</sup> Ebd., S. 82.

Am Porträt von Emilia genauso wie am Original selbst kann der Prinz dagegen keinen Fehler finden. Er ist von dem Bild so bezaubert, dass er fast verstummt und ertaubt und nur das Bild anstarrt. Die Anziehungskraft des Bildes wird in den Regieanweisungen mehr als deutlich:

*indem er sich zu fassen sucht, aber ohne ein Auge von dem Bilde zu verwenden (...) Noch immer die Augen auf das Bild geheftet (...) indem er nur eben von dem Bilde wegblickt (...) die Augen wieder auf das Bild gerichtet (EG, I, 4)*

Im Gegensatz dazu sieht der Prinz das Porträt von Orsina nur flüchtig an. Nicht mehr sie, sondern Emilia Galotti wird jetzt von ihm zu den größten Schönheiten der Stadt gerechnet. Wie aus seinem Mund gesprochen sind deshalb die Worte von Conti, der die Schönheit Emilias preist. Emilia ist für ihn, vergleichbar mit Homer und seiner griechischen Helena, das Vorbild der Schönheit:

Conti: (...) Dieser Kopf, dieses Antlitz, diese Stirn, diese Augen, diese Nase, dieser Mund, dieses Kinn, dieser Hals, diese Brust, dieser Wuchs, dieser ganze Bau, sind, von der Zeit an, mein einziges Studium der weiblichen Schönheit. (EG, I, 4)

Diesem Studium der weiblichen Schönheit will sich der Prinz auch unterziehen, kauft also Emilias Porträt von Conti und entscheidet sich, das Bild immer bei sich zu haben. Er lässt es nicht einmal aufhängen. Orsinas Porträt soll dagegen in einem prächtigen Rahmen in der Galerie aufgestellt werden, wie eine Trophäe, die nur an die ehemalige Mätresse des Prinzen erinnern soll. Durch diesen symbolischen Wechsel der Porträts wechselt Hettore Gonzaga auch seine Geliebten. Während sich Orsina aus dem Schlafzimmer des Prinzen entfernen soll, soll es nun Emilia betreten.

Auf eine interessante Weise hat also Lessing die Weiblichkeit Emilias hervorgehoben, die schließlich Grund zu ihrem Tod wird. Die politisch orientierte heroische Tragödie von Ayrenhoff lässt aber keine solche zärtliche Beschreibung der Schönheit der Titelheldin zu. Es wird zwar zu Beginn des Stücks erwähnt, Virginia sei „die Schönste der Töchter Roms“ (V, I, 1), auf eine ausführlichere Schilderung von Virginias Schönheit wird jedoch verzichtet. Viel mehr als um die Sinnlichkeit seiner Heldin ging es Ayrenhoff um die Hervorhebung der Tugenden, über die Virginia verfügt, und dank derer sie von Icilius die Bezeichnung „die reinste Tugend“ (V, I, 5) verdient. Neben der Frömmigkeit und Gehorsamkeit, die

Virginia mit Emilia verbinden, kennzeichnen Virginia auch andere tugendhafte Eigenschaften wie besonders die unerschütterliche Treue. Virginia ist verlobt und kein Mann, auch der Herrscher selbst, bringt sie dazu, ihre Treue zu Icilius zu brechen. Emilia dagegen, die mit dem Grafen Appiani verlobt ist, will diesem natürlich auch treu bleiben, wie aber Lessings oben angeführtes Zitat direkt sagt, ist ein junges unverheiratetes Mädchen keiner Tugend mehr fähig als gehorsam und fromm zu sein. Emilia ist nur eine junge Frau und als solche kann sie der Liebe des Prinzen, der sie anzieht, nicht widerstehen. Damit sie aber als Titelheldin ihre Ehre doch unbefleckt behält, lässt sie Lessing sterben.

Noch eine Tugend, der besonders in der alten Römerzeit große Bedeutung zugerechnet wurde, ist nicht nur für Virginia selbst, sondern für das ganze Stück bestimmend, und zwar die Freiheitsliebe. Frei waren im alten Rom nur die Bürger, also Patrizier und Plebejer, und Sklaven galten als ihr Eigentum. Der Verlust der Freiheit durch Versklavung glich sogar dem Ehrverlust. Es ist also nicht zu verwundern, dass Virginia, die nur das Leben als freie Römerin kennt, entsetzt ist, als der Gehilfe des Dezemvirn ihre Freiheit in Zweifel zieht und sie zur unfreien Sklavin erklärt. Die Bestürzung Virginias über die Gefahr, ihre Ehre zu verlieren, ist sehr groß, wie folgende Worte zeigen:

Virginia: O Himmel! sollt ich wirklich Sklavinn seyn,  
nicht frey, nicht Römerinn? O Götter! Götter,  
in welchen Jammer stürzt ihr plötzlich mich!  
(V, I, 4)

Die Freiheit ist für Virginia sogar so wichtig, dass sie lieber stirbt, als dass sie als Sklavin in das Haus des Marcus Claudius geführt wird:

Virginia: Nein Grausamer! und schuff mich auch  
der Himmel, wie du sagst, zur Sklavinn dir,  
so sollst du doch von allen deinen Rechten  
an mir des einzigen, mich ungestraft  
zu tödten, dich erfreu'n!  
(V, I, 4)

Dass die Ehre der Tochter auch für den Vater wichtiger ist als ihr Leben, zeigt der Ausgang der Tragödie, wo Virginia durch den Tod gerettet wird.

Wie oben schon behandelt, sind es die Freien Roms und besonders Virginias Nächsten, die augenblicklich bereit sind, die Freiheit Virginias und so ihre Ehre zu schützen, als Marcus Claudius den Anschlag unternimmt. Besonders ihr Verlobter

Icilius, der den Angriff auf Virginia zum Angriff auf das ganze Rom erklärt, wird zum Sprachrohr von Virginia. Diese Titelfigur wird im ganzen Stück in ihrer, wie sich Albert Meier äußert, „weiblichen Passivität“<sup>71</sup> dargestellt. Sie tritt immer nur als Objekt auf, das keine eigenen Entscheidungen trifft und nicht selbst handelt, sondern nur von den Männern behandelt wird. Nach dem Überfall auf Virginia sind es vor allem Ruffus, Numitorius und Icilius, die sich Marcus und später beim Gericht auch Appius stellen und mit diesen die Situation Virginias behandeln, während das Mädchen selbst im Hintergrund steht. Selbst in ihrer Sprache widerspiegelt sich die Passivität. Ihre Äußerungen werden bis auf das Minimum beschränkt. Die ersten zwei Aufzüge sind bis auf Ausnahmen voll von Ausrufen und kurzen Sätzen, in denen sich Virginia zu schützen versucht, um Hilfe ruft oder sich über die Frechheit der Patrizier verwundert. Längere Reden dieser Figur sind selten. Im zweiten Aufzug widmet Ayrenhoff seiner Hauptfigur sogar nur vier kurze Repliken. Als Beispiel können folgende Äußerungen von Virginia aus den ersten zwei Aufzügen dienen:

Virginia: Wie verwegene? warum  
ergreift ihr mich?  
(V, I, 2)  
Virginia: Ich zittre, mein Icil!  
(V, I, 7)  
Virginia: O Himmel! mäß'ge dich Icil!  
(V, II, 4)

Solche Aussagen oder vielmehr nur Aufschreie machen Virginia uninteressant und zu einförmig. Ihre Figur wird erst im dritten Aufzug lebendiger, als sie feststellt, dass ihr Vater vielleicht tot ist. Ganz ohne Sinnen will sie die Situation in eigene Hände nehmen und den vermeintlichen Mörder ihres Vaters, Appius, töten:

Virginia: (...) Schon eil' ich hin zu deinem Mörder, ihm  
den Dolch ins Herz zu stoßen! stärke Du  
nur meinen Arm, mein Muth ist stark genug!  
(V, III, 3)

Als Icilius sie aufhält, kommt Virginia wieder zu sich und ihre Rachesucht verschwindet plötzlich. Durch den Mord an dem Dezemvirn hätte sie sich selbst retten können, nun ist sie aber wieder auf die Hilfe der anderen angewiesen. Sie

---

<sup>71</sup> Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 332.

bittet die Römer um Rettung. Dieses Anzeichen von Aktivität der Titelheldin bleibt in diesem Stück das einzige, Virginia wird wieder passiv.

Ähnlich passiv ist Lessings Emilia dargestellt. Sie wird von Lessing auch zum Objekt gemacht, das von der Familie und der Herrschaft beeinflusst wird. Genauso wie Virginia trifft auch Emilia keine wichtigen Entscheidungen und macht alles, was ihr gesagt wird. Die einzige Entscheidung, die von ihr selbst kommt, ist zu sterben. Sie will nicht mehr Objekt des Begehrens vom Prinzen sein: „Will mich reißen; will mich bringen: will! will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ (EG, V, 7). Das passive, beeinflussbare Mädchen entwickelt sich also erst am Ende zur aktiven Frau, die für sich selbst entscheiden will. Sie will sich sogar zuerst selbst töten, was ihr Vater aber schließlich verhindert und selbst die Rolle des „Erretters“ übernimmt.

#### **4.2.2. Odoardo Galotti und Virginius**

Der römische Geschichtsschreiber Livius schildert in seiner Geschichte Roms die Weise, wie Virginius mit seiner Verteidigungsrede vor dem Gericht aufgetreten ist. Im Trauerkleid ist er mit der Tochter, ein paar römischen Frauen und schließlich mit zahlreichen Fürsprechern gekommen, wobei er den anwesenden Menschen seine Hand gegeben hat mit der Bitte um „barmherzige“ Hilfe. Er soll nach Livius gesagt haben, dass er selbst jeden Tag bereit sei, für die Kinder und Ehefrauen dieser Menschen zu kämpfen, und dass es keinen Mann gebe, dem man mehr tatkräftige und tapfere Taten zuschreiben könne als ihm. Livius bemerkt, dass die Rede von Virginius wie aus einer Versammlung entnommen schien.<sup>72</sup>

Wie aus dem bereits Gesagten ersichtlich ist, wird Virginias Vater von Livius als ein überzeugender und von den Römern auch sehr beliebter Redner dargestellt. Erfolg erntet er aber nicht nur als Politiker, sondern auch als kühner Soldat. Auf die Tapferkeit von Virginius weist Livius besonders mit seiner Schilderung des Aufstandes gegen Appius Claudius hin. Nachdem Virginius seine Tochter tötet, kommt er vor die Soldaten und berichtet ihnen darüber, wie seine tugendhafte Tochter von Appius behandelt wurde. Mit seiner kühnen Rede überzeugt er sie von der Notwendigkeit, die Willkür aus Rom zu vertreiben.

---

<sup>72</sup> Siehe: Titus Livius, Dějiny I., S. 282.

Diesen Charakter als auch die Fähigkeiten des Virginius hat der Aufklärer Cornelius von Ayrenhoff von dem römischen Autor übernommen und seinen Virginius mit denselben Eigenschaften ausgestattet. Zum ersten Mal hören wir von ihm in der zweiten Szene des ersten Aufzugs, wo Virginia Marcus an die Hochschätzung des Virginius unter seinen Soldaten erinnert:

Virginia: (...) Ich bin Virginia,  
die einz'ge Tochter des Centurio  
Virginius, des Mannes, dessen Nahm'  
im ganzen Heere Roms ein Lobspruch ist.  
(V, I, 2)

Virginius wird von den römischen Soldaten wie auch von den Bürgern besonders für seine tapfere Verteidigung des Vaterlands und der römischen Gesetze geehrt. Es gibt niemanden, der noch nie von ihm gehört hat oder der von diesem Mann etwas Schlechtes sagen könnte. Er wird sogar von Ruffus als ein „Gegner von Gewicht“ (V, II, 1) bezeichnet (gemeint ist Gegner von Appius). Nicht umsonst befürchtet also Appius seine Anwesenheit beim Gericht und ist bereit, ihn zu beseitigen.

Von den Römern geehrt und bewundert wird Virginius aber auch für seine tugendhafte Lebensweise, in der er auch seine Tochter erzieht. Genauso wie Virginia hält auch ihr Vater die Ehre für das wertvollste, was ein Mensch im Dasein haben kann. Besonders die Freiheit schätzt er sehr hoch, ohne die der Römer kein Bürger sein könnte. Aus diesem Grund fragt er gleich nach seinem Erscheinen nach dem Zustand Virginias. Bevor seine Tochter ihre Freiheit verlieren sollte, wollte er sie lieber tot finden:

Virginius: O mein Kind!  
Dich seh ich wieder! Dich, trotz den Entwürfen  
der Hölle noch? noch frey? – noch unbefleckt?  
Virginia: Ja liebster Vater, ganz noch Deiner werth,  
sonst hättest du nicht lebend mich gefunden.  
Virginius: Dank Himmel! Ich erkenn' an diesen Worten  
die Tochter, spräche sie ganz Rom mir ab! (...)  
(V, III, 4)

Gisbert Ter-Nedden zählt Virginius zusammen mit Cato und Brutus zu den alten Freiheitshelden, in denen der „aristokratische Republikanismus“ verkörpert wird.<sup>73</sup> Auch wenn Virginius ein bloßer Plebejer ist, wirkt er dank seines adeligen

---

<sup>73</sup> Siehe: Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 196.

Charakters als Aristokrat, dessen höchster Wert die Freiheit ist. Der Kampf um diese füllt dabei sein ganzes Leben aus. Als Offizier kämpft er gegen die fremden Völker um die Freiheit des Staates, als Plebejer kämpft er um die Freiheit seines Standes, und schließlich ist er als Vater gezwungen, um die Freiheit seiner Tochter zu kämpfen. Als richtiger Held einer heroischen Tragödie ist er in allen seinen Kämpfen erfolgreich. Es gelingt ihm und seinem Freund Icilius sogar, die die freiheitsbedrohende Regierung der zehn Dezemvirn zu beseitigen und das Amt des plebejischen Tribuns – und damit auch die demokratische Republik – wieder zu errichten.

Augrund seiner großen Beliebtheit beim römischen Volk und zahlreichen Verdiensten als Beschützer des Staates empört es die Bürger Roms, als ihn Appius durch den Tochtterraub stark beleidigt. Nachdem die Römer dann von seinem vermeintlichen Tod erfahren, ist ihnen der Name des Mörders klar:

Icilius: Doch an Wem soll man ihn strafen?  
Wer scheint euch der schuldige zu seyn?  
Ruffus: Der Schein sagt Marcus!  
Icilius: Nein! sagt Appius!  
sagt, der Tyrann, daß Kuppler Marcus ist (...)  
Quintus: Ich glaube das mit dir. – O schwarze That  
vom mächtigsten der zehn Beherrscher Roms!  
(V, III, 2)

Für Icilius, der diesen Tugendhelden so stark bewundert, ist der vermeintliche Tod des Virginius „Zunder für ein allgemeines Feuer im ganzen Staat“ (V, III, 2). Er treibt die Bürger Roms zum Aufstand gegen die Regierung an. Als dann aber Virginius erscheint, mäßigt dieser seine revolutionären Gedanken und versucht, das Problem zuerst mit ruhigem Verstand zu lösen. Die stoische Ruhe ist für Virginius durch das ganze Werk hindurch charakteristisch. Am offensichtlichsten ist sie aber erst am Schluss, wo Virginius seine Tochter um das Leben bringt. Virginia stirbt zwar unbefleckt, in den Augen des Besatzungschefs Valerius und genauso in denen des Zuschauers ist ihr Tod jedoch umsonst. Dank der von Lälia vorgebrachten Beweise gegen den Dezemvir würde nämlich der Aufstand gegen Appius sowieso stattfinden. Virginius ist jedoch anderer Meinung. Der über alles erhabene Vater sieht im Tod Virginias die Möglichkeit für Rom, sich von der Tyrannei zu befreien. Seine letzten Worte und zugleich die letzten Worte des Stücks lauten:

Virginius: Doch nicht  
zu spät für Rom! Aus meinem Unglück stammt  
das Wohl des Vaterlands – Dank Götter Euch!  
(V, IV, 7)

Solche Worte sind den alten Stoikern eigen, deren Werte, tugendhaft zu leben und seelische Ruhe zu erreichen, auch Virginius selbst bekennt. Diese stoischen Charaktere, die von allen Leidenschaften losgelöst sind, werden von zahlreichen Autoren des 18. Jahrhunderts literarisch gestaltet. Zu erwähnen ist besonders der Held des deutschen stoischen Stücks par excellence *Der sterbende Cato* von Gottsched. Solche heroischen Helden können nach Lessing im Zuschauer nicht viel Mitleid, sondern eher Bewunderung hervorrufen. Zur Stellung dieses Gefühls in einer Tragödie drückt sich der deutsche Dramentheoretiker in seinem bekannten Brief an Nicolai vom 13. November 1756 aus.<sup>74</sup> Er definiert die Bewunderung im Drama folgendermaßen:

O in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmäßig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich; aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, daß es auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, daß ich ihn mehr beneiden als bedauern möchte.<sup>75</sup>

Weil die Bewunderung das von Lessing als wichtigste Leidenschaft der Tragödie bezeichnete Mitleid schwächt und sogar ersetzt, soll sie nach ihm in einem guten Drama reduziert werden. Der Zuschauer soll dagegen möglichst viel Mitleid mit dem Helden fühlen. Ayrenhoffs Virginius kommt zwar um seine Tochter, indem er gezwungen ist, sie zu töten, seine letzten Worte schwächen jedoch das Mitleiden mit ihm und der Zuschauer kann ihn nur noch bewundern.

Die Aufgabe, Mitleid beim Zuschauer hervorzurufen, erfüllt dagegen ganz Lessings Odoardo. Damit seine Tochter ihre Unschuld behält, wird er von seinem inneren Gefühl und von der Tochter selbst aufgereizt, sie zu töten. Im Unterschied zu Virginius bedauert er jedoch gleich diese Tat: „Gott, was hab’ ich getan!“ (EG, V, 7). Das sind seine ersten Worte, nachdem er die Tochter ersticht. Der Zuschauer fühlt Mitleid zu ihm. Ganz erschüttert sieht Odoardo zu, wie Emilia stirbt, nennt sich einen unglücklichen Vater und gibt dem Prinzen an seinem Unglück Schuld. Die stoische Erhabenheit ist dem leidenschaftlichen Odoardo fremd.

---

<sup>74</sup> Siehe: Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, 5. Band, S. 36ff.

<sup>75</sup> Ebd., S. 38.

Kein stoischer Charakter ist Odoardo eben wegen seiner Leidenschaften, von denen er ganz beherrscht wird. Nicht zu übersehen sind besonders seine Wut und sein Argwohn, die gleich zu Beginn des zweiten Aufzugs zu Tage kommen. Odoardo kommt am Hochzeitsmorgen in die Stadt, um seine Ehefrau und Tochter zu kontrollieren. „Wie leicht vergessen sie etwas: fiel mir ein.“ (EG, II, 2) ist die Begründung des unerwarteten Besuches. Die Eile, mit der Odoardo ins Haus kommt, ist für ihn mehr als charakteristisch. Sein Ziel ist schnell ins Haus zu kommen und seine Nächsten zu überraschen, was ihm schließlich auch gelingt. Weil das plötzliche Erscheinen Odoardos für Claudia so überraschend ist, beginnt sie sogar zu fürchten, dass sein Besuch noch einen anderen Grund hat.

Das Misstrauen Odoardos äußert sich gleich, nachdem er ins Haus kommt. Als er erfährt, Emilia sei allein in die Kirche gegangen, wundert er sich:

Odoardo: Ganz allein?

Claudia: Die wenigen Schritte – –

Odoardo: Einer ist genug zu einem Fehltritt! – (EG, II, 2)

Auch wenn Emilia nach seinen Vorstellungen erzogen ist und wie er ein tugendhaftes Leben führt, ist sich Odoardo bewusst, dass sie doch ein Mensch oder besser gesagt eine Frau ist, die ganz leicht einen Fehler machen kann. Aus diesem Grund misstraut er der Tochter und sogar Claudia, die ebenso eine Frau ist. Sein Misstrauen gegen Emilia und Claudia sowie seinen cholерischen Charakter belegt die Reaktion Odoardos auf Claudias Information über das Benehmen des Prinzen Emilia gegenüber beim Kanzler Grimaldi. Odoardo gerät während der allmählichen Enthüllung dieser Information Schritt für Schritt in Wut:

Claudia: (...) 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! (EG, II, 4)

Dabei bildet sich Odoardo die Absicht des Prinzen ein, Emilia zu verführen, indem er sagt: „Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt.“ (EG, II, 4).

Odoardo ist aufgeregt, weil er keine besonders gute Beziehung zum Prinzen hat. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in einem alten Streit um Sabionetta, den

der Prinz im Gespräch mit Conti kurz erwähnt. Der Prinz gesteht, dass Odoardo Galotti seit dieser Zeit nicht eben sein Freund ist, und Odoardo selbst glaubt, dass ihn der Prinz sogar hasst. Aus diesem Grund kann der Vater nicht zulassen, dass der Prinz seine Tochter anspricht oder sogar bewundert. Eben in diesem Moment zeigt sich die tragische Ironie der Szene, auf die Gisbert Ter-Nedden aufmerksam macht: „nicht vom Haß des Prinzen, sondern von seiner Liebe zur Tochter sind die Galottis und ist Appiani bedroht.“<sup>76</sup> Der erwähnte Streit um Sabionetta dient also bloß dazu, ein Motiv für die Entfremdung zwischen den beiden Männern vorzulegen. Die Neigung des Prinzen zu Emilia wird dagegen zum Auslöser des tragischen Geschehens in diesem Drama.

Im Unterschied zu Ayrenhoffs *Virginius*, der sich immer nur für das Wohl seiner Tochter interessiert, geht es Odoardo eher darum, sein eigenes Wohl zu verfolgen. Nicht die seiner Tochter bevorstehende Gefahr, sondern die mögliche Beleidigung seiner Person von Seiten des verfeindeten Prinzen hat er im Kopf und der bloße Gedanke daran erschreckt ihn. Der Streit zwischen ihm und dem Prinzen blendet ihn völlig und verursacht, dass er seine Tochter vergisst und nur an sein eigenes Unglück denkt: „Ha! wenn ich mir einbilde – Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!“ (EG, II, 4).

Anteil am egozentrischen Benehmen Odoardos hat unter anderem besonders sein Stolz, wegen dem er auch vor Jahren die Stadt verlassen hat und sich auf das Land begab. Wie er selbst sagt, muss man sich in der Stadt „bücken, schmeicheln und kriechen“, während man auf dem Lande, weit von der Stadt, selbst befehlen kann. (EG, II, 4). Diese Auffassung Odoardos ist jedoch weit entfernt von der Auffassung des Berufes, den er ausübt. Odoardo ist zwar ein hoch gestellter Soldat, doch muss auch er Befehle von höheren Stellen befolgen, die Befehle des Prinzen nicht ausgenommen.

Wie ersichtlich, ist Odoardo zwar ein Tugendheld, der jedes Laster verurteilt, dessen zu strenge Befolgung der Sitten (von einigen Autoren Tugendrigorismus genannt<sup>77</sup>) jedoch bis ins Extrem führt. Es hat zur Folge, dass er seine Familie misstrauisch behandelt. Genauso wie andere Figuren dieser Tragödie hat auch er Schwächen, die ihn zum tragischen Helden im Sinne von Lessings

---

<sup>76</sup> Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, S. 198.

<sup>77</sup> Siehe z. B.: Ursula Hassel: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*. Bielefeld 2002, S. 60.; Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart 2004, S. 334.

Dramentheorie machen. Virginius dagegen stellt einen Tugendhelden par excellence vor, den der Autor von allen Schwächen und negativen Leidenschaften wie Wut oder Misstrauen befreit hat. Diese sind Odoardo eigen. Wie Gisbert Ter-Nedden bemerkt, verpasst Odoardo trotz seiner Wut Emilias Rückkehr aus der Kirche, was sich als verhängnisvoll für ihr Geschick ausweist.<sup>78</sup>

#### 4.2.3. Claudia Galotti und Numitoria

Einen großen Unterschied zwischen *Emilia Galotti* und *Virginia* stellt die Figur der Mutter dar. Während sie im ersten Drama anwesend ist, lässt sie Ayrenhoff noch vor Einsetzen der Dramenhandlung sterben, genauso wie es in der Vorlage von Livius steht. Aber auch wenn über Virginias Mutter viel gesprochen wird und die Mutter von Emilia sogar selbst auftritt, handelt es sich in beiden Fällen nur um Nebenfiguren, denen in der Fachliteratur nicht viel Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Claudia Galotti, die Mutter von Emilia, ist eine interessante Figur, in der sich sowohl negative als auch positive Züge vereinen. Manfred Durzak beschreibt sie trefflich als eine Frau, „die den Verlockungen des Hoflebens keineswegs ganz feindlich gegenübersteht.“<sup>79</sup> Sie hat gegenüber ihrem Mann durchgesetzt, die Tochter nicht auf dem Lande, sondern in der Stadt zu erziehen. Es ging ihr dabei nicht nur darum, Emilia eine „anständige Erziehung zu geben“ (EG, I, 4), sondern besonders – wie Odoardo behauptet – um „das Geräusch und die Zerstreuung der Welt“ und die „Nähe des Hofes“ (EG, I, 4). Claudia, die Odoardos Worte verletzen, verteidigt sich damit, dass es eben die Nähe des Hofes war, die Emilia und den Grafen Appiani zusammen gebracht hat.

Die Nähe des Hofes verursacht aber auch Emilias Unglück, indem sich der Prinz in sie verliebt und sie zu verführen versucht. Als Emilia ihrer Mutter über das Ereignis mit dem Prinzen in der Kirche erzählt und ihre Absicht, Appiani von allem zu berichten, ausspricht, versucht es die Mutter zu verhindern:

Claudia: Um alle Welt nicht! – Wozu? warum? Willst du für nichts, und wieder für nichts ihn unruhig machen? Und wann er es auch itzt nicht würde: wisse, mein Kind, daß ein Gift, welches nicht gleich wirkt, darum kein minder gefährliches Gift ist. (EG, II, 6)

---

<sup>78</sup> Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 192.

<sup>79</sup> Durzak, Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*, S. 75.

Claudia meint es sicher mit ihrer Tochter gut und wünscht sich nichts anderes als ihr Glück, verursacht jedoch mit ihren Worten unabsichtlich den Tod Appianis und somit auch das Unglück der Tochter. Würde Appiani genauso wie Ayrenhoffs Icilius von allem informiert, könnte die Situation einen positiven Ausgang haben. Die Beziehung zwischen Emilia und Claudia basiert also im Gegensatz zu der zwischen Emilia und Odoardo auf Vertrauen. Die Mutter glaubt an die Tugend ihrer Tochter und spricht den Verführungsversuchen des Prinzen kein großes Gewicht zu.

Von einigen Autoren wird jedoch Claudias Benehmen als leichtgläubig interpretiert und Claudia wird so von ihnen als rein negative Figur wahrgenommen, wie Ter-Nedden bemerkt, als eine Kupplerin oder „eitle törichte Mutter“ (EG, II, 4).<sup>80</sup> Auch Martina Schöneborn betont, dass

an Emilias Seite die sie negativ beeinflussende Mutter [steht], die die Erziehungsgrundsätze des tugendstrengen Vaters mit ihrem Handeln untergräbt, die familiäre Ordnung gefährdet und den Vater seiner Schutzfunktion als Patriarch der Familie beraubt.<sup>81</sup>

Übersehen wird dabei die Tatsache, dass sich Claudia während der Handlung entwickelt. Auf die positive Änderung dieser Figur weist Simonetta Sanna hin.<sup>82</sup> Während Claudia zu Beginn des Stücks als eine egoistische Mutter dargestellt wird, die das Leben unfern des Hofes dem auf dem Lande vorzieht, wird sie nach der Entführung Emilias zur echten Mutter. Als sie sich bewusst wird, dass Marinelli den Mord an Appiani bestellt hat, und dass ihre Tochter wegen diesem Mann in Gefahr geraten ist, bemächtigt sich ihrer ein großer Mut und sie beginnt zu schreien:

Claudia: Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden: aber nichtswürdig genug, zu Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden! – morden zu lassen! – Abschaum aller Mörder! – Was ehrliche Mörder sind, werden dich unter sich nicht dulden! Dich! Dich! (EG, III, 8)

---

<sup>80</sup> Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 194.

<sup>81</sup> Martina Schöneborn: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2004, S. 158.

<sup>82</sup> Sanna, Lessings *Emilia Galotti*, S. 36.

Aus Claudia wird plötzlich eine „Löwin, der man die Jungen geraubet“ (EG, III, 8) und es kümmert sie nicht mehr, dass sie sich in einer höheren Gesellschaft befindet. Es geht ihr jetzt nur darum, die Tochter zu retten.

Die Schwächen, die der Figur Claudia Galotti eigen sind, fehlen dagegen der Mutter von Virginia, Numitoria. Wie oben gesagt, erfahren wir über diese Person nur aus den Berichten anderer Figuren. Diese sind dabei – im Laufe der Handlung folgend – ganz gegensätzlich. Von ihren Nächsten wird Numitoria zwar als eine tugendhafte Person dargestellt, ihre Ehre wird jedoch durch Marcus Claudius angegriffen. Gleich zu Beginn des Stücks wird sie von ihm beschuldigt, dass sie Virginia von seiner Sklavin gekauft und somit ihren Mann betrogen hat. Diese Lüge wird noch von Lucius unterstützt:

Marcus: Von Sylvien – jetzt meiner Sklavinn noch –  
ward sie geboren, und von diesem Weibe  
der unfruchtbarn, und ihres Gatten Haß  
befürchtenden Gemahlin des Virgin,  
verkauft.  
(V, I, 4)

Lucius: Sie [Virginia]stößt durch ihr Geschick so Mitleid ein,  
Wie Numitoria noch Haß im Grabe.  
Die Thörichte stürzt' ihren edlen Gatten,  
in Hoffnung angenehm zu täuschen ihn,  
durch schändlichen Betrug in Qual und Schaam.  
(V, II, 2)

Dass Numitoria keine Betrügerin, sondern die wahre Mutter von Virginia und ihrer älteren Geschwister war, versucht ihr Bruder Numitorius gleich zu beweisen. Sie wird von ihm als eine tugendhafte Ehefrau und Schwester beschrieben, deren Name keinesfalls beschmutzt werden soll:

Numitorius: Es wär (...)  
ein Wagestück, den Nahmen einer Gattinn  
wie D i e s e war, im Grabe zu schänden.  
(V, I, 4)

Numitorius: Sechzehn Jahre sind es nun, o Herr,  
daß Numitoria – durch deren Tod  
die liebste Schwester Ich, Virginius  
die zärtlichste der Gattinnen verlor –  
dieß Kind in meinem Haus gebahr.  
(V, II, 4)

Mit ihren tugendhaften Eigenschaften gehört Numitoria zusammen mit Virginia und Virginius zu den heroischen Charakteren dieser Tragödie. Wie

Numitorius berichtet, liegen in ihrem Charakter keine Schwächen, die die Lüge von Marcus nur im Mindesten unterstützen könnten.

Wie oben erwähnt, können wir bei Claudia Galotti während der Handlung eine bestimmte Besserung beobachten. Aus einer nur auf ihr Wohl Rücksicht nehmenden Mutter wird eine wahre Mutter, die bereit ist, um die Ehre ihrer Tochter zu kämpfen und sie gegen die Gefahr zu beschützen. Die Funktion der Beschützerin, die in *Emilia Galotti* mit der Mutterrolle verbunden ist, wird in der Tragödie von Ayrenhoff auf eine andere Nebenfigur übertragen, und zwar auf die Amme Albina. Albina erscheint zusammen mit Virginia in der zweiten Szene des ersten Aufzugs und übernimmt gleich die Rolle der Beschützerin, indem sie um Hilfe für Virginia schreit. Sie schickt die Römer um Numitorius, den Onkel von Virginia, denn nur er kann gleich auf der Stelle die Identität Virginias klären. Albina begleitet die Heldin fast durch das ganze Werk. Die einzigen Szenen, wo sie nicht mit Virginia erscheint, sind der Gerichtsprozess und das Gespräch mit dem Vater, wo sie über ihren möglichen Tod sprechen. Albina erscheint dabei als eine fast stumme Begleiterin, die Ayrenhoff nur sporadisch sprechen lässt. Sie wird auch zur Stütze für Virginia<sup>83</sup>, als diese erfährt, ihr Vater sei vielleicht tot.

#### 4.2.4. Eltern-Tochter-Beziehung

Kommen wir nun zurück zu den zwei Eigenschaften, die Lessing seiner Emilia zugerechnet hat, und die auch der antiken Virginia eigen sind. Die Frömmigkeit wurde schon besprochen. Widmen wir uns nun der zweiten Eigenschaft beider Heldinnen, der Gehorsamkeit.

Emilia Galotti scheint in einer patriarchalischen Familie zu leben, in der der Vater als strenges Familienoberhaupt und Erzieher auftritt. Diesen Schein versucht Manfred Durzak zu widerlegen. Er macht auf das getrennte Leben des Ehepaars Galotti aufmerksam und weist darauf hin, dass den eigentlichen Einfluss auf Emilias Erziehung die mit ihr in der Stadt lebende Mutter hat. Er charakterisiert dabei Odoardo als einen schwachen Mann sowohl in Bezug zum Prinzen als auch zu seiner Frau.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Sie sinkt Albinen in die Arme.* (V, III, 3)

<sup>84</sup> Durzak, *Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti*, S. 75.

In Wirklichkeit erntet aber Odoardo die Früchte seiner Erziehung und wird schließlich zum typischen Vater seiner Zeit, der über die letzte Entscheidungsgewalt verfügt.<sup>85</sup> Nicht nur, dass er seiner Tochter einen ihm passenden Bräutigam auswählt, er wird auch zum Richter, der über den Tod seiner Tochter entscheidet. Nach Ursula Hassel befolgt Odoardo mit seiner Wirkung auf Emilia ein klares Ziel. Er will aus Emilia ein seinen Vorstellungen entsprechendes „Ideal einer bürgerlich-sittlichen Lebensführung“ sowie eine Übermittlerin dieser Lebensführung auf nächste Generationen bilden.<sup>86</sup> Hassel macht dabei noch darauf aufmerksam, dass Odoardo keineswegs auf die Selbständigkeit und Meinungsfreiheit Emilias zielt, sondern nur auf ihre Abhängigkeit.<sup>87</sup>

Abhängig sein soll Emilia eben von ihrem Vater, der ihr ganzes Leben allein kontrollieren und bestimmen will. Aus diesem Grund sieht Odoardo jeden selbständigen Schritt seiner Tochter, der sein Erziehungsziel gefährden kann, mit Misstrauen. Damit das sittliche Leben Emilias auch nach ihrer Hochzeit unter Kontrolle ist, hat Odoardo einen Bräutigam für sie gewählt, der eben dieselben Werte wie er selbst ehrt. Der Graf Appiani wird von Odoardo als sein Triumph wahrgenommen, als sein erwünschter Nachfolger:

Odoardo: Kaum kann ich's erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen. Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluß, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben. (EG, II, 4)

Odoardo Galotti ist mit Appiani in einer Sache einig, und zwar, dass das unschuldige tugendhafte Leben nur weit von der Residenzstadt nicht bedroht sein kann: „nun laß sie ziehen, wohin Unschuld und Ruhe sie rufen“ (EG, II, 4). Das Stadtleben dagegen, das durch den Prinzen verkörpert und von Claudia Galotti vorgezogen wird, stellt für ihn einen Ort der Untugend und Unterordnung dar.

Während also der Graf eher als ein Verbündeter Odoardos erscheint, stellt der Prinz für Odoardo einen Rivalen dar, der sein Erziehungskonzept bedroht.<sup>88</sup> Dieses wird jedoch auch von seiner Frau Claudia gefährdet, als sie das Zusammentreffen des Prinzen mit Emilia im Hause Grimaldi ermöglicht. Claudia hat von der Erziehung ihrer Tochter ganz andere Vorstellungen als Odoardo. Sie will die Tochter – natürlich mit Zustimmung ihres Mannes – in der Nähe des Hofes

---

<sup>85</sup> Vgl. Hassel, Familie als Drama, S. 27.

<sup>86</sup> Ebd., S. 72.

<sup>87</sup> Ebd., S. 69.

<sup>88</sup> Ebd., S. 62.

erziehen, wo sich zahlreiche Möglichkeiten und Vergnügung bieten. Emilia lebt zwar mit ihr in der Residenzstadt, folgt jedoch blind den Erziehungsgrundsätzen ihres Vaters. Sie ist auch ohne Bedenken bereit, Appiani zu heiraten und sich mit ihm auf das Land zurückzuziehen, was auch der Vater wünscht.

Die Beziehung zwischen Emilia und Appiani, die später noch näher besprochen wird, scheint so eine Fortsetzung der Beziehung zwischen dem Mädchen und seinem Vater zu sein. Anstatt des Vaters kommt nun der Ehemann, der Emilia kontrolliert und dem sie nun gehorchen soll. Emilias Abhängigkeit und Gehorsamkeit wird so nach dem Wunsch Odoardos langsam auf ihren Bräutigam übertragen.

Dasselbe Erziehungsziel wie bei Odoardo Galotti, jedoch ganz anders realisiert, können wir auch bei Virginius beobachten. Sein Bestreben ist auch, aus seiner Tochter ein tugendhaftes loyales Wesen zu erziehen, im Gegensatz zum Vater in *Emilia Galotti* sind aber seine Absichten keineswegs egoistisch. Mehr als sein eigenes Wohl verfolgt Virginius das Wohl des ganzen Staates. Nicht ihn, sondern ganz Rom könnte eine falsche Erziehung seiner Tochter verletzen.

Die Erziehung des Mädchens wurde auf den Vater übertragen, als seine Mutter gestorben ist. Auch wenn Virginius als Soldat viel reisen musste und für die Tochter nicht viel Zeit hatte, ist es ihm gelungen, aus Virginia ein gehorsames Mädchen zu bilden. Anteil daran haben sicher auch andere Personen, wie besonders der Onkel von Virginia, Numitorius. Eben er ist es, dem Virginius in seiner Abwesenheit die Aufsicht über seine Tochter übergibt: „Mir übergab der Vater sie, / als Rom zu schützen, er sich Rom entzog.“ (V, II, 4). Als Marcus Virginia überfällt, ist es eben nur Numitorius, der seinen Schwager vor Gericht vertreten und für Virginias Existenz als freie Römerin bürgen kann.

Im Gegensatz zum argwöhnischen Odoardo Galotti finden wir bei Virginius keine Spuren des Misstrauens gegenüber der Tochter. Ayrenhoff hat die Beziehung zwischen dem Vater und seiner vollkommenen Tochter auf Vertrauen aufgebaut. Virginius ist sich ihres tugendhaften Benehmens völlig sicher und es fällt ihm überhaupt nicht ein, Virginia zu kontrollieren.

Auch mit der Wahl des Bräutigams hat er keineswegs beabsichtigt, einen konsequenten Aufseher für Virginia zu finden. Es ging ihm eher darum, einen anständigen Römer zum Schwiegersohn zu gewinnen, für den das Wohl des Vaterlands alles bedeutet. In Icilius hat er ihn gefunden und nur diesem hat er sein

Wort gegeben. Appius dagegen, der ebenfalls um Virginias Hand wirbt, will er seine Tochter keinesfalls geben:

Appius: Als Gattinn liefre sie mir in die Arme!  
Virginius: Als Gattinn – vom Gesetz nicht anerkannt?  
von deinem eignen, Rom entzweyenden  
Gestze, das die Natur der Phantasie  
des Stolzes unterjocht, nicht anerkannt?  
(...)  
Virginia kann nicht die Deine werden!  
ihr Herz, mein Ehrenwort – hat schon Icilius.  
(V, III, 7)

Der Ex-Tribun passt nicht nur dem Vater selbst, sondern auch der Tochter, deren Beziehung zu Icilius nicht nur auf der Gehorsamkeit zum Vater gegründet ist. Näheres über die Beziehung zwischen Virginia und Icilius erfahren wir im nächsten Kapitel, das sich den Figuren des Grafen Appiani und Icilius widmet.

#### 4.2.5. Graf Appiani und Icilius

Während von Icilius schon viel gesagt wurde, haben wir uns seinem Gegenüber in *Emilia Galotti* noch nicht näher gewidmet. Der Grund dafür ist nicht nur die Tatsache, dass es sich um eine Nebenfigur handelt, sondern besonders seine starke Passivität und Unlebendigkeit, die für diese Figur charakteristisch sind. Appiani sind in der Tragödie nur vier Szenen gewidmet. Die erste Szene, in der er erscheint, kommt gleich nach dem Gespräch Virginias mit der Mutter über die Begebenheit in der Kirche. Appiani sieht hier sehr ernst aus und scheint sich nicht über die bevorstehende Hochzeit zu freuen. Seine Gemütsstimmung beim Betreten der Bühne als auch im weiteren Verlauf der Handlung wird mit folgenden Regieanweisungen beschrieben:

*tritt tiefsinnig, mit vor sich hingeschlagenen Augen herein, und kömmt näher, ohne sie zu erblicken, bis Emilia ihm entgegen springt (...) nachdenkend und schwermütig (EG, II, 7); indem er ihr mit einer niedergeschlagenen Miene nachsieht (EG, II, 8)*

Den Grund für seine Melancholie, die den Zuschauer auf das später kommende traurige Geschehen vorbereitet, sieht Ter-Nedden in dem Entschluss, den Prinzen vor seiner Heirat noch zu besuchen<sup>89</sup>:

---

<sup>89</sup> Vgl. Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 210.

Appiani: Meine Freunde verlangen schlechterdings, daß ich dem Prinzen von meiner Heirat ein Wort sagen soll, ehe ich sie vollziehe. Sie geben mir zu, ich sei es nicht schuldig: aber die Achtung gegen ihn woll' es nicht anders. – Und ich bin schwach genug gewesen, es ihnen zu versprechen. Eben wollt' ich noch bei ihm vorfahren. (EG, II, 8)

Ter-Nedden fragt: „Wo liegt der Witz dieser Pointe?“, um diese Frage gleich selbst zu beantworten:

Eine Antwort habe ich in der Sekundärliteratur nicht finden können; jedoch weisen Appianis Reflexionen über den Einen Schritt und die Eine Minute deutlich genug auf ihn hin. Spätestens mit Appianis letztem Satz »Eben wollt' ich noch bei ihm vorfahren« wird für den Zuschauer erkennbar, daß Appiani hier tatsächlich von dem Einen Schritt spricht, der sein Geschick und das Geschick Emilias entscheidet.<sup>90</sup>

Gisbert Ter-Nedden ist überzeugt, dass es eben der Besuch beim Prinzen ist, den Appiani so fürchtet, weil ihn dieser noch von der erwünschten Hochzeit mit Emilia trennt. Die Angst des Grafen wird noch geschürt, als Emilia von ihrem Traum erzählt. Appiani ist über die Bedeutung dieses Traumes bestürzt: „Perlen bedeuten Tränen!“ (EG, II, 7). Die Handlung nimmt dann eine andere Richtung in jenem Augenblick, in dem Marinelli erscheint und Appianis Entschluss, noch mit dem Prinzen zu sprechen, hinfällig macht: „Der Kammerherr Marinelli hat mir einen großen Dienst erwiesen. Er hat mich des Ganges zum Prinzen überhoben.“ (EG, II, 11). Diese „versäumte Verständigungschance“, auf die Ter-Nedden aufmerksam macht<sup>91</sup>, führt zur Katastrophe: Appiani wird ermordet. Der Besuch beim Prinzen und das Gespräch mit ihm hätten hingegen einen besseren Ausgang für ihn haben können.

Was Appiani versäumt, nutzt Icilius dagegen recht gut. Er konfrontiert den Dezemvir bei Gericht mit einer feurigen Rede, die wie einem Rhetorikkurs entnommen scheint. Solche Reden, deren er als Tribun schon viele gehalten hat, haben ihm den Ruf eines mutigen Kämpfers für die römischen Gesetze, der „Roms Lieb' und Schutz“ verdient (V, II, 5), gebracht. Von Appius Claudius selbst wird er als „der kühnste Schreyer Roms“ (V, II, 3) bezeichnet, was Icilius an anderer Stelle mit Stolz kommentiert: „Du nennst mich kühn? ich bins!“ (V, II, 4).

Im Gegensatz zu Appiani ist also Icilius weitaus aktiver und kämpferischer dargestellt. Der Grund für Appianis Passivität liegt natürlich besonders in seinem

---

<sup>90</sup> Ebd., S. 211.

<sup>91</sup> Ebd., S. 211.

Unwissen über die Schwäche des Prinzen für Emilia und über die Pläne Marinellis. Hätte er das Treffen mit dem Prinzen nicht versäumt, wäre er wie Icilius über alles informiert, und könnte genauso wie dieser seine Verlobte aktiv beschützen. Wie aber ersichtlich, ist es nicht nur eine versäumte Verständigungschance, die den Helden ins Unglück führen kann. Auch die von Icilius oder Numitorius ausgenutzte Chance zur Verständigung mit dem Dezemvirn bringt keine Hilfe. Im Gegenteil, sie bringt den Verlobten Virginias sogar in Lebensgefahr.

Während aber Icilius schließlich vor dem Sturz vom Tarpejer Felsen gerettet wird, wartet auf den Verlobten aus *Emilia Galotti* kein ähnliches Glück. Er wird getötet. Mit dem Mord an Appiani wird das „Mißbündnis“ mit Emilia verhindert, das Marinelli so im Magen liegt:

Marinelli: (...) Ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang, hat ihn in ihre Schlinge zu ziehen gewußt. (...) Hier ist es durch das Mißbündnis, welches er trifft, mit ihm doch aus. (EG, I, 6)

Durch den Entschluss, eine Bürgerliche zu heiraten, sieht Durzak Appiani als „Brücke zwischen den beiden Ständen“<sup>92</sup>, Adel und Bürgertum. Durch die Geburt gehört er zwar in die Adelsschicht, was Emilias Mutter begrüßt, seine Lebensweise ist dem Hof jedoch weit entfernt. Sein erwünschter Wohnort sind die Täler von Piemont, in die er mit Emilia nach der Hochzeit ziehen will. Die von Appiani verlangte Rückkehr vom städtischen Leben zur Natur hat Albert Meier an das weltberühmte und zur Zeit der Entstehung von *Emilia Galotti* schon ziemlich lange bekannte Werk von Rousseau, *Emile, ou l'éducation*, erinnert.<sup>93</sup> Lessing hat den in diesem Buch enthaltenen Grundgedanken genutzt und auf den Verlobten seiner Heldin übertragen.

Der Grund für Appianis Rückzug ist nicht nur die Tugend des Landlebens oder die Tatsache, dass es sich im Piemont um das Besitztum seines Vaters handelt, sondern auch die Möglichkeit, in seinen Entscheidungen frei zu sein. Auf Marinellis Hinweis, die Botschaft nach Massa sei ein Befehl des Prinzen, reagiert Appiani folgendermaßen:

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

---

<sup>92</sup> Durzak, Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*, S. 79.

<sup>93</sup> Siehe: Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 287.

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 größeren Herrn – (EG, II, 10)

Dass auch Emilias Vater mit Appiani in dieser Ansicht einig ist, wurde schon gesagt. Wie denkt Emilia selbst darüber und wie sieht überhaupt ihr Verhältnis zu Appiani aus? Gibt es hier Unterschiede zur Beziehung zwischen Virginia und Icilius?

Die erste Frage kann sehr gut auf Basis des einzigen Auftritts beantwortet werden, in dem das Brautpaar zusammen erscheint. Wir können hier besonders die Sprache der beiden Verlobten beobachten, die uns Näheres über ihre Beziehung verrät. Selbst in der Anredeweise lassen sich wichtige Informationen finden. Appiani kommt zwar bedrückt ins Haus Galotti, doch mit den Worten „Ach, meine Teuerste!“ (EG, II, 7), die Emilia bestimmt sind. Diese Anredeweise zeugt von einer großen Zärtlichkeit in der Beziehung Appianis zu Emilia, die von diesem weiter zum Beispiel „mein Fräulein“ oder „meine Emilia“ genannt wird. Viel kälter scheint dagegen die Weise zu sein, auf die Emilia Appiani anredet. Das Mädchen beschränkt sich auf das bloße „Herr Graf“ oder „mein lieber Graf“ (EG, II, 7), nennt also den Grafen nicht mit seinem Namen, sondern nur mit dem Titel, was sehr zurückhaltend wirkt. Die Szene als Ganzes wird aber trotzdem durch eine große Zärtlichkeit des Brautpaares ausgefüllt. Am stärksten ist diese am Ende der Szene ausgedrückt, als sich Emilia und Appiani an ihr erstes Zusammentreffen erinnern:

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

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

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

Appiani: Vortrefflich!

Emilia: Und das Haar –

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

Emilia: Die Rose darin nicht zu vergessen! Recht! recht! (...) (EG, II, 7)

Dieser Ausschnitt strotzt von Sentimentalität, die später besonders für die der Aufklärung folgende Epoche der Romantik charakteristisch war. Sowohl Emilia als auch Appiani drücken sich hier sehr zärtlich aus, wobei sie – dem Moralkodex nach – alle leidenschaftlichen Liebesausrufe und weitere Liebeserklärungen, wie zum Beispiel eine Umarmung, völlig vermeiden. Die Beziehung zwischen Emilia

und dem Grafen wird dadurch zur zu dieser Zeit typischen sentimental-bürgerlichen Verliebtheit, die sich erst nach Jahren zur ehelichen Liebe verwandelt.

Im Gegensatz zum Prinzen, der bei Emilia nur auf das Äußere achtet<sup>94</sup> und dessen Beziehung zu ihr als eine von Leidenschaft erfüllte sinnliche Liebe interpretiert werden kann, ist für Appiani der Charakter Emilias von Belang. Er ist froh, dass er eine so tugendhafte Frau gewinnt: „Ich werde eine fromme Frau an Ihnen haben; und die nicht stolz auf Ihre Frömmigkeit ist.“ (EG, II, 7). In Wirklichkeit scheint der Graf aber mehr als an Emilia selbst an ihren Vater zu denken, denn dieser stellt für ihn das Vorbild der Tugend dar. Appiani kann es nicht erwarten, Odoardo zum Vater zu haben:

Appiani: (...) 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; (EG, II, 7)

Aufgrund dieser Worte Appianis kann die Behauptung von Simonetta Sanna unterstützt werden, dass bei Appiani an erster Stelle – wenngleich unbewusst – nicht die Verbindung mit Emilia, sondern eher ein „ethisches Bündnis mit dem Vater“<sup>95</sup> steht. Es bedeutet allerdings nicht, dass der Graf für Emilia nichts fühlen würde. Von der Zärtlichkeit des Bräutigams zu seiner Braut oder seiner Verliebtheit wurde bereits gesprochen.

Eine ganz andere Beziehung zwischen den Verlobten können wir in Ayrenhoffs *Virginia* beobachten. Im Gegensatz zu Lessing hat Ayrenhoff in diese Beziehung viel mehr Leidenschaft gegeben. Genauso wie der Charakter von Icilius, ist auch seine Liebe zu Virginia feurig und leidenschaftlich dargestellt. Sie wird sogar von Marcus als „Liebes=Feur“ (V, I, 5) bezeichnet. Während wir also in *Emilia Galotti* keine leidenschaftlichen Ausrufe des Brautpaares beobachten können, lassen sich in *Virginia* dagegen mehrere finden. Folgender Ausschnitt, in dem Icilius seine Verlobte verteidigt, spricht für alle anderen:

Icilius: Halt! haltet Sklaven! Tod und Jammer Dem,  
deß kühne Faust sie zu berühren wagt!

---

<sup>94</sup> Siehe die Szene mit Conti, die oben analysiert wurde. Der Prinz spricht hier nur von der Schönheit Emilias, kann seine Augen nicht von ihrem Bild abwenden, wobei das Innerliche in den Hintergrund rückt.

<sup>95</sup> Sanna, Lessings *Emilia Galotti*, S. 41.

Zurück Unglücklicher! (*zu einem, der Hand an ihr hat.*)  
Virginia: O mein Icil!  
Werd' itzt ein Schild der Ehre deiner Braut!  
(V, I, 5)

Nach diesen Worten kommt eine Umarmung der Verlobten. Wie ersichtlich, spricht Virginia ihren Bräutigam nicht nur mit dem Namen, sondern auch mit mehr Gefühl als Emilia an. Wenn wir die Weise, wie Icilius seine Virginia anredet, beobachten, stellen wir dagegen keinen Unterschied gegenüber *Emilia Galotti* fest. Genauso wie der Graf nennt auch Icilius seine Braut die „Theuerste“ (V, I, 7) oder macht aus ihr sogar schon seine Ehefrau: „O theure Gattinn“ (V, I, 7).

Beiden Bräutigame werden von den Autoren auch die Worte „mein ganzes Glück“ in den Mund gelegt:

Appiani: (...) weil ich eben heut eine Verbindung vollzöge, die mein ganzes Glück ausmache. (EG, II, 10)  
Icilius: O theure Gattinn! Dich, Dich! – und mit dir mein ganzes Glück, will der Barbar mir rauben?  
(V, I, 7)

Interessant ist zu beobachten, was Appiani und Icilius als ihr Glück bezeichnen. Wenn wir bei Sannas These bleiben, dass es Appiani nicht nur um die Verbindung mit Emilia, sondern eigentlich um die Verbindung mit ihrem tugendhaften Vater geht, so kann Appiani mit seinem Glück eben diese Verbindung mit Odoardo Galotti, mit seinem Vorbild, meinen. Denn nicht Emilia selbst, sondern die Verbindung ist hier als sein Glück bezeichnet. Ganz im Gegenteil dazu nennt Icilius die Braut selbst sein Glück. Es stellt zwar für Icilius eine große Ehre dar, Virginius' Schwiegersohn zu werden, genauso wichtig bzw. wichtiger für ihn ist aber die Hochzeit mit der tugendhaften Virginia, die er liebt, und von der er geliebt wird. Nur diese selbst stellt für ihn sein großes Glück dar.

#### **4.3. Die Todesszene**

Der letzte Punkt, mit dem wir uns in der Gegenüberstellung von *Emilia Galotti* und *Virginia* befassen werden, ist die Todesszene, die den Ausgang beider Dramen bestimmt. Beide Szenen verlaufen zwar ähnlich – der Vater tötet seine Tochter, um ihre Unschuld zu retten – trotzdem lassen sich in ihren Bearbeitungen einige Differenzen finden, auf die im Folgenden hingewiesen wird.

Wie schildert der Geschichtsschreiber Livius die Todesszene? Livius berichtet, dass Virginius seine Tochter mit ihrer Amme zum Markt führte, wo er ein Fleischermesser ergriff, und mit diesem die Tochter erstach. Nach seinen bei Livius erhaltenen Worten war es die einzige Weise, wie er Virginia ihre Freiheit geben konnte.<sup>96</sup> Genau auf diese Szene beruft sich Emilia, um den Vater zur selben Tat aufzufordern:

Emilia: 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! (EG, V, 7)

Dass es solche Väter doch noch gibt, will Odoardo der Tochter gleich beweisen. Er hebt den Dolch auf, den ihm Orsina gab, um den Prinzen zu töten, und durchsticht mit ihm Emilia. Sie sinkt mit den Worten „eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert“ (EG, V, 7) in die Arme des Vaters und nach kurzer Weile stirbt sie.

Dieser Tat geht ein langes Gespräch zwischen Odoardo und Emilia voraus, in dem sich das Schicksal Emilias langsam entscheidet. Das Mädchen bekommt vom Vater die Bestätigung für den Tod Appianis und ist sich bewusst, warum ihr Bräutigam sterben musste: „Denn wenn der Graf tot ist; wenn er darum tot ist – darum!“ (EG, V, 7). Das „Darum“ steht hier für die Bemühungen des Prinzen, Emilia zu verführen, aber auch für Emilias Unfähigkeit, diesen Verführungsversuchen zu trotzen. Sie wird sich bewusst, dass auch sie am Tod des Grafen schuld ist. Wie Durzak bemerkt, gerät Emilia in einen „nicht mehr zu überbrückenden Konflikt“<sup>97</sup> mit sich selbst und als sie erfährt, dass sie in den Händen des Prinzen bleiben soll, sieht sie keinen anderen Ausweg mehr, als zu sterben. Sie greift nach dem Dolch, den ihr Vater herauszieht, und durch ihr Schuldgefühl bestärkt ist sie bereit, sich selbst zu töten. Odoardo ermahnt sie zwar zuerst, verständiger zu sein, als aber Emilia ihre Sinnlichkeit und Verführbarkeit gesteht, hindert er sie nicht mehr daran. Er gibt ihr sogar den Dolch.

Dass Emilia die Entscheidungsgewalt über sich selbst übernimmt, kann der Vater jedoch nicht zulassen. Ursula Hassel weist darauf hin, dass Odoardo auch in

---

<sup>96</sup> Titus Livius, *Dějiny I*, S. 283f.

<sup>97</sup> Durzak, *Das Gesellschaftsbild in Lessings Emilia Galotti*, S. 83.

dieser Situation die Tochter in seiner Abhängigkeit halten will.<sup>98</sup> Er will stets derjenige sein, der in dieser Beziehung über alles entscheidet. Er reißt Emilia den Dolch aus der Hand und tötet sie. Aus welchem Grund er das macht, sehen wir bei Hassel:

Als (...) Charakterzüge der realen Emilia zum Vorschein kommen, die nicht in das väterliche Bild passen, wie ihre Sinnlichkeit, gerät das Bild der tugendhaften Tochter in Gefahr. Der Vater tötet sie, damit er an seinem Bild von ihr festhalten kann.<sup>99</sup>

Hier kommen wir wieder zum Egoismus Odoardos zurück. Odoardo hat die Tochter in Tugend und Gehorsamkeit erzogen. Seine Vorstellung dabei war, Emilia mit einem genauso tugendhaften Mann zu verheiraten, der seine Erziehungsweise übernimmt und weiterführt. Als er aber feststellt, dass Emilia gar nicht so ist, wie er es sich wünschte, will er sie lieber tot sehen als zulassen, dass sein Bild von ihr ganz zerstört wird. Ist das aber ein ausreichender Grund dafür, einen Menschen und sogar die eigene Tochter zu töten? Diese Frage behandelt lange vor Meier oder Ter-Nedden auch bereits Cornelius von Ayrenhoff. Ayrenhoff und Ter-Nedden sind sich darin einig, dass die von Odoardo durchgeführte Tötung Emilias keinen wirklich vernünftigen Grund hat<sup>100</sup>, wobei Meier darauf hinweist, dass eben dadurch *Emilia Galotti* den Untertitel „Trauerspiel“ trägt.<sup>101</sup>

Ayrenhoff, den auch Meier zitiert, erwähnt einen potentiellen Grund für die schreckliche Tat Odoardos in seiner Schrift *Deutschlands Theaterwesen*. Er spricht hier von einer geheimen Leidenschaft – wahrscheinlich von der Liebe, die Emilia nach Johann Jakob Engel für den Prinzen fühlen sollte. Weil jedoch Ayrenhoff selbst diese Leidenschaft in *Emilia Galotti* vermisst, hält er die Tat Odoardos für unbegründet. Hätte Lessing dagegen die Liebe in den Charakter Emilias gegeben, so hätte Odoardo einen „vernünftigeren“ Grund für diese Tat gehabt:

Dadurch würde die Katastrophe, die jetzt nach allgemeinem Urtheile, ein viel zu schwach motivierter, grausamer ToTERMord ist, nicht wenig gewonnen haben. Odoardo hätte durch diese Entdeckung eine gegründete Ursache erhalten, von der Leidenschaft seiner Tochter nachtheilige Folgen für die Ehre seines Hauses zu befürchten;<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Hassel, *Familie als Drama*, S. 86.

<sup>99</sup> Ebd., S. 85.

<sup>100</sup> Ayrenhoff, *Deutschlands Theaterwesen*, S. 429; Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, S. 229.

<sup>101</sup> Meier, *Dramaturgie der Bewunderung*, S. 293.

<sup>102</sup> Ayrenhoff, *Deutschlands Theaterwesen*, S. 429.

Nicht eben Liebe, doch zumindest eine gewisse Zuneigung für den Prinzen können wir bei Emilia beobachten, wie schon ihr Geständnis kurz vor dem Tod zeigt. Der Prinz ist ihr also nicht ganz gleichgültig. Auch das gibt aber Odoardo keine Berechtigung dazu, der Tochter das Leben zu nehmen. Als Ausweg aus der scheinbar unlösbaren Situation bieten sich ihm andere Möglichkeiten. Als Vater kann er Emilia wegführen, mit sich auf sein Gut nehmen, was auch Emilia zuerst als eine Möglichkeit zur Rettung sieht: „Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!“ (EG, V, 7). Odoardo lehnt diese Möglichkeit jedoch ab und will Emilia nach Wunsch des Prinzen in dessen Händen lassen. Als sich dann Emilia entscheidet, lieber tot als in den Händen des Verführers zu sein, übernimmt Odoardo – nicht von einem rationalen Grund, sondern vom Affekt getrieben – die Rolle des Henkers.

Ayrenhoff, der Lessings Bearbeitung der Todesszene kritisierte, bemühte sich in seiner *Virginia* den Tod der Titelheldin – der Vorlage von Livius nach – vernünftiger zu begründen. Den Grund enthüllt Meier:

Virginius hingegen hatte aufgrund der ethischen Normen seiner Zeit und der konkreten politischen Machtsituation gar keine Alternative zur Tötung seiner Tochter gehabt und sich das Messer bewusst angeeignet.<sup>103</sup>

Die politische Situation in Rom zur Zeit der Handlung in *Virginia* wurde oben schon behandelt. In Rom herrscht eine Gruppe von zehn Dezemviren, unter denen Appius Claudius die erste Stelle einnimmt. Appius' tyrannische Herrschaft wird besonders durch seine Richterfunktion und das Heer befestigt. Eine wesentliche Rolle als Behüter der Ordnung und Beschützer des Dezemviren spielen dabei auch die Liktores, die den Herrscher überall begleiten.

Ein solches Regierungsmodell lässt keine Ungehorsamkeit unter den Bürgern zu. Als Appius seine Richterfunktion missbraucht und somit über das weitere Geschick Virginias entscheidet, indem er sie in die Hände seines Helfers Lucius gibt, kann Virginius dem Entschluss des Dezemviren nicht mehr trotzen. Es bleibt ihm keine andere Möglichkeit übrig als die Tochter zu retten, als sie zu töten.<sup>104</sup> Die von Odoardo Galotti ungenutzte Möglichkeit, die Tochter mit sich nach Hause zu nehmen und sie vom Herrscher fern zu halten, kommt hier überhaupt nicht in Frage. Aus diesem Grund entscheidet sich Virginius zu handeln. Unter dem

---

<sup>103</sup> Meier, Dramaturgie der Bewunderung, S. 292.

<sup>104</sup> Virginius: Erweicht ein mir günst'ger Gott das Herz / des Richters nicht – wo hofft ich Rettung her. (...) Verzweiflung, Herr, beschließt oft Gräuel=Thaten! (V, IV, 2)

Vorwand, dass er seine Tochter zum letzten Mal umarmen will, bevor sie Lucius' Sklavin wird, ruft er sie zu sich, nimmt seinen Dolch und mit dem Kuss und Worten: „Stirb unentehrt!“ (V, IV, 5) stößt er ihr diesen in die Brust. Bevor er das aber tut, fragt er Virginia noch:

Virginius: Ach Tochter! hast du noch den festen Muth,  
wodurch du diesen Morgen mich entzücktest?  
Virginia: Ja Vater – rette mich!  
(V, IV, 5)

Mit diesen Worten verweist Virginius auf das Gespräch zwischen ihm und der Tochter, in dem über den Tod Virginias entschieden wird, falls sie auf keine andere Weise dem Tyrann entgeht:

Virginius: (...) Doch theures Kind! erwogest du schon auch  
der Weigerung Gefahren, die dir droh'n?  
Virginia: Die größte ist der Tod!  
Virginius: Die Knechtschaft!  
Virginia: Nein,  
mein Vater! durch den Tod entgeht man ihr.  
Virginius: Und du – du hättest Muth?  
Virginia: Ich bite dich,  
mich jetzt zu tödten, ließ die Billigkeit  
der Götter nicht noch andre Rettung hoffen.  
(V, III, 9)

Dass Virginia dem Tod wirklich nicht entgeht, zeigt sich in ihrem Traum, den sie an demselben Tag während ihrer Ohnmacht träumt. In Virginias Schilderung der Umstände, wie sie in Ohnmacht fiel, erlaubt sich Ayrenhoff ein in der Aufklärung schon überholtes Element einzufügen: das unwahrscheinliche Erscheinen der Göttin. Virginia betet wie jeden Tag im Tempel, wobei die Statue der Göttin plötzlich stark beleuchtet wird. Die Göttin wird lebendig und mit Wehmut im Gesicht spricht sie Virginia an: „Virginia! Du rettetest Rom – Dich nichts!“ (V, IV, 3). Diese Vorhersage, die auf den Tod der Heldin und den politischen Umsturz im Ausgang der Tragödie hindeutet, erschrickt das Mädchen so, dass sie ohnmächtig wird. Im nachfolgenden Traum erscheint ihr dann die Mutter, in deren Armen Virginia Schutz sucht. Sie glaubt, diese gefunden zu haben: „Gerettet bin ich nun!“ (V, IV, 3). Genauso wie die Göttin, verkündigt auch der Geist der toten Mutter den sich nähernden Tod der Titelheldin. Im Gegensatz zu jener wird der Geist der Mutter allerdings nicht mehr als schrecklich, sondern als wunderschön beschrieben: „Wie schön, elysisch schön, war sie!“ (V, IV, 3). Diese

Beschreibung weist wahrscheinlich auf den Ort, wo die Mutter ihr postmortales Leben verbringt, und wohin sie auch die Tochter führen soll. Es sind die elysischen Felder, das antike Paradies. Virginia stirbt also zwar, wie von der Göttin vorhergesagt, ihre Seele wird jedoch nach dem Tod gerettet.

Auf welche Weise Virginia stirbt, wird im nächsten Erscheinen aufgeklärt:

Virginia: (...) Doch – nicht lange währte  
mein Glück; denn sie verschwand: und ich erblickt'  
an ihrer Statt – Dich liebster Vater! Dich  
der einen blut'gen Dolch in seiner Hand  
mit Blicken der Verzweiflung besah.  
(V, IV, 3)

Während es Virginia nicht klar ist, „welches Frevlers Blut“ (V, IV, 3) auf dem Dolch ist, ahnt der Zuschauer aufgrund der vorhergehenden Indizien, dass es sich um ihr eigenes Blut handelt, dass der Vater das Blut der eigenen Tochter vergießt. Als dann Virginius am selben Tag die Tochter fragt, ob sie bereit ist zu sterben und sie ihm positiv antwortet, zieht er wirklich einen Dolch heraus und macht den Traum zur Wirklichkeit.

Auch in *Emilia Galotti* wird das traurige Geschehen durch einen Traum angedeutet, den Emilia sogar dreimal träumt. Während in *Virginia* durch das Erscheinen der Göttin und den nachfolgenden Traum fast alles verraten wird, lässt Lessing die Zuschauer als auch die Dramenfiguren selbst im Unwissen. Er lässt Emilia nur von ihrem Hochzeitsschmuck träumen, dessen Steine sich in Perlen verwandeln (EG, II, 7). Eben diese erklärt sich Emilia als Zeichen des Unglücks. Mehr wird nichts gesagt, wodurch der Zuschauer in Spannung gehalten wird.

Es wurde gezeigt, dass das Leben beider Mädchen zwar ähnlich beendet wird – also mit dem Dolch und durch die Hand des Vaters – doch modifizieren die Verfasser die Szenen ganz unterschiedlich. Während der eine treu mit der Vorlage arbeitet und den Tod der Titelheldin als den Ausgangspunkt des Aufstandes in Rom festlegt, lässt der andere seine Titelheldin die Vorlage nur zitieren und verzichtet auf jegliche politische Auswirkungen ihres Todes.

## 5. Zusammenfassung

Die Geschichte des römischen Mädchens Virginia, die Titus Livius in seinem Lebenswerk *Ab urbe condita* mitteilt, inspirierte im 18. Jahrhundert zahlreiche Autoren zu Tragödien. Je nach der Zeit, in der sie entstanden, wurde der Stoff dabei verschiedentlich abgeändert. Zwei solche ganz unterschiedliche Bearbeitungen wurden in dieser Arbeit analysiert, und zwar das im Jahre 1772 uraufgeführte bürgerliche Trauerspiel *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing und die achtzehn Jahre später verfasste heroische Tragödie *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* des österreichischen Dramatikers Cornelius von Ayrenhoff.

Die Analyse betraf zwei Ebenen – die des formalen Aufbaus und weiter die der Stoffbearbeitung. Auch wenn beide Dramen auf der gleichen Vorlage basieren, können wir bei der Analyse auf beiden Ebenen wesentliche Differenzen beobachten. Diese ergeben sich aus den ganz unterschiedlichen Dramenauffassungen der Autoren. Während Lessing die englische Dramentradition bevorzugt und sich in seiner Dramenproduktion an Shakespeares Vorbild orientiert, befolgt Ayrenhoff die zur Zeit der Entstehung von *Virginia* in Deutschland längst überholte Regelpoetik des französischen Klassizismus.

Typische Formbeispiele für ein ‚offenes‘ bzw. ‚geschlossenes‘ Drama im Sinne der Dramentypologie von Volker Klotz sind allerdings weder das eine noch das andere. Ebenso wie sich in *Emilia Galotti* neben der ‚Unregelmäßigkeit‘ auch noch viele Formelemente des regelmäßigen Dramas finden lassen, gibt es in *Virginia* auch einige Abweichungen vom Regeldrama nach den Vorstellungen Gottscheds. Eine besonders augenfällige Abweichung Ayrenhoffs von seinem deutschen Vorbild ist die vieraktige Aufteilung seiner Tragödie, die Ayrenhoff hinsichtlich der Klarheit der Geschichte einer Gliederung in fünf Akte vorzieht. Weiter wird in der formalen Analyse auch auf die Abweichung des Autors von der Ständeklausel, die durch die Anwesenheit der Sklaven verletzt wird, und auf den bei Ayrenhoff ungewöhnlichen Gebrauch des reimlosen Blankverses hingewiesen.

Lessings Aufbau seiner Tragödie entspricht dagegen dem klassischen regelmäßigen Pyramidenschema. Auch die drei Einheiten, die von den Renaissancepoetikern in Anlehnung an die aristotelische Poetik verlangt wurden,

versucht der Verfasser in *Emilia Galotti* zu erhalten. Von der englischen Theatertradition übernimmt Lessing dagegen neben dem Gebrauch der für die Zuschauer natürlicheren Prosa besonders die Beseitigung der Ständeklausel. Durch diese Erneuerung begründete er in Deutschland ein neues Genre, das bürgerliche Trauerspiel.

Im folgenden Hauptkapitel, der Gegenüberstellung der Stoffbearbeitungen, widmeten wir uns erstens der An- bzw. Abwesenheit des Politischen in beiden Tragödien und zweitens den Differenzen in der Gestaltung der Figurenkonstellationen. Schließlich wurden auch beide Todesszenen verglichen. Wir haben festgestellt, dass Ayrenhoff die Vorlage von Titus Livius bis auf Ausnahmen streng befolgte, während Lessing von derselben Vorlage nur den Rahmen übernahm. Er versetzte die Handlung in seine Zeit, konzentrierte sich nur auf die Mitleid erweckende Geschichte von Emilia, wobei er das Politische aus dem Drama weitgehend eliminierte. *Emilia Galotti* vermisst also nicht nur den bei Ayrenhoff zentralen Streit zwischen dem Herrscher einerseits und dem Vater und Verlobten andererseits, sondern auch den Aufstand des Volks am Ende des Werkes, der dem gewaltsamen Tod der Heldin sowohl bei Livius als auch in Ayrenhoffs *Virginia* Sinn verleiht.

Einen genauso großen Unterschied zwischen den hier analysierten Dramen bildet auch die Personendarstellung. Gegenübergestellt wurden in dieser Arbeit die beiden Titelfiguren, ihre Eltern, Verlobten und weiter die Machthaber und ihre Diener. Vielleicht am augenfälligsten ist die Differenz zwischen den beiden Vaterfiguren. Während Virginius einen fehlerlosen tugendhaften Helden darstellt, wird Odoardo Galotti von Lessing als ein misstrauischer Egoist geschildert, dessen Wutausbrüche der stoischen Haltung des Virginius so gar nicht ähneln. Diese negativen Eigenschaften Odoardos werden in Lessings Theorie als Fehler bezeichnet, die den Helden ins Unglück führen.

Ähnliche Fehler, die die Protagonisten den Zuschauern annähern sollen, sind auch anderen Figuren in *Emilia Galotti* eingeschrieben, die Titelheldin nicht ausgenommen. Emilia ist zwar gut erzogen, fromm und gehorsam, trotzdem hat sie eine Schwäche, die sie schließlich in den Tod führt. Es ist die Schwäche für den Prinzen, also ihre sinnliche Weiblichkeit. Ganz anders steht es mit ihrem Gegenüber in der zweiten Tragödie. Virginia wird genauso wie ihr Vater als fehlerlos dargestellt. Sie ist zwar auch den Verführungen von Seiten des Herrschers

ausgesetzt, im Unterschied zu Emilia ist Virginia jedoch über alle Verführung erhaben.

Sehr markant ist auch der Unterschied zwischen den beiden Herrscherfiguren. Während in Lessings Drama der Herrscher als ein bloß leidenschaftlicher, schwacher Mensch auftritt, stellt er in Ayrenhoffs Stück einen Gegenpol zu den tugendhaften plebejischen Figuren der Tragödie dar, indem er als skrupelloser Usurpator erscheint.

Das letzte Kapitel wurde den Szenen gewidmet, in denen die Heldinnen durch ihre Väter getötet werden. Es wurde die Art und Weise beschrieben, auf die Emilia und Virginia sterben. Diese ist zwar in beiden Dramen ähnlich, die Handlung, die zum Tod der Mädchen führt, divergiert aber in entscheidenden Punkten. Zu erinnern ist hier besonders an die erhöhte Aktivität der sonst passiven Emilia, als sie sich entscheidet, sich selbst zu erstechen. Erst der durch den Egozentrismus geführte Eingriff des Vaters hindert sie schließlich daran. Im Gegensatz dazu bleibt Virginia auch in dieser Situation ganz passiv.

Die vorliegende Arbeit befasste sich mit Tragödien zweier Autoren, die im literarhistorischen Bewusstsein einen völlig unterschiedlichen Stellenwert besitzen. Während Gotthold Ephraim Lessing und besonders seine *Emilia Galotti* zur Weltliteratur zu zählen sind, geriet Ayrenhoff schon bald nach seinem Tod in Vergessenheit und mit ihm auch sein umfangreiches Werk. Bis heute setzten sich nur wenige Wissenschaftler mit seinem Leben und seiner Produktion auseinander. Die Erforschung von Ayrenhoffs Werken steht also noch ganz am Anfang, doch gibt es viel zu entdecken. Ein Beispiel, wie gewinnbringend die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Dramen sein kann, sollte die vorliegende Arbeit sein.

## Resümee

Die Tragödien *Emilia Galotti* (1772) von G.E. Lessing und *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* (1790) des österreichischen Dramatikers C. von Ayrenhoff bearbeiten denselben Stoff – die berühmte Virginia-Geschichte. Als Vorlage diente beiden Autoren das Geschichtswerk *Ab urbe condita* des römischen Historikers Titus Livius, trotzdem sind sich diese Tragödien nur minimal ähnlich. Die vorliegende Arbeit macht sich zur Aufgabe, auf die wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Bearbeitungen desselben Stoffes hinzuweisen, um auf diese Weise die unterschiedlichen dramaturgischen Möglichkeiten des 18. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Sowohl das bürgerliche Trauerspiel Lessings als auch die heroische Tragödie Ayrenhoffs werden auf den Ebenen des Formalen und des Inhaltlichen ausführlich analysiert. Aufmerksamkeit wird besonders dem unterschiedlichen Aufbau der Dramen, der Akzentuierung bzw. Streichung der politischen Dimension des Stoffs und schließlich der Figurenanalyse gewidmet. Ausgangspunkt der Untersuchung sind dabei die gänzlich unterschiedlichen dramentheoretischen Ansätze der beiden Autoren. Während sich Lessings progressive Theorie am Vorbild der englischen Schaubühne orientiert, plädiert der konservative Ayrenhoff für die Erhaltung der französischen Regelpoetik auf der deutschsprachigen Bühne.

## Resumé

Tragédie *Emilia Galotti* (1772) G.E. Lessinga a *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* (1790) rakouského dramatika C. von Ayrenhoffa jsou založeny na téže látce – příběhu o Virginii. Jako předloha pro sepsání těchto dramát sloužilo oběma autorům dějepisné dílo Tita Livia *Ab urbe condita*, přesto jsou si tyto tragédie navzájem jen velmi málo podobné. Předkládaná práce si pokládá za úkol poukázat na podstatné rozdíly mezi oběma zpracováními téže látky a tím představit odlišné dramaturgické možnosti, které se naskytovaly básníkům 18. století. Jak zmíněná Lessingova měšťanská truchlohra tak i Ayrenhoffova heroická tragédie jsou zde podrobně analyzovány v rovině formální a obsahové. Pozornost je věnována zejména rozdílné výstavbě dramát, zachování popř. odstranění politického sporu mezi panovníkem a jeho poddanými a konečně analýze postav. Přitom je poukázáno na odlišná pojetí teorie dramatu oběma autory. Zatímco se Lessingova progresivní teorie orientuje na předlohu anglického divadla, přimlouvá se konzervativní Ayrenhoff za zachování francouzské poetiky pravidel na německém jevišti.

## **Anotace**

**Autor:** Bc. Alena Pavlačková

**Katedra, fakulta:** Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

**Název diplomové práce:** *Die dramatischen Bearbeitungen des Virginia-Stoffs bei Gotthold Ephraim Lessing und Cornelius von Ayrenhoff*

**Vedoucí práce:** Priv.-Doz. Christian Neuhuber, Dr.

**Počet stran:** 79

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 41

### **Klíčová slova:**

Virginia, Emilia Galotti, Gotthold Ephraim Lessing, Cornelius von Ayrenhoff, Dramenanalyse, Aufklärung, Tragödie

### **Charakteristika práce / Characteristics of the thesis:**

Práce se věnuje rozboru tragédií *Emilia Galotti* (1772) G.E. Lessinga a *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* (1790) rakouského vojáka C. von Ayrenhoffa, které jsou založeny na téže látce – příběhu o římské dívce Virginii. Jako předloha pro sepsání těchto dramát sloužilo oběma autorům dějepisné dílo Tita Livie *Ab urbe condita*, přesto jsou si tyto tragédie navzájem jen velmi málo podobné. Předkládaná práce si ukládá za úkol poukázat na podstatné rozdíly mezi oběma zpracováními téže látky a tím představit pestrost, se kterou mohou básníci zpracovávat jedinou látku.

This thesis deals with analysis of two tragedies: *Emilia Galotti* (1772) by G.E. Lessing and *Virginia oder das abgeschaffte Dezemvirat* (1790) by the Austrian writer C. von Ayrenhoff. Both tragedies are based on the same subject matter – a story about a roman girl Virginia. A historiographical work *Ab urbe condita* by Titus Livius was used as a draft for both plays, yet they are not very similar. The aim of this thesis is to point out the differences between the two versions of the same story and to show diversity, with which the poets can process the same subject matter.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Ayrenhoff, Cornelius von: Virginia oder das abgeschaffte Decemvirat. In: Ders.: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Trauerspiele. Durchaus neu verb. In zwey Bänden. 2. Band. Wien 1817, S. 207-312.

Ayrenhoff, Cornelius von: Schreiben an den Herrn Schink, über die ersten sechs Hefte seiner dramaturgischen Fragmente, und über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey. In: Ders.: Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff sämtliche Werke 3. Wien und Leipzig 1789, S. 395-439.

Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Lessing. Auswahl in drei Bänden. 3. Band. Hg. von Walter Hoyer. Leipzig 1952, S. 175-238.

Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke. 6. Band. Hamburgische Dramaturgie, Leben und leben lassen. Hg. von Paul Rilla. Berlin 1954.

Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke. 9. Band. Briefe. Hg. von Paul Rilla. Berlin 1957.

Lessing, Gotthold Ephraim: Lessings sämtliche Werke in zwanzig Bänden. 9. Band. Briefe, die neueste Literatur betreffend. Hg. von Hugo Göring. Stuttgart [?].

Mendelssohn, Moses: Gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften herausgegeben von Prof. Dr. G. B. Mendelssohn. 5. Band. Leipzig 1844.

Die Poetik des Aristoteles. Übersetzt und erläutert von H. Stich. Leipzig 1887.

Sonnenfels, Joseph von: Briefe über die wienerische Schaubühne. 9. Band. Hg. von Hilde Haider-Pregler. Graz 1988.

Titus Livius: Dějiny I. Přeložili, poznámkami a seznamem vlastních jmen doplnili Pavel Kucharský a Čestmír Vránek. Praha 1971.

### Sekundärliteratur

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart-Weimar 1997.

Bauer, Gerhard: Gotthold Ephraim Lessing. *Emilia Galotti*. München 1987.

Bauer, Roger: Die österreichische Literatur des Josephinischen Zeitalters. Eine werdende Literatur auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. In: Das achtzehnte

- Jahrhundert als Epoche. Hg. von Bernhard Fabian und Wilhelm Schmidt-Biggemann. Nendeln 1978, S. 25-37.
- Bodi, Leslie: Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795. Frankfurt am Main 1977.
- Durzak, Manfred: Das Gesellschaftsbild in Lessings *Emilia Galotti*. In: Lessing Yearbook I (1969), S. 60-87.
- Enzinger, Moriz: Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). 1. Teil. Berlin 1918.
- Eybl, Franz M.: Die Lessing-Rezeption im Wien des 18. Jahrhunderts als kulturelle Umcodierung. In: Lessing Yearbook XXXII (2000), S. 141-153.
- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2004.
- Fick, Monika: Verworrene Perzeptionen. Lessings *Emilia Galotti*. In: Gotthold Ephraim Lessing. Neue Wege der Forschung. Hg. von Markus Fauser. Darmstadt 2008, S. 75-94.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Stuttgart 2005.
- Hassel, Ursula: Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld 2002.
- Horner, Emil: Das Aufkommen des englischen Geschmackes in Wien und Ayrenhoffs Trauerspiel *Kleopatra* und *Antonius*. In: Euphorion. 2. Band. (1895), S. 556-571 und 782-797.
- Jürgens, Kai U.: *Virginia oder das abgeschaffte Decemvirat*. In: Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts. Hg. von Heide Hollmer und Albert Meier. München 2001, S. 17.
- Kirk, William: Die Entwicklung des Hochstildramas in Österreich von Metastasio bis Colin. Diss. Wien 1978.
- Lange, Joseph: Über Mozart. In: Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers. Wien 1808, S. 166-175. [http://brawe.uni-leipzig.de/docuverse/1808\\_joseph\\_lange\\_ueber\\_mozart.html](http://brawe.uni-leipzig.de/docuverse/1808_joseph_lange_ueber_mozart.html). (15.12.2010).
- Lengauer, Hubert: Zur Stellung der *Briefe über die wienerische Schaubühne* in der aufklärerischen Dramentheorie. In: Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830). 2. Teil. Hg. von Herbert Zeman. Graz 1979, S. 587-621.
- Mansky, Matthias: Theaterdebatte und Komödienpraxis in Wien (1770-1810). Zu Cornelius von Ayrenhoff. Diss. Wien 2006.
- Martens, Wolfgang: Der patriotische Minister. Fürstendiener in der Literatur der Aufklärungszeit. Weimar-Köln-Wien 1996.

Meier, Albert: Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1993.

Meier, Albert: Die Interessantheit der Könige. Der Streit um *Emilia Galotti* zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Hg. von Wolfram Mauser und Günter Saße. Tübingen 1993, S. 363-372.

Montag, Walter: Kornelius von Ayrenhoff und seine Verdienste um die Erneuerung des Wiener Theaters. Diss. Münster i. W. 1908.

Petriconi, H.: Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema. Hamburg 1953.

Prutti, Brigitte: ‚Coup de Théâtre – Coup de Femme‘ or: What is Lessing’s *Emilia Galotti* dying from?. In: Lessing Yearbook XXVI (1994), S. 1-27.

Riehle, Wolfgang: From Chaucer to Lessing. Some Intertextual Relations of the ‚Appius and Virginia‘ Story. In: Zum Begriff der Imagination in Dichtung und Dichtungstheorie. Festschrift für Rainer Lengeler zum 65. Geburtstag. Hg. von Manfred Beyer. Trier 1998, S. 186-295.

Sanna, Simonetta: Lessings *Emilia Galotti*. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik. Tübingen 1988.

Schönenborn, Martina: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2004.

Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986.

Vonhausen, Astrid J.: Rolle und Individualität. Zur Funktion der Familie in Lessings Dramen. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien 1993.

Wurst, Karin A.: Familiäre Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘. Die Repräsentation der Familie in G.E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988.

Wurzbach, Constant von: Ayrenhoff, Cornelius von. In: Ders.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben. 1. Teil. Wien 1856, S. 98-99.

Zeman, Herbert: Die österreichische Literatur im Zeitalter Maria Theresias und Josephs II. – ein literarhistorischer Versuch. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750). 2. Teil. Hg. von Herbert Zeman. Graz 1986, S. 1359-1394.