

DE 'HEILIGE FAMILIE' OP DE VLUCHT
Lessings "Emilia Galotti" - Tragedie van de verleiding en de deugd

Jaak DE VOS

"Verführung ist die wahre Gewalt" roept Emilia uit in haar laatste (tegelijk eerste!) dialoog (V, 8) met haar vader Odoardo; de pregnante, gepointeerde zeggingswijze maakt er een zegswijze van, een aforisme haast, een "Maxime" zoals we die van Goethe kennen. Nu zijn er wel meer van die replieken, die door een generaliserende abstractie van de dramatische situatie aanspraak kunnen maken op de status van levensbeschouwelijk principe (en premisse), die — met andere woorden — als concentraat van een meeromvattend filosofisch, psychologisch en moralistisch exposé fungeren. Als we dan toch opteren voor dit — in onze ogen — centraal aforisme, dan vooral omdat het een voortreffelijk "Leitmotiv" zou kunnen zijn in een betoog dat zich tot doel stelt een toelichting van Lessings denkwereld en schrijfspraxis te brengen. Het dictum bevat inderdaad een schat aan ideologische, psychologische en morele verwijzingsmogelijkheden, en is terzelfdertijd het dramatische en dramaturgische "movens" van het stuk, de beweeg-reden van de tragische afloop.

"Verführung ist die wahre Gewalt" — Lessings zin voor spits geformuleerde levenswijsheid is bekend. Zonder enige twijfel spiegelen de vele plaatsen — ook en vooral in zijn stukken — waar zulke sententies opduiken, een pedagogische houding. Zonder uitzondering vervullen ze een didactische functie, die nauw samenhangt, ja wellicht direct teruggaat op Lessings opvatting over het theater als — om met Schiller te spreken — "moralistische Anstalt". Het publiek op het morele plan beter te maken ("moralisch zu bessern"), het door "Schrecken" en "Bewunderung" tot tranen van medelijden te bewegen, was al zeer vroeg het "wirkungsästhetische" objectief dat hem voor ogen stond.¹

Opvoeden tot deugdzaamheid ("Tugend") is trouwens één van de primordiale doelstellingen van Lessings tijd.² De 18de eeuw — soms ruwweg, en niet helemaal terecht samengevat als de "eeuw van de verlichting" — wordt inderdaad gekenmerkt door didactische pogingen allerhande, bedoeld om bij te dragen tot de emancipatie van de mens (niet slechts van de burger, al komt die, sociologisch bekeken, wel in het centrum te staan) tot een zelfstandig denkend wezen, dat in staat is zijn eigen kritische vermogens zonder tussenkomst, bemiddeling, bevoogding van autoritaire instanties (kerk en staat) te ontplooien. Dit prototypische beeld van de "Aufklärung" is bekend, doet nog steeds dienst als "lichtend" voorbeeld, als ideaalvoorstelling van zelfverwezenlijking voor de "moderne" intellectueel.³ Minder aanvaard is de nochtans onweerlegbare voorstelling dat in deze epoche, waar het rationalisme hoogtij

vierde, ook zoiets plaatsvond als een "Aufklärung", een emancipatie van de gevoelswereld.⁴ De Duitse "Empfindsamkeit"-cultuur, enerzijds verworteld in de religieuze beweging van het piëtisme, anderzijds geeënt op een uit Engeland overgewaaide golf van sentimentele geschriften (Young, Shaftesbury), verrijkt de verstandelijk-intellectuele en moreel-zedelijke combinatie tot een trias, waarin nu ook een psychologisch-emotionele componente wordt ingeschreven.⁵

Op dit snijpunt laat zich — zo lijkt het — Lessings totale oeuvre situeren, niet slechts zijn toneelwerk (een indrukwekkende productie waarin enkele stukken een blijvende waarde manifesteren : *Minna von Barnhelm*, *Miss Sara Sampson*, *Nathan der Weise* en, natuurlijk, *Emilia Galotti*), maar ook zijn literatuurkritische en poëtologische geschriften (*Hamburgische Dramaturgie*, *Briefe die Neueste Litteratur betreffend*), zijn esthetisch-kunstkritische verhandelingen (*Laokoon*), zijn theologische en religieus-kritische pamfletten (*Fragmente eines Unangenannten*, *Anti-Goeze-Reihe*) en tenslotte zijn visionair-utopisch ontwerp van een historisch-theologisch mensheidsbeeld (*Die Erziehung des Menschengeschlechts*).

Dit imponerend, rijk geschakeerd, multi-disciplinair oeuvre kwam in een merkwaardig korte tijd tot stand, vaak in nog merkwaardigere omstandigheden. De "Pfarrersohn" Lessing (1729-1781) wist zich al vrij snel van zijn aura van kamergeleerde te bevrijden; zijn studententijd in "Klein Parijs", zoals Leipzig in die dagen werd genoemd, opende zijn blik op de wereld, op de aristocratische omgangsvormen, waaraan de burgerij zich in haar emancipatiestreven graag spiegelde.⁶ Lessings kritische zelfbewustzijn, zijn scherp inzicht in maatschappelijke ontwikkelingen, behoedde hem voor dit afglijden in een nepstatuut dat vaak slechts op "Besitz" en niet op "Bildung" was gebouwd; zijn "bevrijdingstheologie" was authentieker, maar daardoor ook riskanter. Zijn pogingen om in totale onafhankelijkheid, als "freier Schriftsteller" te leven en te schrijven, liepen falikant af : geldopslopende projecten om de rechtmatige inkomsten van (onder andere) zijn literaire productie te garanderen en veilig te stellen (eigen uitgeverij, eigen drukkerij), hadden geenszins het gewenste resultaat; Lessing slaagde er nauwelijks in alleen met schrijven in zijn levensonderhoud te voorzien. Deze mislukte aanzet van de dichter, van de intelligentsia in het algemeen, om zich, aan elke invloedssfeer onttrokken, zelfstandig, in zijn resp. haar eigenwaarde te manifesteren, is minder te wijten aan een verkeerde inschatting van het burgerlijk lezerspubliek (diens leeshonger was manifest genoeg), maar eerder aan de wettelijk volkomen onbeschermd positie van de auteur; zonder "copyright", overgeleverd aan de willekeur van de uitgever, slecht betaald en zonder winstaandeel : zelfs een veelschrijver als Lessing kreeg het in die omstandigheden benauwd. En toch vertikte Lessing het, een "tam paard" te worden, dat zijn stal heeft, zijn voer krijgt, maar ploegen moet, hoewel hij inzag dat het wilde paard, dat weliswaar vrij kan rondlopen, in de woestijn dreigt om te komen van honger en ellende.⁷

Gelegenheid om zijn kritische, onafhankelijke geest te profileren en aan te scherpen kreeg Lessing genoeg; op vrijwel elk gebied van zijn brede interessesfeer kreeg hij aan de stok met minder verlichte tijdgenoten. Berucht zijn de polemieken met Gottsched (over literatuuroppvattingen, met name de poëtica van het drama), Winckelmann (over esthetische oppvattingen, met name de bewonderenswaardige "edle Einfalt und stille Größe" waarmee de Grieken hun emoties wisten te beheersen) en Pastor Goeze (over religieus-theologische oppvattingen, met name de onaantastbaar gewaande onfeilbaarheid van de Bijbel en de Openbaring, die geen radicale rationalistische kritiek verdroeg). Maar ook in de correspondentie met de familie- en vriendenkring bleef Lessings puntige pen bestendig actief, getuige daarvan de discussies met Friedrich Nicolai, broer Karl en zelfs met zijn latere vrouw Eva König, bijvoorbeeld met betrekking tot de ontstaansgeschiedenis en receptie van *Emilia Galotti*.⁸

Het werd hem niet steeds in dank afgenomen; vooral zijn religieus-kritisch editiewerk in de Hertogelijke Bibliotheek van Wolfenbüttel (vanaf 1770) veroorzaakte een ware rel. Lessings publikatie van zorgvuldig behoeve onorthodoxe manuscripten uit de middeleeuwen (van Berengarius van Tours) of van explosieve stellingnamen van tijdgenoten (Reimarus' *Fragmente eines Ungenannten*) was dan ook niets meer of minder dan een regelrechte provocatie gericht aan de protestantse Staatskerk. De reactie was bijzonder hevig, de oppositie onder leiding van de Hamburgse Hauptpastor Goeze (tegen wie Lessing later in zijn *Anti-Goeze-reeks* fulmineerde) kreeg het gedaan dat Lessing niet langer van censuurvrijheid genoot en zijn kritische reeks moest staken. Het conflict met de religieuze en politieke overheid mondde uit in één van de indrukwekkendste stukken uit de Duitse theatergeschiedenis: *Nathan der Weise*. Op subliem-gesublimeerde wijze omzeilt Lessing niet alleen het publikatieverbod voor polemische geschriften tegen Goeze⁹, bovendien geeft hij een grandioos staaltje weg van humaan denken, tolerantie, "praktische" moraliteit. Dat géén van de drie wereldreligies (Christendom, Jodendom, Islam) op zich aanspraak kan maken op een alleenzaligmakend bestaansrecht, dat integendeel de waarde van elke godsdienst (bij uitbreiding: van elke mens) beoordeeld wordt naar het morele handelen: deze stelling ontwerpt Lessing in de centrale parabel van de drie ringen, een intertextuele adaptatie van een verhaal uit Boccaccio's *Decamerone*. De triomfantelijke slotscène, waarin vertegenwoordigers van de drie vijandige fracties broederlijk verzoend als leden van één familie alle tegenstellingen uitwissen, kan de utopische dimensie niet verloochenen; voor de lezer van vandaag, die omzeggens dagelijks met Belfast, de westelijke Jordanoever, Adzjerbedzjan, met extreme vormen van regressief fundamentalisme geconfronteerd wordt, vernauwt zich de utopie wellicht tot illusie.

Met Lessings laatste stuk, *Nathan der Weise*, leggen we weer de link naar *Emilia Galotti*; minder op basis van het karakter van het stuk (*Nathan* is géén echte "burgerlijke" tragedie, het onttrekt zich haast aan elke categorisering,

overstijgt alle limieten van genre-bepaling), en ook niet op basis van het didactische moment (*Nathan* als "Lehrstück", om even aan Brecht te appelleren¹⁰, vervult die functie explicieter, lijkt me). Het aanknopingspunt is eerder de figurenconstellatie zoals die in *Nathan* aan het eind gerealiseerd wordt als utopisch model voor een harmonische menselijk-maatschappelijke samenleving. Opbouw en uiteenvallen van de familie, van het gezin, lijkt wel een constante in Lessings toneelwerk. *Miss Sara Sampson* (1755) is er het eerste voorbeeld van. Het is meteen ook het eerste "bürgerliche Trauerspiel" in de Duitse theatergeschiedenis.

Het epitheton "bürgerlich" heeft daarbij voor nogal wat verwarring gezorgd; in tegenstelling tot wat men spontaan zou vermoeden, betekent het niet (of toch niet op de eerste plaats) dat de *dramatis personae* uit de derde stand zou komen.¹¹ Weliswaar speelt een zich afzetten tegen de traditionele "Ständeklausel" hier zeer sterk — het op de Aristoteliaanse poëtica teruggaande klassicistisch voorschrift dat enkel hooggeplaatste, adellijke personen als helden van een tragedie konden fungeren —, maar daaruit een combatieve emancipatorische, provocatie vanwege een "burgerlijke" poëtica af te leiden, lijkt voorbarig en overtrokken.¹² Ondanks een niet te loochenen politieke dimensie, wordt de "klassenstrijd" niet op de Bühne uitgevochten — nog niet : de jonge, militante "Sturm und Drang"-generatie zag dat wel even anders.

"Bürgerlich" lijkt tegelijk breder en enger te interpreteren dan wat de zojuist geschetste these suggereert; breder in die zin, dat niet langer exemplarische, universele, publieke situaties gedramatiseerd worden, gedragen door de als vanzelfsprekend daartoe geschikt bevonden "grote" persoonlijkheden uit de hoogste standen, maar dat nu veel meer naar de *mens* gevraagd wordt, zonder aanzien des persoons, zonder onderscheid te maken tussen aristocraat en burger.¹³

Het menselijke als principe, als wezenskenmerk, manifesteert zich echter bij voorkeur in de eigen, afgesloten, intieme privésfeer: Hier vinden we de eigenlijke, engere begripsomschrijving van "bürgerlich": de sociale context, waarbinnen zich de dramatische conflictsituatie van veel 18de eeuwse tragedies ontspint, is het gezin, de familie.¹⁴ In deze microstructuur kapselt zich de "burgerij" tegen de bedreiging door de "grote wereld" af, ontwikkelt en cultiveert er een eigen normensysteem, dat uitgesproken gevoelsmatig (om niet te zeggen gevoelig — vgl. Lessings *Miss Sara Sampson*) beleefd wordt en van een ethische integriteit uitgaat die zichzelf bewijst in onaantastbare deugdzaamheid.¹⁵ Het belang van dit ethisch fundament is nauwelijks te onderschatten; niet alleen is het bepalend voor het specifiek karakter van het "bürgerliche Trauerspiel", bovendien is daarop ook het receptie-esthetisch concept gegrondvest (door proclameren van "burgerlijke" deugden en kwaliteiten de toeschouwers tot medelijden bewegen en hen daardoor op het morele plan verheffen), om nog maar te zwijgen van zijn gewicht in het

opgesplitste maatschappijbeeld (een politiek-publieke sfeer naast precies een sterk ethisch gekleurde privé-sfeer), dat in de 18de eeuw het burgerlijk emancipatiedenken domineert.¹⁶ Gezin en hof komen op die manier toch (in een politiek-sociaal-ethische context) tegenover elkaar te staan.

* * *

Laten we misschien eens van wat naderbij bekijken, hoe die gezinsconstellatie in *Emilia Galotti* (1772) functioneert. Het lijkt aangewezen om daarbij uit te gaan van de vaderfiguur, Odoardo Galotti, temeer daar hij als gezinshoofd niet slechts de (betwiste, in vraag gestelde) patriarchale structuur vertegenwoordigt, maar ook als handelend object — verderop zal deze paradox opgelost moeten worden — (mede) verantwoordelijk is voor het tragische slot, Emilia's dood.

Zijn eerste optreden — pas in de tweede akte, de eerste speelde zich integraal aan het hof van Prins Hettore Gonzaga af — tekent hem al ten voeten uit, ook psychologisch : een hyperactieve, wat gejaagde, zelfs wat onbehouden man, voortdurend overbezorgd bezig met de "organisatie" en de veiligheid van zijn gezin.¹⁷ Met zijn autoriteit domineert hij andere gezinsleden, ook zijn echtgenote Claudia, vooral als blijkt, dat zij eerdere toenaderingspogingen van de Prins tot Emilia niet ongenegen was (II, 4). Furcius reageert hij op de voorstelling dat uitgerekend zijn politieke vijand (vgl. I, 4) de kern van zijn gezinsstructuur — de vader-dochter-relatie — zou kunnen aantasten ("Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! — Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt"¹⁸). Inderdaad vertoont zijn protectieve houding tegenover Emilias morele zuiverheid obsessionele, haast neurotische trekken, getuige daarvan zijn ongerustheid over haar lange uitblijven (elke stap onder zijn hoede uit kan een misstap zijn) of de haast waarmee hij zijn dochter in het huwelijk wil laten treden met Graaf Appiani ("Kaum kann ichs erwarten, diesen würdigen jungen Mann meinen Sohn zu nennen" - 535).

Zo groot is de opluchting over het nu welhaast bereikte doel van zijn opvoeding ("anständige Erziehung"), dat hij het nakende uiteenvallen van het gezin door het vertrek van de dochter met het bekende cliché compenseert dat hij er een zoon bijkrijgt. De aldus gesuggereerde verwantschap, de familiale samenhang krijgt echter iets artificieels, omdat ze onveranderd blijft functioneren als alibi voor iets anders : voor de "streng", "rauhe Tugend" waaraan Odoardo zijn dochter onderwerpt, maar ook voor zijn afkeer van, zijn quasi paranoïde angst voor de corrupte, intrigante sfeer rond het hof van de Prins. Daarom begroet hij ten zeerste, dat Appiani zijn aversie deelt, dat het nieuwe paar zich op het platteland terugtrekt om daar, in "Unschuld und Ruhe", "sich selbst zu leben" (535v).

Het anticiperend, haast bezwerend oproepen van de gelukkige vervulling

— het einde van alle zorgen —, gebeurt net iets te nadrukkelijk. Ook Appiani kan er zich niet helemaal aan onttrekken, kan nauwelijke zijn ongeduld onderdrukken om in het gezin als "zoon" te worden opgenomen (II, 7; II, 8), ook hij heeft zich al voorbarig ingeleefd in zijn nieuwe gezinsrol ("Ah, meine Mutter, und Sie können das von Ihrem Sohne argwohnen?" — II, 8, 544), ook hij wordt geplaagd door bange voorgevoelens. Daarin lijkt hij nu al op Odoardo, de vaderfiguur, aan wie hij zich hoopt te spiegelen :

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.

(II, 7, 542)

Toch is dit voorbeeld van wat de Romeinen "vir(tus)" zouden genoemd hebben niet in staat de catastrofe te verhinderen, d.w.z. de desintegratie van het gezin door zijn ervvijand te beletten. Tegelijk met de (door anderen) geproclameerde kwaliteiten laat Lessing ook zijn tekorten niet onvermeld. Dat Odoardo (in II, 4) Emilia's thuiskomst niet afwacht, kan weliswaar als dramaturgische noodzaak gerechtvaardigd worden, kan ook psychologisch vanuit zijn temperament gemotiveerd worden, maar betekent hoe dan ook een soort verraad, een in de steek laten. Op het ogenblik dat Emilia, na de ontmoeting met de Prins, ontsteld en verward met zichzelf in het reine probeert te komen, is de *pater familias* afwezig; meteen valt bij haar ook de behoefte, de noodzaak weg om het voorval op een moreel verantwoorde wijze te verwerken. Al blijft het speculeren, wat Odoardo in het andere geval zou gedaan hebben : "Gott! Gott! wenn dein Vater das wüßte! — Wie wild er schon war, als er nur hörte, daß der Prinz dich jüngst nich ohne Mißfallen gesehen!" (II, 6, 540).

Betekenisvol is dat Odoardo — na de "Vegghia" (avondparty) en de achtervolging in de kerk — ook bij de derde, meest ingrijpende prinselijke "aanslag" op zijn dochter niet in de buurt is; globaal bekeken is zijn aandeel in de aanloopfase van het stuk trouwens uiterst beperkt. Daar staat tegenover dat hij in het laatste kwart nauwelijks van het toneel verdwijnt, al kan hij ook dan slechts in één scène (V, 7), de beslissende, zijn dochter ter hulp snellen. Pas als zijn hem "heilige" familie, nota bene op de vlucht voor de hypothetische, veronderstelde, gevreesde verleiding door de "high-society", nu echt in gevaar werd gebracht, bezint hij zich op zijn vaderstatus. Maar dan wel ontdaan van het autoritaire zelfbewustzijn dat hij nog tegenover zijn vrouw ten toon spreidde : Odoardo plaatst zelf zijn optreden (in IV, 6) helemaal in het teken van zijn gekwetst vaderhart, put zich uit in onderdanige frasen ("Vergeben Sie, mein Herr, einem Vater, der in der äußersten Bestürzung ist, — daß er so unangemeldet hereintritt" — IV, 6, 573v), en laat zich daarop — door Gravin Orsina van de ware toedracht op de hoogte gesteld — door

haar nog eens in zijn vaderrol bevestigen ("Guter, lieber Vater! — Was gäbe ich darum, wenn Sie auch mein Vater wären!" — IV, 7, 575).

Nog is hem het failliet van zijn patriarchaal regime niet bewust geworden; zeker beletten het door Orsina's jaloezie aangewakkerde ressentiment ten opzichte van de Prins en de emotionele, cynische woedeuitbarsting tegen Claudia hem de eigen positie in vraag te stellen. Maar ook rationeel, principieel, blijft de vader-dochter-relatie boven alle verdenking, boven alle kritiek. Vandaar het gemak waarmee (andere) zondebokken worden gevonden. Odoardo's zelfgenoegzaamheid, zijn overtuiging van het eigen gelijk, blijkt overigens meteen uit Claudia's reactie in IV, 8 : het lijkt sterk op retorische strategie als ze de (twijfelachtige) verzekering van haar onschuld laat voorafgaan door een appèl aan Odoardo's verantwoordelijkheid als gezinshoofd. Haar "unser Beschützer, unser Retter!" klinkt als een eretitel, en de man laat zich — *malgré lui* — erdoor inpakken; hij onderdrukt de emoties, worstelt met zijn zelfcontrole, zoals vóór hem Emilia al :

Odoardo : Und sie jammert und winselt -
 Claudia : Nicht mehr. - Das ist vorbei : nach Ihrer Art, die du kennest. Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung, in alles sich findend, auf alles gefaßt.

(IV, 8, 579)

Het voorbeeld van de dochter inspireert : pas dan wordt de gespeelde zelfbeheersing afgelost door beredeneerde activiteit, door koele organisatie. Odoardo neemt de touwtjes weer in de hand, start de operatie "Red het gezin", tekent voor hem en Emilia een nieuwe vluchtweg uit — en bevordert precies daardoor het desintegratieproces van de familie. Het is op zich al veelbetekend dat op geen enkel ogenblik de vier "familieleden" samen op het toneel staan; door Appiani's dood verdwijnt de "zoon" uit de constellatie, vervolgens wordt de moeder buiten spel gezet :

Odoardo : (...) Emilia darf nicht wieder nach Guastella. Sie soll mit mir.
 Claudia : Aber — wenn nur — Ich trenne mich ungern von dem Kinde.
 Odoardo : Bleibt der Vater nicht in der Nähe ? (...)

(IV, 8, 579)

Haast het hele bedrijf wordt besteed aan Odoardo's pogingen om eindelijk zijn dochter te zien te krijgen, haar uit de klauwen van de "wellusteling" te bevrijden. Zijn gefixeerdheid daarop bedwingt tenslotte zowel de immorele wraakzucht ("Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu

schaffen. Jene allein hab' ich zu retten" - V, 2, 581) als de gramschap en het verdriet over de dood van Appiani ("Und deine Sache, — mein Sohn! mein Sohn! — Weinen konnt' ich nie; — und will es nun nicht erst lernen — Deine Sache wird ein ganz anderer zu seiner machen!").¹⁹ Zelf totaal in beslag genomen door de dwanggedachte deze op lust gerichte intrige te verhinderen, legt hij a.h.w. beslag op zijn dochter, behartigt de rechten van de gedode echtgenoot-*in-spe*, neemt haast diens plaats in :

- Odoardo : Sie soll nicht mehr nach Guastella.
 Marinelli : Nicht ? Und warum nicht ?
 Odoardo : Der Graf ist tot.
 Marinelli : Um so viel mehr.
 odoardo : Sie soll mit mir.
 Marinelli : Mit Ihnen ?
 Odoardo : Mit mir. Ich sage Ihnen ja, der Graf is tot. - Wenn Sie es noch nicht wissen - Was hat sie nun weiter in Guastella zu tun ? - Sie soll mit mir.

(V, 3, 582)

Op die manier creëert hij een supplementaire dimensie in zijn aversie tegenover, zijn rivaliteit met de Prins (als politieke tegenstander, als bezorgde vader, nu ook als concurrent in de strijd om het bezit van Emilia). Toch volstaat die drievoudige motivering niet om het conflict open te breken; de emancipatie van de onderdrukte burgerij slaat vooralsnog naar binnen. De morele integriteit en entiteit van het gezin zijn slechts door een vlucht uit de bedreigde zone te bewaren. Voor Emilia rest slechts de "Entfernung aus der Welt; - ein Kloster" (V, 5). Slechts zo is ze veilig voor de leugenachtige intrige die de Prins en zijn raadsman Marinelli met haast vertwijfelde volharding doorzetten. Merkwaardig hoe — op de uiteindelijke bedoeling na — het effect van de twee "reddingsalternatieven" op hetzelfde neerkomt : hoe dan ook wordt het gezin Galotti uit elkaar gerukt -

- Marinelli : Man werde genötigt sein, Mutter und Tochter zu trennen.
 Odoardo : Mutter und Tochter zu trennen ?
 Marinelli : Mutter und Tochter und Vater.

(V, 5, 586)

- en Emilia wordt in bijzondere bewaring genomen, niet het klooster, waar de vader aan dacht, niet de "tiefste Kerker" die hij aanbeveelt nadat hij het complot heeft doorzien, maar in het "Haus der Freude" van de Grimaldi's.

Hoe scherp het dilemma is waarvoor Odoardo gesteld wordt, blijkt uit de vertwijfeling en de verwarring die hem overvallen nadat hij in de discussie met de twee samenzweerders (moeizaam) zijn *sang-froid* heeft weten te bewaren. Het lijkt er sterk op alsof slechts cynisme ("O wie fein die

Gerechtigkeits! Vortrefflich!") en de aandrang de Prins om te brengen hem overeind te houden. Wanneer hem duidelijk wordt dat tegen dit door de lust gedicteerde complot niets in te brengen is ("Dabei bleibt es! dabei bleibt es!" beveelt de Prins), bezint hij zich (*in tiefen Gedanken*) over een uitweg, de enig mogelijke uitweg. Even diplomatisch, sluw en gewiekst argumenterend als voordien Marinelli, bereidt hij zijn ultieme slag voor; ook hij beheerst de kunst van de pose, van het dubbelzinnige spreken. Frappant voor de onoplosbare paradoxie van de dramatische-tragische conflictsituatie — bewaren van de morele integriteit van het gezin door een immorele daad — is, dat de argumentatie, eigenlijk tragi-ironisch, precies de rol (en de waarde) van de familiestructuur in het licht stelt. Odoardo beroept er zich op, om Emilia — onder vier ogen — gerust te stellen over haar verwijdering van haar ouders (lees : om haar één ogenblik — en daarin voor eeuwig — aan de macht van de Prins te onttrekken); de Prins van zijn kant drukt de (erg ambivalente) wens uit zich in die familiestructuur in te schrijven ("O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!" - 588) - wens, die overigens door Odoardo met passend sarcasme wordt beantwoord ("Warum nicht ? - Herzlich gern - Ha! ha! ha! -").

Twee vragen houden de vertwijfelde vader bezig met het oog op de uitvoering van zijn besluit; ze hangen trouwens nauw samen : Zit Emilia mee in het complot ? Of anders gevraagd : Moet haar eer wel gered worden ? In hoever is haar moreel bewustzijn aangetast door de gebeurtenissen ? En vervolgens : komt het wel de vader toe de in gedachte genomen sanctie te voltrekken ? Nog voor de centrale dialoog tussen vader en dochter begint, lijkt de tweede vraag beslecht : een ultieme poging om deze verschrikkelijke verantwoordelijkheid op God af te wentelen ("Wer sie unschuldig in diesen Abgrund gestürzt hat, der ziehe sie wieder heraus. Was braucht er meine Hand dazu ?" - 588), wordt door het toeval (Emilia komt eraan vooraleer hij kan wegvlugten) tot een vermeende goddelijke opdracht ("Ah! er will meine Hand; er will sie") omgeboten.

Dat doet nauwelijks iets af van de onvoorstelbare tragisch ironie waarmee de weerziensscène (de enige in het stuk, waar vader en dochter elkaar ontmoeten) tot afscheidsscène omgevormd wordt. Hereniging mondt uit in Scheiding, de kern desintegreert. Eigenhandig roeit de *pater familias* zijn gezin uit, nadat hij er zich van overtuigd heeft dat Emilia ongeschonden en onbevlekt uit het avontuur is gekomen. Odoardo's uitdagingstrategie wordt snedig en slagvaardig gecounterd door Emilia's vastberadenheid; in alle opzichten toont zij zich een waardige dochter van haar vader en herstelt op die manier de gezinsentiteit. Daarop alludeerde Lessing al met de opvallende herhaling van de aanspreking "mein Vater" en met de dreiging de "vaderlijke" autoriteit te verloochenen, mocht de gezinssolidariteit doorbroken worden ("Oder Sie sind nicht mein Vater" - 589).

Maar het echte culminatiepunt in de familiale lotsverbondenheid (en tegelijk in de morele integriteit) ligt vanzelfsprekend in de geprovoceerde, gedicteerde moord. Een bedenkelijk culminatiepunt, zonder twijfel : Herstel je een familiestructuur door er een lid uit weg te snijden ? Stel je het moreel bewustzijn veilig door een "hoofdzonde" ? Deze paradoxen liggen ingebed in een aantal ambivalenties (anticiperen op een nog niet plaatsgevonden voorval, chantage van de vader, een mogelijk erotisch-incestueuze componente in het roos-requisiet), die slechts - een beetje moeizaam, lijkt me - door het Virginiamotief opgevangen kunnen worden.²⁰ Emilia's summier-suggestieve toespeling op het Romeinse voorbeeld ("Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte -") heeft slechts de bedoeling om haar uitdagend appèl aan Odoardo's moreel besef kracht bij te zetten ("- wie mein Vater will, daß ich werden soll!" - "Solcher Väter gibt es keinen mehr!" - 591).

Zo re-activeert Lessing niet enkel de morele impact van het antieke motief, maar innoveert ert meteen de sociale componente van; het verplaatsen van de stof in de "burgerlijke" sfeer moest aldus resulteren in een zwaardere accentuering van de "heilige" familie (die dan niet zo heilig blijkt te zijn) en haar moreel bewustzijn (dat evenmin ongeschonden uit het avontuur komt).

* * *

"Verführung ist die wahre Gewalt". Als we uit onze (eerste) leeservaring dan al de indruk opdoen dat de balotti's globaal gesproken toonbeelden van deugd zijn, wier levenswijze gestuurd wordt door een onaantastbaar moreel besef, dan kan de zoëven gesuggereerde discrepantie slechts verklaard worden doordat de antagonist een dusdanige corruptie en immoraliteit ten toon spreiden dat "de deugd" zich onder de ondraaglijke druk van "de verleiding" in een uitzichtloos dilemma laat dringen, waaruit ze slechts door een tragische paniecreactie kan ontsnappen. Lessing verscherpt echter deze conflictsituatie, haalt ze als het ware uit de "principiële" sfeer, door ze te verinnerlijken, door de strijd deugd-verleiding in de figuur van Emilia zelf te laten uitvechten. Haar tegenspeler is op de eerste plaats zij zelf, niet zozeer de Prins — hij zet slechts het psychologische proces in gang — en zeker niet Marinelli. Mooiste bewijs daarvoor is trouwens dat de hele intrige die hij opbouwt niet alleen duidelijk het doel voorbijschiet, maar voordien al ettelijke keren door onverwachte, onvoorziene wendingen flink fout loopt.

Met generaliserende morele categorieën en waardeoordelen vertekenen we echter slechts het veel genuanceerder beeld dat Lessing van zijn personages ophangt. Natuurlijk zijn er evidente tegenstellingen tussen aristocratie en burgerij, tussen stad en land, tussen heerser en onderdaan vast te stellen, maar het morele spectrum is veel gedifferentieerder dan dat. Binnen de personenconstellatie zijn er in het moreel besef en in het moreel handelen duidelijke

gradaties aangebracht, met een schaalverdeling waarin Emilia en Marinelli weliswaar de extreme polen innemen, maar de Prins, of Appiani, of Claudia (en zelfs de bijfiguren) — volgens het principe van de "gemischte Charaktere" — goed en kwaad op een geheel eigen wijze beleven.

Beeldvormig op basis van oppervlakkige kennis en van uiterlijke schijn is altijd een netelige kwestie — dat blijkt overigens ook uit scènes I, 3 en 4 ("Ihr Bild, ist sie doch nicht selber" - 519), waar de prins met hofschilder Conti de portretten van Emilia en gravin Orsina aan een kritische evaluatie onderwerpt.²¹ Het beeld dat initieel van de prins ontstaat, is zeker niet het meest vleierende, maar maakt van hem ook niet de satanische wellusteling en usurpator zoals we hem soms voorgesteld vinden. De koele, machtsbezetene despoot vertoont al in zijn eerste monoloog (de openingsscène van het stuk!) erg "menselijke" trekken, zwakheden zelfs, die veroorzaakt worden door zijn verliefdheid op Emilia Galotti. Zijn psychisch systeem is door haar uit de voegen gelicht, zijn vroegere manie tot een depressie verworden ("Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen... - Nun bin ich von allem das Gegenteil!"); pas later zal het verlangen haar te bezitten ook zijn moreel systeem aantasten.

Lessing heeft geen moeite gespaard om de — oprechte — bewondering van de Prins voor Emilia sterk in de verf te zetten, haast letterlijk trouwens : het doek dat Conti hem aanbiedt, haalt hem helemaal uit zijn gewone doen : gebiologeerd door haar schoonheid kan hij nauwelijks zijn ogen van deze "Engel" afwenden. En als hij met het portret alleen is, gaat hij pas helemaal uit zijn bol : in lyrische ontboezemingen spreekt hij uit het doek toe, put zich uit in enthousiaste beschrijvingen van Emilia's schoonheid. Precies daarin ligt een wezenlijk onderscheid met *Miss Sara Sampson* : daar fascineerde het vrouwelijk hoofdpersonage nog door haar "Tugend", hier door haar "Schönheit"; van Emilia gaat op de eerste plaats niet een morele, maar een esthetische aantrekkingskracht uit. Misschien lijkt precies daardoor de achteruitstelling van de vroegere maîtresse (hier : Orsina, daar : Marwood) in *Emilia Galotti* minder dwingend gefundeerd en de "legitimiteit" van de nieuwe verhouding nog twijfelachtiger.

Twijfelachtig (nog niet onbetamelijk) wordt het gedrag van de Prins waar hij (in I, 5) Emilia in zijn bezitsdenken projecteert, een mercantiele beeldspraak op haar toepast ("Am liebsten kauft' ich dich, Zauberin, von dir selbst!" - 523). Echt immoreel wordt het pas nadat Marinelli op het toneel is verschenen; gewetenloos introduceert hij, de geboren intrigant en de nietsontziende pragmaticus, de morele hypocrisie als voorrecht van de heerser. Weinig onder de indruk van de voorgewende politieke integriteit (De Prins : 'Mein Herz wird das Opfer eines elenden Staatsinteresses'), bepleit hij zonder scrupules Orsina's "recht" ook na het huwelijk van de Prins (dat hij immers uit "Staatsraison" sluit) zijn maîtresse te blijven : "Neben so einer Gemahlin

sieht die Geliebte noch immer ihren Platz" (524).

Zijn profiel tekent zich nog scherper af als hij — onwetend over Hettore's *Leidenschaft*, en zonder Emilia's naam te noemen — van haar een hoogst bedenkelijk beeld ophangt, haar nakende verbintenis met Appiani boosaardig als resultaat van een complot belastert :

Marinelli : Die Sache ist sehr geheim gehalten worden. Auch war nicht viel Aufhebens davon zu machen. - Sie werden lachen, Prinz. - Aber so geht es den Empfindsamen! Die Liebe spielt ihnen immer die schlimmsten Streiche. Ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang, hat ihn in ihre Schlinge zu ziehen gewußt, - mit ein wenig Larve : aber mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz, - und was weiß ich ?
(I, 6, 525)

Marinelli's misprijzen lijkt zowel persoonlijk als maatschappelijk gefundeerd; het weerspiegelt zijn persoonlijke aversie tegenover Appiani, die adellijke die zich lieert met de "burgerlijken" en zich van het hof als machtscentrum distantieert. En het verraaft het *entre-nous*-corporatisme van de carrière-maker, van de *Aufsteiger*, die niet aan het exclusief-elitaire hiërarchische bestel wil laten raken. Die (paradoxe) zelfbewuste serviliteit, dit pragmatisch opportunisme bepaalt verregaand en bestendig zijn "moreel" handelen.

"Verführung ist die wahre Gewalt" — het lijdt geen twijfel dat Marinelli de radeloosheid waarin zijn aankondiging van Appiani's huwelijk met Emilia zijn heer stort misbruikt om hem de volmacht af te persen naar eigen goeddunken te handelen — met andere woorden : hem tot een corrupte, illegitieme en illegale handelswijze te verleiden. De tactische raffinesse van zijn beproefde retorische strategie blijkt al meteen uit de tegenstrijdige reacties die zijn provocant spelletje met de gevoelens van de Prins opwekt (o.a. en vooral twijfel tussen autoriteit — "Sie werden unverschämt!" — en onderwerping — "Liebster, bester Marinelli, denken Sie für mich."— 528). De praktische uitwerking van de "reddingspoging" daarentegen belooft veel minder delicaat uit te vallen; Marinelli's principes liegen er niet om : "Waren, die man aus der ersten Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten : — und solche Waren nicht selten aus der zweiten um so viel wohlfeiler" — een echo van het mercantiele denken waarvan voordien de Prins al een staaltje weggaf. Of nog : "Vor allen Dingen, eine Kleinigkeit ansehen; - und mir sagen, daß ich nicht vergebens sein wolle, was ich bin - Herr!" (528) als ironisch antwoord op de vraag "Was würden Sie tun, wenn Sie an meiner Stelle wären ?" - een in alle opzichten autoriteitsargument dat de (politieke) macht tot alibi van alle handelen maakt. En tenslotte : "Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz ? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue ?" (529) - een

despotische vrijbrief voor absolute, ongecontroleerde machtsuitoefening, voor machtsmisbruik.

Deze scène werpt opeens ook een erg schuin en vaal licht op de morele integriteit van de heerser; Lessing lijkt onmiddellijk daarop duidelijk de behoefte te hebben gehad het merkwaardig lichtzinnig, maar dramaturgisch noodzakelijke optreden psychologisch te nuanceren door te wijzen op de gevoelsverwarring die Emilia bij hem losgemaakt heeft. Die beletten hem niet afstand te nemen van de door Marinelli opgezette strategie; niet alleen spreekt hij diens Emilia-beeld tegen (hem staat ze voor ogen als het "fromme Mädchen" dat dagelijks mis hoort bij de Dominicanen), bovendien zet hij uit eigen beweging een niet afgesproken stap (hij wil haar in de kerk opwachten) en tenslotte maakt hij in I, 8 wel een erg lichtvaardig, onrationeel gebruik van zijn prerogatieven als vorst : in zijn haast Emilia te treffen, ondertekent hij ondoordacht een doodsvonniss ("Recht gern").

Het net dat zo (nu van twee kanten) rond Emilia gespannen wordt, lijkt weinig ruimte voor verweer te laten; ook al mislukt (!) Marinelli's eerste plan om Appiani te verwijderen (onder het mom van een opdracht als gezant van de Prins), zij heeft alvast af te rekenen met de toenaderingspoging van Hettore. Uitgerekend in een sacraal toevluchtsoord, de kerk, wordt de deugdzame door "fremdes Laster" in het nauw gedreven. De nieuwe, ongewone ervaring, een brutale anticipatie op de eigenlijke "initiatie" in het volwassen leven die later op de dag met Appiani had moeten plaatsvinden, veroorzaakt een schok, traumatisch, zoals later zal blijken, een zelfbevraging, zelfonderzoek, zelfbezinning, die het zo sterk gewaande moreel bewustzijn doen wankelen.²² Emilia's wrevel, erger : verontwaardiging, richt zich voornamelijk op haar eigen onmacht om zich tegen het verleidelijk gefluister te verzetten. Morele zuiverheid wordt in haar (Lessings ?) opvatting een wilskwestie, waarin de eigen en een vreemde wil de schuldvraag verschillend inkleuren : "Und sündigen wollen, [ist] auch sündigen" luidt haar strenge oordeel over zichzelf, dat ze vrijwel onmiddellijk daarop relativeert met de repliek "Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!" (538).

Emilia's abstract-generaliserende, anonieme uitdrukkingwijze is zowel voor haar psychische als voor haar morele constitutie symptomatisch : ze verraadt het star-gesloten karakter van een verabsoluteerd en theoretisch moreel systeem, dat geen enkele kans heeft gehad zich aan de praktijk te toetsen. Kristalzuiver, maar statisch en stieriel, zonder toepassingsmodaliteiten als het ware, activeert het geen reactiemodi wanneer het op de proef wordt gesteld. Op die manier wordt de passiviteit (ook een "vlucht") als nieuwe schuldcategory ontmaskerd; Emilia's "Was häüt' er an mir Strafbares finden können ?" (539) en Claudia's dwingend advies om het hele voorval maar als een boze droom te verdringen en te verzwijgen, bevestigen deze autoprotectieve reflex van de burgerlijke moraal.

Ditmaal kunnen de goeie bedoelingen, het verhoopte gunstig effect, dit morele kromdenken niet rechttrekken; in *Miss Sara Sampson* vermocht Lessing nog de misstap goed te praten door te wijzen op de stichtende invloed die Sara op haar verleider kon uitoefenen. Hier dreigt voor Emilia het gevaar zeer reëel, dat ze terecht komt in de sfeer van de schijn, van de "Verstellung", die de uitgemaakte schurken (Marwood in *Miss Sara Sampson*, Marinelli hier) kenmerkt. Dit valse rollenspel, gebaseerd op leugenachtigheid en hypocriet geflikflooï, geïnstrumenteerd door een "diplomatische" retoriek, en georiënteerd op een nietsontziend doordrukken van de eigen wil, etaleert Marinelli voortdurend. Veelbetekenend daarbij is dan wel, dat deze tactiek herhaaldelijk op ironische, zelfs sarcastische opmerkingen van de tegenspelers stuit (Appiani, de Prins, Orsina, Odoardo), - Lessings middel om zijn publiek zonder enige twijfel te laten over de ware bedoelingen van dit gekonkel.

Voorals de Prins zou van deze contrastwerking moeten profiteren; alles wordt immers in het werk gesteld om hem in een gunstig daglicht te laten verschijnen. Er blijft echter een fundamentele ambivalentie rond zijn persoon hangen, die ons belet zijn morele integriteit voor bare munt te nemen. Zijn handelswijze, met name in zijn optreden tegenover Emilia (III, 5), lijkt in alle opzichten op een precaire evenwichtsoefening op het slappe koord tussen schijn en oprechtheid. Binnen het spel waarin hij zich door zijn passie heeft laten meeslepen, kan hij slechts met grote moeite, zo lijkt het, zijn emoties onderdrukken. Dat hij de hele intrige bijvoorbeeld als "Zufall" afdoet, is weliswaar bedenkelijk, dat hij zich anderzijds aan Emilia's "umunshränkteste Gewalt" (557) overlevert, lijkt méér dan een holle frase.

Nog dieper drijft Lessing de wig tussen heer en raadsman in het vierde bedrijf, en verscherpt meteen ook het morele onevenwicht. De in het nauw gebedreven Marinelli moet zich in alle bochten wringen om voor zijn heer verborgen te houden dat de van hem gekregen opdracht slechts een alibifunctie heeft voor zijn eigen plan. Hier wordt de solidariteit binnen het corrupt-intrigerende span gebroken. Marinelli's manipulatievermogen trekt de Prins echter weer in zijn web, zelfs in het centrum ervan. Onder druk van deze chantage laat Hettore zich niet alleen op Marinelli's denkpiste brengen ("Denke ich Ihnen so recht?"), bovendien licht hij nu de sluier over zijn lang verholde morele instelling: "Topp! auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht" (564). Eindresultaat van dit sofistieke omspringen met insinuaties en halve waarheden is, dat niet Marinelli, maar de Prins geïsoleerd raakt en als hoofdschuldige voor schut wordt gezet. De machtsverhouding heeft een merkwaardige wending ondergaan, of toch niet: alleen is de Prins nu in een niet meer terug te schroeven mate van Marinelli afhankelijk geworden.

Een cruciale figuur in het doorprikken van de aan het hof heersende amoraliteit is Gravin Orsina. Nog indrukwekkender dan vóór haar Claudia in een massieve woedeuitval (III, 8)²³, rekent zij met onweerstaanbaar sarcasme

en cynisme met Marinelli's "hoofse" gedragwijze af ("Verdammt, über das Hofgeschmeiss! So viel Worte, so viel Lügen!" - 567). Een hoogtepunt in deze ontmaskeringsstrategie bereikt Lessing waar hij Orsina om een geruststellende leugen laat smeken - en Marinelli haar de waarheid vertelt. ("Marinelli! dass ich diese Lüge nicht für Wahrheit nehme!" - III, 5). Zijn zoveelste blunder : opnieuw wordt een stuk complot aan het licht gebracht, opnieuw (nu haast helemaal overbodig) Marinelli's boosaardigheid aan de kaak gesteld ("Eine Sünde mehr oder weniger für einen, der doch verdammt ist!" - 572). Dat die boosaardigheid niet op een emotionele uitbarsting berust, maar op koel redeneren en overleggen, maakt het alleen maar erger : altijd valt de booswicht op zijn pootjes, onmiddellijk start hij een nieuwe intrige, zoals bijvoorbeeld Odoardo ervan overtuigen dat Orsina niet goed bij haar hoofd is (IV, 6) of dat hij zijn dochter het best "in verzekerde bewaring" kan geven bij de Grimaldi's (V, 5).

Dit plannetje ("Das Unschuldigste von der Welt" - V, 2) kan weer sterk op goedkeuring, ja deelname van de prins rekenen. Onder het mom van de rechtspraak worden eenvoudig alle morele normen en categorieën opgeheven. De bekende (retorische) tricks worden weer bovengehaald : leugens, foute uitleg voor het citaat van Claudia ("Marinelli, der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen : und in einem Tone!" - 585), rondstrooien van geruchten ("Man hat Verdacht..."), om uiteindelijk het slachtoffer te culpabiliseren : Emilia zou er volgens deze versie een (verder onbekende) bevoorrechte minnaar op na gehouden hebben, die voor de aanslag verantwoordelijk wordt gesteld.

Odoardo's bitter-ironische reactie ("O wie fein die Gerechtigkeit ist!") verbindt inzicht met onmacht; inzicht in de corrupte hypocrisie, in de opportunistische manipulatie van recht en moraal, onmacht om vanuit zijn moreel besef de enig mogelijke daad te stellen : de wraakoefening wordt niet uitgevoerd, wordt verhinderd door een "metafysische" ingreep ("Da sprach sein Engel!"). Vreemd is alleen dat een ander appèl aan de goddelijke voorzienigheid (V, 6) hem wel een moordplan ten uitvoer laat brengen - een schijnbare inconsequentie die spoorloos wordt uitgewist door het verheugd bewustzijn van morele integriteit en rechtlijnigheid dat vader en dochter zich in een toch wel pakkende scène aanpraten. Na het voorzichtig aftasten van elkaars positie (de vele vragen aan het begin), wint het besef van de eigen innerlijke vrijheid veld ("Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!" - 590), groeit de weerstand en het verzet tegen een door vreemde wil opgelegd lot ("Leiden, was man nicht sollte ? Dulden, was man nicht dürfte ?").

Dat zienderogen Emilia in de discussie — en in de actie — het voortouw neemt, werkt in die zin ambivalent dat schuldbesef en zuiverheid elkaar in balans moeten houden; precies die scrupules, die — onvertaalbaar — "Gewissensbisse" over een vergrijp "in potentie", markeren de bewustwording

van de "burgerlijken"²⁴ : op het morele plan zetten zij door wat op het politiek-sociale (nog) niet mogelijk blijkt. Moreel zijn ook de maatstaven waarmee Emilia zich van de "Lasterhaften" onderscheidt ("Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben" - 590)²⁵ en de "Unschuld" als hoogste, onaantastbaar goed verdedigt, niet slechts in de principiële, star-dogmatische visie die Odoardo aankleeft ("Die über alle Gewalt erhaben ist.-"), maar ook als subjectieve, existentiële uitdaging, die daadwerkelijke inzet vraagt. De absolute morele premisse wordt aldus gerelativeerd, de morele gezindheid zal uit het handelen van de mens, uit de "praxis" moeten blijken. Emilia's vrees dat zij bij de eerste serieuze test al meteen zal falen, laat haar geen andere uitweg dan de dood.

Inzicht in, erkennen van de eigen zwakheid was al in *Miss Sara Sampson* het fundament van Lessings moraalopvatting; dit denkspoor vindt hier een verlengstuk. Emilia's bekentenis getuigt tegelijk van kracht en onmacht : met de doodsverachting van de martelaars compenseert zij haar onvermogen om aan de verleiding te weerstaan :

Emilia : Aber nicht über alle Verführung. - Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen ? Was Gewalt heißt, ist nichts : Verführung ist die wahre gewalt. - Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut.

(V, 7, 590)

De geïmpliceerde kritiek op het opvoedingssysteem van de vader (dat in zijn autoritair-principieel Aufklärung-denken, in zijn verabsoluteerd mensenbeeld geen rekening wenste te houden met de eigenheden van het individu) mondt uit in een provocerend "steek"-spel, waarin — naast haarspeld en dolk — de roos een (centrale) rol toebedeeld krijgt. Dit maagdelijkheidssymbool, in associatie met het anoniem opgeroepen Virginia-motief, appeleert op macaber-cynische (en tegelijk suggestief-erotische) wijze aan de morele verantwoordelijkheid van de vader : "Herunter mit dir! Du gehörest nicht in das Haar einer, — wie mein Vater will, daß ich werden soll!" (591), en direct daarop, (*in einem bitteren Tone, während daß sie die Rose zerpfückt*) "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!".

Vooral die laatste indirect-directe aanmaning is van een ongehoorde scherpte : zich beroepend op zijn moreel systeem dicteert zij hem deze moord ("Doch, meine Tochter, doch!"). Bovendien wordt meteen elke bezinning ("Gott, was hab' ich getan!"), elke gewetenswroeging in de kiem gesmoord. De vader wordt een formule aan de hand gedaan - "Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert"-, waarmee hij niet alleen zijn eigen daad kan

verantwoorden (en goedpraten : "War es nicht so, meine Tochter?"), maar ook Emilia de ultieme zuiverheid kan garanderen ("Gehe mit keiner Unwahrheit aus der Welt."). Dat Emilia's dictaat hem tot een instrument degradeert, kan hij niet verzoenen met zijn status als familiale bewaarder van de burgerlijke morele orde.²⁶ Die neemt hij bewogen, maar zelfbewust weer op, die stelt hem ook weer in staat de opposenten met cynisme en tragische ironie tegemoet te treden ("...um meine Tat wie eine schale Tragödie zu beschließen") en hen met Emilia's lijk de ultieme epifanie van hun gewetenloze intrige voor te houden.

Apotheose van de morele integriteit? Moeilijk hard te maken, lijkt me. De sublieme beeldspraak ("Eine Rose gebrochen...") kan natuurlijk niet Odoardo's schuld helemaal wegmoffelen. Daarbij komt nog, dat hij voor zichzelf de metafysische sanctie onderdrukt, waarmee hij echter wel — in een utopische verte — de Prins bedreigt ("Und dann dort - erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!" - 592). Misschien ligt wel precies daarin de diepere zin van het zware offer dat hier gebracht wordt : uit de morele verontwaardiging groeit een politieke aanklacht; het moreel bewustzijn is voorbode, projectie van een nog te verwerven politiek overwicht. De manifestatie van de eigen wil — ook al voert die naar zelfvernietiging — demonstreert de weerbaarheid tegenover despotische machtsstructuren.

* * *

Op die manier opent zich toch nog de mogelijkheid een politiek "code", een politieke dimensie uit te tekenen.²⁷ Onweerlegbaar heeft Lessing in het hele stuk kritische stellingnamen ingebouwd met de bedoeling het politieke machtssysteem te ontmaskeren. Kan men voor het zelfbeklag van de Prins aan het begin en het einde van het stuk, ("O ein Fürst hat keinen Freund! kann keinen Freund haben!" - I, 6, 527) voor zijn verwarring (de "human touch" van de heerser) nog enig begrip (of zelfs sympathie) opbrengen, dan moet toch ook meteen zijn politieke inconsequentie, het slechts emotioneel gefundeerd favoritisme (Emilia Bruneschi heeft aan haar voornaam te danken dat haar smeekschrift ingewilligd wordt), zijn manipuleerbaarheid in het licht gesteld worden. Een machtswellusteling is hij echter niet; zelfs het overhaaste doodsvonnis in I, 8 kan niet als bewijs voor machtsmisbruik gelden.²⁸

Lessings aanvallen concentreren zich duidelijk op Marinelli, Marchese Marinelli, de "Realpolitiker", de doortrapte schurk, de meester-tacticus, de intrigant, de pragmaticus, de boze zonder meer. (Wat heeft Lessing toch met die "Mar"-syllabe : al in *Miss Sara Sampson* heette het "boze principe" Marwood). Marinelli — hoe dicht ligt de naam ook qua klank bij Machiavelli²⁹ — Marinelli dus is het, die zo sterk op het heerser-principe hamert, die het absolutistisch regime in corrupte praktijken omzet. Dat hij daarbij geregeld teruggelaten wordt, maar desondanks toch doorzet, is eerder als moedwil dan

als vasberadenheid te beoordelen. Op die manier calculeert hij bijvoorbeeld een duel met Appiani in, als uitlaatklep voor zijn teleurstelling en wrevel over diens weigering de opdracht van de Prins uit te voeren :

- Marinelli : (...) Aber doch, dächt' ich, der Befehl des Herrn -
 Appiani : Der Befehl des Herrn ? - des Herrn ? Ein Herr, den man sich selber wählt, ist unser Herr so eigentlich nicht - Ich gebe zu, daß Sie dem Prinzen unbedingten Gehorsam schuldig wären. Aber nicht ich. - Ich kam an seinen Hof als ein Freiwilliger. Ich wollte die Ehre haben, ihm zu dienen : aber nicht sein Sklave werden. Ich bin der Vasall eines größern Herrn -
 Marinelli : Größer oder kleiner : Herr ist Herr

(II, 10, 547)

Tot Marinelli's blamage draagt niet in het minst de spottend-ironische omgangsvorm van zijn opponenten bij : Appiani (II, 10 : "Gutherziges Ding! Nicht doch! Nicht doch!"), de Prins, Orsina en Odoardo sparen nauwelijks hun hoon, Claudia overrompelt hem met een alleszeggende woedeuitval. Zo wordt toch enigermate het grenzenloze misprijzen in evenwicht gehouden waarop hij zelf voortdurend, openlijk of in zelfgesprekken, alle figuren tracteert, ook zijn heer en meester. Of getuigt het niet van volslagen miskenning van de hiërarchie en de gebruikelijke politieke praxis dat hij de Prins een ingreep als mogelijkheid voorstelt die zich op het eigenste ogenblik al afspeelt (III, 1 : "Kurz : wovon ich gesprochen, geschieht") ? Dat hij hem voor voldongen feiten stelt, hem verbluft ("Nun ? Nicht wahr, nun hab' ich zu viel getan; und vorhin zu wenig ?") en ontstelt door de grove middelen ("Lieber alles mit eins!") en het negeren van de (toch al te impliciet) gemaakte afspraken ?

Meer dan overlegde planning drijft hem blinde dadendrang, het activiteits-principe overstijgt duidelijk de bezinning ("Auf das alles weiß ich freilich noch nichts zu antworten. Aber wir müssen sehen" - III, 3), maar precies de *ad hoc*-beslissingen, de invallen van het moment zelf, zijn zijn sterkste punt. Daar laat hij de weifelende, soms vertwijfelde Prins ver achter zich; diens aandeel in het complot is sowieso al erg beperkt, al blaast Marinelli het tot het "Vornehmste" op : "Die Kunst zu gefallen, zu überreden, — die einem Prinzen, welcher liebt, nie fehlet" (554). Immers, "Verführung ist die wahre Gewalt".

Ieder zijn pleziertje : zo had Marinelli de uitkomst van zijn breed opgezet complot gezien. Zijn "doorn in het oog", zijn "steen des aanstoots" Appiani is uit de weg geruimd en de prins kan zich vermeien in de bekoorlijkheden van zijn liefdesobject. Dat een lastige zeur als Odoardo, die vroeger al eens dwars was gaan liggen (toen de prins aanspraak wilde maken op het landgoed Sabionetta), meteen ook een knauw krijgt, is mooi meegenomen. De "opvang"

van de verontruste ouders (en van Orsina) lijkt dan weinig meer dan een wat vervelende maar onvermijdelijke bijkomstigheid, een cosmetische ingreep om de rol van het hof weg te schminken. Het loopt wel even anders : door een reeks "toevalligheden" loopt de aanslag uit de hand, dreigt de betrokkenheid van het hof openbaar te worden. Daar komt Marinelli's koele "killer"-instinct het sterkst tot uiting : met mateloze arrogantie, zelfvoldaanheid en onverschilligheid registreert (en accepteert!) hij dat de Prins zwaar gecompromiteerd werd, onderneemt vrijwel niets om die druk van hem af te wentelen, wel integendeel, verwijt hem zijn eigenmachtig optreden (!) waardoor zijn - Marinelli's - "Anstalten" werden doorkruist en de Prins zelf alle argwaan op zijn eigen persoon heeft gericht ("Er erlaubte mir, ihm zu sagen, daß der Schritt, den er heute Morgen in der Kirche getan, - mit so vielem Anstande er ihn auch getan - so unvermeidlich er ihn auch tun mußte - daß dieser Schritt dennoch nicht in den Tanz gehörte" - 564v).

De zwaarste klappen krijgt Marinelli van Gravin Orsina te incasseren; niet alleen ligt hij bij haar onder in het verbale geweld, ook moet hij zich door haar laten ontmaskeren als leugenachtige, kruiperige hofnar. Bovendien ontrafelt ook zij een deel van het web, dreigt van haar kant Marinelli in een netelig parket te brengen : in een geraffineerd plagerijtje haspelt zij geheimhouding en openbaarheid door elkaar ("*Und! Indem sie den Finger auf den Mund legt Hören Sie! ganz in geheim! und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreiet Der Prinz ist ein Mörder!*")- 572). Eén ogenblik heeft de Machiavellist daar niet van terug, voor het eerst sinds bestendig zijn intrige werd ondergraven, is hij uit zijn lood geslagen ("Aus Ursachen - - von wegen - Von wegen des Prinzen" - IV, 6).

Ook nu herstelt hij zich snel, poogt het gevaar dat van Orsina's inzicht uitgaat te bezweren door haar opwinding als waanzin af te doen. Ongestoord tekent hij de verdere lijnen van zijn plan uit, wil desnoods alle eventualiteiten incalculeren (V, 1); dat de moord op Appiani steeds duidelijker als overbodig overkomt, zelfs schadelijk was voor het globale plan, wordt volgens het principe "Het doel heiligt de middelen" zonder scrupules weggewuifd : "Wozu dieser traurige Seitenblick ? Vorwärts! denkt der Sieger : es falle neben ihm Feind oder Freund. -" (V, 581).³⁰ Nieuwe invallen moeten de laatste weerstand uitschakelen; gezien het uiteindelijke effect dat deze ultieme zet sorteert, kan de omschrijving "Das Unschuldigste von der Welt!" slechts als extreme tragische ironie begrepen worden.

Marinelli's manipulatie van de macht is volstrekt eigenzinnig, ook al beroept hij zich op de autoriteit van de Prins (V, 3 : "Der Prinz wird es am besten zu beurteilen wissen. Der Prinz entscheide"); het is en blijft een luguber-cynisch rollenspel met voor de Prins voorgeschreven replieken, die hem bijna tot simpel requisiet, tot decorum degraderen.

De politieke dimensie spitst zich vanzelfsprekend toe op de reactie van de "burger" op dit absolutistisch machtsmisbruik; Odoardo stelt weliswaar de legitimiteit daarvan in vraag (V, 4 : "Wer kein Gesetz achtet, ist eben so mächtig, als wer kein Gesetz hat"), lijkt vastbesloten zich tegen iedere aanslag op zijn moreel-menselijke zelfstandigheid en vrijheid te verzetten ("Mir vorschreiben, wo sie hin soll ? - Mir sie vorenthalten ? - Wer will das ? Wer darf das ?" - 583), blauw gepest grijpt hij zelfs naar een moordwapen (V, 5) om zijn "eigendom" te beschermen. Het komt niet zover : het politiek bewustzijn heeft zich duidelijk nog niet in die mate geëmancipeerd dat het zich openlijk kan uiten, dat het kan opstaan tegen de onderdrukkers. Het morele substraat weegt te zwaar, het politiek conflict wordt geïnterioriseerd, afgesneden van de politieke realiteit en praktijk. Slechts door op zichzelf terug te plooiën is het burgerlijk zelfbewustzijn gegarandeerd; het gaat de confrontatie uit de weg, het kan zichzelf slechts bevestigen door zichzelf te vernietigen.³¹ Precies in die catastrofale autodestructie ligt Lessings vlamme kritiek op de absolutistische willekeur. Maar dan ? Houdt de opstand niet meteen onderworpenheid in, wordt de revolutionaire wraakoefening niet uitgesteld, uit moreel besef overgedragen aan een "hogere" instantie ?³²

Dit lijkt sterk op een dramaturgische kunstgreep, die bovendien erg ambivalent aandoet : zoals in het utopisch uitstellen van de "burgerlijke" revolutie de twijfel aan de realiseerbaarheid van het historisch politiek-ideologisch moment zijn neerslag vindt, moet de resignatie wellicht de scepsis tegenover de gerealiseerde "nieuwe orde" tot uiting brengen, het angstbeeld van een door machtsbesef geïnfecteerd moreel bewustzijn. Het is een platitude vast te stellen dat de geschiedenis Lessing gelijk heeft gegeven : nog de recentste politieke ontwikkelingen in Roemenië hebben aangetoond dat ook in de rangen van de onderdrukten het plots verworven machtsbezit tot opportunistisch pragmatisme, tot immoreel "Machiavellisme" kan voeren.

* * *

"Verführung ist die wahre Gewalt" - lopen niet alle draden samen in dit inzicht ? Wordt daarin niet meteen de psychologische, sociale, morele en politieke factor verwoord ? Maar zelfs als dat het geval is, weegt die uitspraak dan wel zwaar genoeg om een slotscène te rechtvaardigen die meer fascineert en intrigeert door het op elkaar botsen van tegenspraken dan door consequentie en rechtlijnigheid ? Lessings "heilige familie" blijft op de vlucht, een vlucht naar voren, dat wel, een vlucht in zichzelf ook, en in essentie een vlucht voor zichzelf, voor haar eigen — gebleken — onmacht op het vlak waar ze dacht het sterkst te staan.

NOTEN :

- 1) Tenminste in theorie, als principe. Hans M. Wolf heeft in *Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung* (Bern, 1949) proberen te argumenteren dat Lessings dramaturgische praxis precies bevrijdt van de "Plicht zu bessern" en de tragedie een puur esthetische bedoeling toeschrijft (p. 240-243). Meer specifiek op *Emilia Galotti* betrokken wordt ook in *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung* (von Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Hellmuth Kiesel, Martin Kramer, München, 1987⁵), p. 204, "eine deutliche Differenz zwischen den theoretischen Ausführungen der *Dramaturgie* und der dramatischen Praxis der *Emilia*" vastgesteld. Tenslotte wijst nog Hans Mayer, "Lessing und Aristoteles", in : *Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Hrsg. von Egon Schwarz, Hunter G. Hannum und Edgar Lohner (Göttingen, 1967) op Lessings "eigentümliche Zwischenhaltung (...) zwischen der moralischen und der ästhetischen Sphäre" (p.71). Overigens wordt uit deze bijdrage ook duidelijk hoe Lessing de bedoelingen van de Aristoteliaanse tragediepoëtica naar eigen inzichten omvormt en reïnterpreteert.
- 2) Vgl. Helmut Koopman, *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche* (München, 1979), p. 9.
- 3) Al moet tegelijk geweest worden op de — postmoderne — kritische revisie van bepaalde aspecten van het Aufklärungs-denken. In dit verband is het wellicht overbodig op de eerste grote ontzuivering te wijzen die Adorno en Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* (1947) doorgevoerd hebben.
- 4) Vgl. Koopman, *Drama der Aufklärung*, p. 12.
- 5) Geen mooier voorbeeld van de "double bind" tussen de kritische en de morele dimensie van het verlichtingsdenken dan de definitie die Kant in 1783 opstelde : "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines andern zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Muthes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung". (geciteerd naar *Kants Werke*. Akademie Textausgabe. Band VIII. *Abhandlungen nach 1781* (Berlin, 1968), p. 35).
- 6) In een brief van 20 januari 1749 aan zijn moeder beschreef Lessing de gewijzigde instelling ("Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen", geciteerd naar *Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke in zwei Bänden*. Hrsg. und eingeleitet von Otto Mann (Gütersloh, 1966), Band 1, p. 617). In de vroege komedie *Der Junge Gelehrte* (1748) wordt, satirisch op de spits gedreven, dezelfde ontwikkeling gethematiseerd.
- 7) Een parafrase van Lessings dictum "Das zahme Pferd wird im Stall gefüttert und muß dienen; das wilde in seiner Wüste ist frei, verkommt aber vor Hunger und Elend" (geciteerd naar Dieter Borchmeyer, "Lessing und sein Umkreis", in : Viktor Zmagač (Hrsg), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur*

Gegenwart. 1700-1848. Band I/1 (Königstein /Ts, 1978), S. 106.

- 8) Vgl. de briefpassages afgedrukt in *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*. Hrsg. Jan-Dirk Müller (Stuttgart, 1986), S. 44-65.
- 9) Dat het stuk bewust als zodanig was opgevat, bewijst een briefpassage : "Ich will versuchen, ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater wenigstens, noch ungestört will predigen lassen" (Brief van 6.9.1778 aan Elise Reimarus), o.a. geciteerd bij Wilfried Barner e.a., *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*, p. 312.
- 10) Dat doen ook Barner e.a. op p. 315v van *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*.
- 11) Vgl. Klaus Weimar, "'Bürgerliches Trauerspiel". Eine Begriffserklärung im Hinblick auf Lessing", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51, 1977, 208-221, p. 208v.
- 12) Uit verschillende briefpassages moet blijken dat Lessing zijn Romeins model (de Virginia-Legende uit Titus Livius' *Ab Urbe condita*) wilde depolitiseren. (vgl. Barner e.a., *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*, p. 204). Veelmeer stond hem een psychologiserende behandeling van het antieke motief voor ogen. Daarvoor pleit ook dat Emilia's eer niet door brutaal geweld wordt bedreigd, maar door de erotische fascinatie die van Hettorees persoonlijkheid uitgaat, zoals ook Borchmeyer, "Lessing und sein Umkreis", p. 121, vaststelt. Over de traditie van het Virginia-motief en Lessings bronnen kan men een en ander nalezen in *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*, p. 27-43.
- 13) Vgl. Peter Michelsen, "Vorüberlegungen zu einer Interpretation der 'Miss Sara Sampson'", in : *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Hrsg. von Jürgen Brummack e.a. (Tübingen, 1981), p. 91v. Vgl. ook nog Alois Wierlacher, "Zum Gebrauch der Begriffe 'Bürger' und 'bürgerlich' bei Lessing", in : *Neophilologus* 51, 1967, p. 147v. Ook voor Wierlacher betekent "bürgerlich" in de meeste gevallen "algemeen menselijk". Jochen Hörisch, "Die Tugend und der Weltlauf in Lessings bürgerlichen Trauerspielen", in : *Euphorion* 74, 1980, 186-197, merkt op dat "der Bürger sich nicht als Bürger, sondern als Mensch versteht" en spreekt in dit verband van de "humanistische Universalisierung des Bürgers" (p. 189).
- 14) Vooral het aspect van de "abgeschirmten, von außen bedrohten familiären Binnenraum" (Gerhard Kaiser, "Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings 'Emilia Galotti' und Schillers 'Kabale und Liebe'", in : *Recherches Germaniques* 14, 1984, 7-22, p. 13) moet hier beklemtoond worden. Niet slechts "Moral und Liebe" (Kaiser, p. 13) vallen hier samen, maar ook — zoals Hörisch, "Die Tugend und der Weltlauf", p. 191, stelt — "aufgeklärte Rationalität" en "Logik der Empfindsamkeit".
- 15) Tegelijk beperkend en verbredend, generaliserend en nuancerend is de eigen definitiepoging van de hierboven al geciteerde Klaus Weimar : "bürgerlich" moet volgens hem gezien worden in relatie tot (niet noodzakelijk in tegenstelling tot)

- het begrip "natürlich" als rechtsbegrip. Het natuurrecht krijgt in de maatschappelijke samenleving een complement in "burgerlijke" wetten, zodat "bürgerlich" zowat synoniem wordt van geciviliseerd, maatschappelijk, in de samenleving. Toegepast op Lessings *Emilia Galotti* (cfr. infra), duidt Weimar het dramatisch conflict als gevolg van een onvoldoende, ontbrekend evenwicht tussen "bürgerlich" en "natürlich" recht (bvb. door de onnatuurlijke opvoeding die Emilia "genoot").
- 16) Vgl. Martin Bollacher, "Tradition und Selbstbestimmung. Lessings "Emilia Galotti" in geistesgeschichtlicher Perspektive", in : *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, 99-118 (p. 108).
 - 17) Ernest L. Stahl, "Lessing. Emilia Galotti", in : *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Hrsg. von Benno von Wiese (Düsseldorf, 1968), 102-113, gaat (p. 109) in aansluiting aan Max Kommerell zelfs zo ver, deze "Übereilung" als Odoardo's "tragische Fehler" te beschouwen.
 - 18) Er wordt geciteerd naar *Gotthold Ephraim Lessing. Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert (München, 1982), Bd. I. Hier : p. 537.
 - 19) Precies dit onvermogen om te wenen onderscheidt Odoardo sterk van zijn lotgenoot Sir William in *Miss Sara Sampson*. Ondanks een verregeande passiviteit zijn ook diens pogingen er uitsluitend op gericht de familiestructuur te herstellen. Dat lukt slechts via een compensatorische "ersatz"-relatie : Sir William adopteert Annabella, het dochtertje van Mellefont (de verleider van zijn dochter Sara) en diens vroegere minnares Marwood.
 - 20) Op die incestueuze connotatie wijst ook Kaiser, "Krise der Familie", p. 19. Een niet onbelangrijke aanzet daartoe biedt vanzelfsprekend de roos-metaforiek, een gebruikelijk-toepasselijk beeld voor de defloratie van de maagd. In een opmerkelijke sociaalpsychologische interpretatie van de slotscène verbindt ook Hörisch, "Die Tugend und der Weltlauf", p. 196v, wellust en ondergang. Het "burgerlijk" narcisme (als gevolg van zijn "Selbstverallgemeinerung") slaat in melancholie om, genereert een sadomasochistische neiging tot zelfvernietiging. Met een woordspel van Hörisch : "der Verlust" veroorzaakt "Lust".
 - 21) Hoe Stahl, "Lessing. Emilia Galotti", p. 103, tot zijn bewering komt dat de liefde van de Prins "sich an dem Kontraste der beiden Bilder entflammt", is mij volslagen duister.
 - 22) Daarbij moet zeker ook in rekening gebracht worden dat Lessings fijnzinnige psychologische karaktertekening bij Emilia onderhuids het besef heeft kunnen doen ontspringen dat minnaar en echtgenoot wel erg verschillende persoonlijkheden zijn. Van de brave, rechtschapen, maar tegelijk wat bekrompen Appiani kan onmogelijk de aantrekkingskracht uitgaan, die de hartstochtelijk verliefde, gepassioneerde Prins op Emilia uitoefent.
 - 23) 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! - Denn warum

- soll ich dir nicht alle meine Galle, allen meinen Geifer mit einem einzigen Worte ins Gesicht speien ? - Dich! Dich Kuppler! (III, 8, 561)
 Van deze uitval heeft Marinelli duidelijk niet terug : de beschuldigingen blijven zonder repliek. Merkwaardig overigens de paradoxo (morele) categorie van de "eerlijke moordenaars". Dat Marinelli niet tot deze "gilde" mag gerekend worden, moet zijn verdorvenheid tot aan een extreme grens laten reiken.
- 24) Terecht merkt Günter Mieth, "'Furcht und Mitleid" oder Bewunderung ?", in : *Weimarer Beiträge* XXV, 1979, 162-164, op, dat "die adäquate Erkenntnis ihres eigenen Charakters - ihrer Verführbarkeit" - (...) "de voorwaarde is voor de "Freisetzung ihres eigenen Willens".
 - 25) En zich door dit "Selbstbewußtsein dieser Tugendhaftigkeit" meteen boven het "fürstliche Regiment" verheft, zoals Bernhard Spies, "Der 'empfindame' Lessing - kein bürgerlicher Revolutionär. Denkanstöße zu einer Neuinterpretation von Lessings Miß Sara Sampson", in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 58, 1984, 369-390, p. 386 formuleert.
 - 26) Kaiser, "Krise der Familie", p. 14, verruimt deze status nog tot die van "Repräsentant und Garant der moralischen Weltordnung".
 - 27) Inderdaad : dat Lessing uitdrukkelijk ervan afzag politieke munt te slaan uit dit stuk (zoals ook nog eens Koopman, *Drama der Aufklärung*, p. 128, stelt), belet niet dat er een uitgesproken sociaalpolitieke thematiek in aanwezig is. Ook Bollacher, "Lessings "Emilia Galotti" in geistesgeschichtlicher Perspektive", p. 113v, houdt een pleidooi voor een interpretatie die zowel de morele als de politieke "code" incalculeert.
 - 28) Borchmeyer, "Lessing und sein Umkreis", p. 122, verklaart de onbezonnen ondertekening vanuit het narcistisch egocentrisme van de Prins. Daarin, en in zijn karakterzwakheid, ligt volgens deze auteur ook zijn schuld.
 - 29) Dat Lessing in de "Macht"-combinatie Prins-Marinelli via een subtiële verschuiving aan Machiavelli's *Il Principe* gedacht kan hebben, valt ook uit de etymologie van "Prinz" (lat. *princeps*, de eerste in rang) af te leiden. Tot het begin van de 19de eeuw betekent "Prinz" zoveel als "Fürst" (vorst), het begrip dat in nagenoeg alle Duitse vertalingen van Machiavelli's hoofdwerk gehanteerd wordt. Vgl. Müller, *Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*, p. 3.
 - 30) Anderzijds wordt er in *Lessing. Epoche-Werk-Wirkung*, p. 206, terecht op gewezen dat de inzet van de hele intrige in feite in tegenspraak is met een aanwijzing uit *Il Principe* (17de hoofdstuk) : de vorst kan zich de haat van zijn onderdanen van de hals houden, als hij maar hun vermogen en hun vrouwen onaangeroerd laat.
 - 31) Vgl. Peter Szondi, "Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing", in : *Erforschung der deutschen Aufklärung*. Hg. von Peter Pütz (Königstein/Ts, 1980), 192-207, S. 204. Bollacher, "Lessings "Emilia Galotti" in geistesgeschichtlicher Perspektive", p. 106, begrijpt het stuk als "Manifest bürgerlich-aufklärerischer

Selbstverständlich".

- 32) Vgl. Hans-Horst Henschen, "Emilia Galotti", in : *Kindlers Literatur Lexikon* (Zürich, 1966), Bd. II, p.2038. Ook Bollacher, op. cit. p. 113, plaatst het zelfoffer in de "Entsagungsgeschichte des bürgerlichen Individuums".



"Emilia Galotti" door Arca. Bert André als Marinelli en Gilda De Bal als Gravin Orsina.