Über die „Wahrheit“ der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird

La “vérité” de la nature féminine sur la scène du théâtre bourgeois, ou le mensonge dévoilé

The “truthfulness” of the feminine nature and how lying is punished on the stage of “bourgeois theatre”

Ingrid Haag

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1738>

DOI : 10.4000/ceg.1738

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 123-136

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Ingrid Haag, « Über die „Wahrheit“ der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 67 | 2014, Online erschienen am: 17 Dezember 2017, abgerufen am 04 November 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/1738> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.1738>

Über die „Wahrheit“ der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird

Ingrid HAAG

Aix-Marseille Université

*Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus;
es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen;
nur durch Liebkosungen soll es herrschen [...].*¹

Wer hier spricht, ist Lessing. In vier Stücken seiner *Hamburgischen Dramaturgie*² startet er im August 1767 eine regelrechte und äußerst folgenreiche Vernichtungsaktion gegen Corneille und insbesondere seine Tragödie *Rodogune*. Peter von Matt kommentiert: „In einer Prosa, die es so elegant, gelenkig, witzig und effektsicher bisher nicht gegeben hatte, wurde ein großer Autor und sein damals berühmtestes Werk in den Orkus geschickt.“³ Angelpunkt der Polemik ist eine bestimmte Theorie von der Natur der Frau, ein Grundmodell der Weiblichkeit, dem die Figur der Cleopatra in Corneilles besagter Tragödie radikal widerspreche.⁴ Diese Cleopatra ist eine Intrigantin höchsten Ranges, die „mit tückischem Groll“ und „hämischer Rachsucht“ ihren Mann umbringt, den einen ihrer Söhne erschießt, den andern mit Gift töten will. Bei Corneille, so Lessing, geschehe dies nicht etwa aus Eifersucht oder verschmähter Liebe wie etwa noch in der antiken Quelle, sondern aus purem Ehrgeiz, nämlich um sich den Thron zu sichern.⁵ Eine Frau, die so handelt, sei anzusehen wie „ein Ungeheuer ihres

¹ Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, 30. Stück, Stuttgart, Reclam, 1981, S. 158.

² Es handelt sich um die Stücke 29-33.

³ Peter VON MATT, *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München, Hanser Verlag, 2006, S. 350.

⁴ Wohlgemerkt, nicht die berüchtigte ägyptische Königin ist gemeint, sondern die Königin von Syrien, eigentliche Protagonistin der Tragödie, wie Corneille selbst betont.

⁵ Hier führt Lessing seine Attacke gegen Corneille mit großer Geschicklichkeit, da es um einen wichtigen Punkt seiner Frauentheorie und seiner Dramenästhetik geht: Wenn man nämlich den historischen Stoff betrachtet, wie er von Appianus Alexandrinus berichtet wird,

Geschlechts“; ein solches Handeln sei ausschließlich Männersache und wider die Natur der Frau.⁶

Mit dem scheinbar unhinterfragbaren Stichwort „Natur“⁷ untermauert Lessing seine Argumentation, konstruiert ein allgemeingültiges Modell der Weiblichkeit, das er als allgemeingültige Wahrheit dekretiert, dies unter dem ausdrücklichen Beifall Schillers. Ohne Zweifel handelt es sich um ein bürgerliches Gegenmodell zur feudalen Weiblichkeitsvorstellung, wie sie Corneilles „Ungeheuer“ repräsentiert. Ihrer Natur gemäß gehöre die Frau ja sowieso nicht auf die öffentliche Bühne, wo öffentliche Angelegenheiten ausgetragen werden, ihr Wirkungsbereich sei der häuslich-familiäre Kreis, wo sie „schaltet und waltet“ mit Zärtlichkeit und Wahrhaftigkeit, denn sie kenne weder Verstellung noch List noch Gewalttätigkeit.

Der Dramaturg Lessing schafft sich dann auch die Bühne, die *bürgerliche* Bühne, wo seine Theorie zur Darstellung gelangen soll, wo diese aber – und nur deshalb ist es für uns interessant – seltsam schillernd zweideutig wird, ja wir möchten so weit gehen und sagen: lügen gestraft wird.

Das bürgerliche Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772) stellt in besonders provokanter Weise folgendes Problem: Als geradezu gattungskonstitutives Merkmal gilt ja die demonstrative Kontrastmontage von höfischer Intrige und bürgerlichem Tugendideal. Zu hinterfragen wäre insbesondere letzteres. Erstens: inwiefern ist dieses Wahrheit und Wahrhaftigkeit, Reinheit und Unschuld zelebrierende Tugendideal keineswegs eine Naturgegebenheit, als die es sich ausgibt, sondern vielmehr ein Konstrukt; darüber hinaus ein Konstrukt, das – wie die höfische Kabale – eine bestimmte Strategie verfolgt. Zweitens wird uns interessieren, was diese Strategie anrichtet bei der Frau und Tochter, schwächstes Glied der patriarchalischen Ordnung. Ob es nicht so ist, dass Emilia Galotti, vorgestellt als Opfer der höfischen Intrige, ebenfalls (oder sogar wesentlich?) zugrunde gerichtet wird durch die väterliche Weiblichkeitsvorstellung samt deren Wahrheitspostulat.

Glücklicher als Emilia ist Minna von Barnhelm, Protagonistin der gleichnamigen Komödie (1767). Vielleicht doch, weil sie sich aus der Zwangsjacke dieses Frauenbildes – zumindest ein Stück weit – befreit; weil

dann findet man dort als Hauptantrieb die Eifersucht: „Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und ebendieselbe Quelle. Wenigstens lässt sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer ebenso wütenden Mutter machte.“ (30. Stück, S. 156).

⁶ Wegen eines solchen naturwidrigen Verhaltens sei Corneilles Cleopatra noch ungeheuerlicher als eine Medea: „Alle Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau, will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig.“ (30. Stück, S. 159).

⁷ Man könnte hier dramenästhetische Betrachtungen anschließen, denen wir hier nicht nachgehen können: Nach Lessing widerspreche Corneilles Adaptation der weiblichen Natur aber auch gleichzeitig der „wahren“ Poetik des Dramatischen, die einem „natürlichen“ Ablauf des dramatischen Geschehens zu gehorchen habe, dem „natürlichen Gang“, wo alles natürlich „ineinander gegründet“ sein müsse; auch die Figurenrede und vornehmlich die weibliche, solle „natürlich“ sein, der spontanen „Sprache des Herzens“ entsprechend, und nicht rhetorisch-gekünstelt, also lügenerisch und falsch wie bei dem Franzosen (vgl. 30. Stück, S. 157).

sie sich die Freiheit nimmt, Verstellung, List und Täuschung einzusetzen und dank dieser „unweiblichen“ Mittel die Tragödie verhindert.

Der Hof – Schauplatz der Lügenkunst

*[...] aus Barmherzigkeit, lieber Marinelli! Lügen
Sie mir eines auf eigene Rechnung vor. Was kostet
Ihnen denn eine Lüge? – (Orsina)*

Mit der Darstellung des höfischen Bereiches intendiert Lessing zweifelsohne eine scharfe Kritik des feudalen Systems, seiner willkürlichen Gewalt, seiner Frivolität und Lasterhaftigkeit. Was nun die dramaturgische Darstellung angeht, so scheint sie mir nicht ganz frei von jenem Paradox, das die Repräsentation des Bösen in Literatur und Kunst seit jeher kennzeichnet: die Diskrepanz nämlich zwischen moralischer Verurteilung einerseits, ästhetischem Vergnügen und Kunstfertigkeit andererseits. Die brillante Inszenierung der Figur des Hofintriganten Marinelli mag dies bezeugen.

Die von ihm geplante Entführung Emilias auf das Lustschloss des Prinzen just am Morgen ihres Hochzeitstages ist ein wahres Bravourstück der Intrigenkunst: Der Überfall der Hochzeitskutsche wird als Raubüberfall getarnt, bei dem der Bräutigam leider umkommt; die Braut hatte mehr Glück, wird sie doch gerettet und in die Obhut des Prinzen auf dessen just nahegelegenes Lustschloss geführt. In der Darstellung der Ereignisse, wie sie Marinelli dem herbeigeeilten Vater Galotti präsentiert, demonstriert Lessing, mit welcher perfider Raffinesse der Hofintrigant seine Lügenkunst einsetzt.

MARINELLI: Sie wissen, gnädiger Herr, wie sehr ich den Grafen Appiani liebte, wie sehr unser beider Seelen ineinander verwebt schienen –

ODOARDO: Das wissen Sie Prinz? So wissen Sie es wahrscheinlich allein.

MARINELLI: Von ihm selbst zu seinem Rächer bestellt –

ODOARDO: Sie?

MARINELLI: Fragen Sie nur Ihre Gemahlin. Marinelli, der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen, und in einem Tone! in einem Tone! – Daß er mir nie aus dem Gehöre komme, dieser schreckliche Ton, wenn ich nicht alles anwende, daß seine Mörder entdeckt und bestraft werden!

[...]

MARINELLI: Man hat Verdacht, daß es nicht Räuber gewesen, welche den Grafen angefallen.

ODOARDO (*höhnisch*): Nicht wirklich nicht?

MARINELLI: Daß ein Nebenbuhler ihn aus dem Wege räumen lassen.

ODOARDO (*bitter*): Ei! Ein Nebenbuhler?

MARINELLI: Nicht anders.

ODOARDO: Nun dann – Gott verdamme ihn, den meuchelmörder'schen Buben!

MARINELLI: Ein Nebenbuhler, und ein begünstigter Nebenbuhler –

ODOARDO: Was? Ein begünstigter? – Was sagen Sie?

MARINELLI: Nichts als was das Gerücht verbreitet.

ODOARDO: Ein begünstigter? Von meiner Tochter begünstigter?

MARINELLI: Das ist gewiß nicht. Das kann nicht sein. Dem widerspreche ich, trotz Ihnen. – Aber bei dem allen, gnädiger Herr – denn das gegründetste

Vorurteil wieget auf der Waage der Gerechtigkeit soviel als nichts – bei dem allen wird man doch nicht umhin können, die schöne Unglückliche darüber zu vernehmen. [...] Und wo anders? Wo kann das anders geschehen als in Guastalla? (V, 5, 179)⁸

Die raffinierte Konstruktion des Lügegebäudes besteht darin, nicht irgendeine phantastische Geschichte zu erfinden; die Bausteine der Lügenkonstruktion sind Elemente der faktischen Wahrheit selbst, die dergestalt manipuliert und komponiert werden, dass sie die Wahrheit in ihr Gegenteil verkehren. Es stimmt sehr wohl, dass der sterbende Appiani den Namen Marinellis ausgesprochen hat, aber um ihn als Mörder zu denunzieren; es stimmt sehr wohl, dass der Überfall der Kutsche nicht das Werk von Räubern ist, sondern das eines Nebenbuhlers, des Prinzen selbst. Es gelingt dem Intriganten, diesen Nebenbuhler nicht nur als Retter auszugeben, sondern dazu noch als Beschützer des durch Gerüchte bedrohten tugendhaften Rufes seines Opfers, das darum seiner Schutzverwahrung anvertraut werden soll.

Darüber hinaus führt Marinellis Rede eine zusätzliche Leistung der Lüge vor, die darin besteht, die erlogene Wirklichkeit, eben weil sie Produkt einer absichtlichen Konstruktion ist, als in hohem Grade wahrscheinlich erscheinen zu lassen, wahrscheinlicher als die wahre. In seinem *Traité des vertus* sieht Jankélévitch hier das besondere Machtpotential eines gut gefügten Lügegebäudes:

Le vrai [...] est toujours invraisemblable; c'est le mensonge qui le rend vraisemblable! Véridique quand on le croit menteur, menteur quand on le croit sincère, le mensonge est imprévisible et insaisissable [...].⁹

Der Lügner und Intrigant profitiere von einer Machtposition, die er seiner doppelten Kompetenz verdankt, kennt er doch die Wahrheit und gleichzeitig die Strategien, diese umzulügen. Shakespeares Jago war bereits ein Meister dieser Kunst, mit den Folgen, die wir kennen. Wie Othello so wird auch Odoardo Galotti in die Falle gehen; beiden ist gemeinsam, dass sie für das kodierte Maskenspiel des Hoflebens¹⁰ den Schlüssel nicht kennen. Orsina, die verschmähte Geliebte des Prinzen, kennt sich da aus¹¹, sie wird Odoardo die Rede des Intriganten dekodieren, ihm die Wahrheit ins Ohr träufeln wie Gift:

⁸ Lessings Stücke werden zitiert nach: LESSING, *Dramen*, hrsg. von Walther KILLY, Frankfurt a. M., Fischer, 1962. Alle Seitenangaben nach dieser Ausgabe.

⁹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Traité des vertus II*, tome I, „Les vertus et l'amour“, Paris, Flammarion, 1986, S. 210f.

¹⁰ Vgl. Norbert ÉLIAS, *Die höfische Gesellschaft*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2002.

¹¹ Sie zeigt sogar eine ironische Distanz zu diesem Maskenspiel: So beklagt sie sich Marinelli gegenüber, dass dieser sie behandle wie „jeden Überlästigen, jeden Bettler“, dass er nämlich, um sie abzuweisen, sich nicht einmal mehr die Mühe gibt, eine richtige Lüge zu erfinden, so als sei sie dieser Mühe nicht mehr wert: „... aus Barmherzigkeit, lieber Marinelli! Lügen Sie mir eines auf eigene Rechnung vor. Was kostet Ihnen denn eine Lüge?“ (IV, 5, 57). Es ist, als ob in dem vom höfischen Codex geregelten Gesellschaftsspiel die Kunstfertigkeit der

ORSINA: [...] glauben Sie mir: wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.

ODOARDO: Was soll ich denken?

ORSINA: Dass Sie mich also nicht verachten! – Denn auch Sie haben Verstand, guter Alter; auch Sie. – Ich seh es an dieser entschlossenen, ehrwürdigen Miene. Auch Sie haben Verstand; und es kostet mich ein Wort, – so haben Sie keinen.

ODOARDO: Madame! – Madame! – Ich habe schon keinen mehr, noch ehe Sie mir dieses Wort sagen, wenn Sie mir es nicht bald sagen. – Sagen Sie es! sagen Sie es! [...].

ORSINA: So merken Sie auf! – Was wissen Sie, der Sie schon genug wissen wollen? Dass Appiani verwundet worden? Nur verwundet? – Appiani ist tot!

ODOARDO: Tot? Tot? – Ha, Frau, das ist wider die Abrede. Sie wollten mich um den Verstand bringen; und Sie brechen mir das Herz.

ORSINA: Das beiher! – Nur weiter. – Der Bräutigam ist tot, und die Braut – Ihre Tochter – schlimmer als tot.

ODOARDO: Schlimmer? schlimmer als tot? – Aber doch zugleich auch tot? – Denn ich kenne nur *ein* Schlimmeres – (IV, 7, 171f.)

Nicht aus Wahrheitsliebe tut sie dies, sondern um Galotti zum Instrument *ihrer* Intrige zu machen, ihrer Rache an dem Prinzen. Verweilen wir kurz bei der Rede dieser weiblichen Figur, um zu zeigen, wie nuanciert Lessing die Skala der lügenhaften Reden in Szene setzt. Ein Ausdruck im Munde Odoardos, der sie „die gute Sibylle“ nennt (V, 5, 181), lässt uns aufhorchen. Tatsächlich unterhält sie ein ganz besonderes Verhältnis zu Wahrheit und Lüge. Ihre Rede, mit der sie Galotti zur Rache am Verführer treiben will, hat nichts gemein mit einem Lügengebäude à la Marinelli. Zwar setzt sich auch ihre Rede aus Elementen der faktischen Wirklichkeit zusammen, aber die Wirksamkeit ergibt sich aus der enigmatischen Struktur, dem klugkalkulierten Einsatz von schrittweisem Enthüllen und Verschweigen; eine Strategie, die darauf abzielt, die Einbildungskraft des Partners anzuheizen, dergestalt dass er die Wahrheit selbst entdeckt, aber verzerrt, in Form der schlimmsten Ausgeburten seiner eigenen Phantasie. Innerhalb der Typologie lügenhafter Reden, haben wir es hier mit einer besonders subtilen Manipulation der Wahrheit zu tun.

Die bürgerliche Familie – Hort der Tugend

Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. (Emilia)

Es schien mir wichtig, diese variantenreiche Inszenierung der Hofintrige vorzustellen und dies nicht nur als Bravourstück. Ihr kommt eine bedeutende dramaturgische Funktion zu, und zwar als Negativ-Folie für jenen anderen, den bürgerlichen Bereich, dem mein vorrangiges Interesse gilt. Wenn ich von

Lügenkonstruktion in einem proportionalen Verhältnis stehe zu Rang und Bedeutung der Mitspieler.

Negativ-Folie spreche, dann möchte ich damit sagen, dass es sich hier nicht um eine beliebige antagonistische Gegenüberstellung handelt, sondern, wie bereits erwähnt, um einen gattungsspezifischen Aspekt: Der Gegenbereich zur Hofintrige, repräsentiert durch die bürgerliche Familie, wird als ein Hort der Wahrheit, Reinheit und Durchsichtigkeit allein schon mittels der dramaturgischen Kontrastmontage ausgestellt – in der Perspektive des *Stückeschreibers* ausgestellt – und somit durch die Formgebung selbst legitimiert. Wir haben es also mit einer dank dieser dramaturgischen Strategie bewerkstelligten Wertung des bürgerlichen Bereichs zu tun, die es gilt in Frage zu stellen. Es geht darum, das als so natürlich und wahrhaftig ausgestellte Gesicht der bürgerlichen Tugend ebenfalls als Maske zu entlarven, als soziale Maske, hinter der sich Gewaltstrategien verstecken, die um so gefährlicher sind, als sie im Gegensatz zu den höfischen als solche eben nicht signalisiert sind. Letztendlich stellt sich die Frage nach der repressiven Funktion oder zumindest des repressiven Potentials des Wahrheitspostulats in diesem bürgerlichen Diskurs. Als Pendant dazu ergibt sich die Gegenfrage, inwiefern Lüge und Verstellung eine positive, befreiende Rolle spielen können.

Tatsächlich gibt es ja, bekannterweise, in der Lügenforschung einen Aspekt – man könnte ihn zu den Lobreden über die Lüge zählen – der uns diesbezüglich interessiert: Lüge und Verstellung aufgefasst und aufgewertet als eine notwendige Strategie der Subjektwerdung. Geht man davon aus, dass der Akt des Lügens durch eine doppelte Struktur gekennzeichnet ist, nämlich durch die Differenz zwischen dem, was gesagt und dem was verschwiegen, zwischen dem, was gezeigt und dem, was versteckt wird, so wird deutlich, in welchem Maße er unseren Bezug zum Anderen bestimmt: In diesem Kontext besteht die Funktion der Lüge – denken wir zum Beispiel an die Verheimlichungslüge – darin, dem sprechenden Subjekt die Möglichkeit zu geben, sich gegen den anderen abzugrenzen, „nicht durchsichtig [zu sein] für den anderen, kein ‚aufgeschlagenes Buch‘“, wie Klaus-Jürgen Bruder formuliert.¹² Diese durch die Lüge gebotene Möglichkeit der Selbstbehauptung wird für das Individuum besonders bedeutsam, wenn es sich in einer Situation der Ungleichheit, einer ungleichen Machtverteilung befindet. Es geht dann darum, so etwas wie einen Schutzraum für das Eigene zu schaffen, eine Abgrenzung gegen die Macht, gegen den Druck der herrschenden, für allgemeingültig erklärten Normen, Regeln, Gesetze. Ein solcher Ort der Ungleichheit kann die Familie sein. Freud macht seine Beobachtungen ja gerade in diesem Bereich¹³; für das Kind heißt Lügen

¹² Klaus-Jürgen BRUDER, Friedrich VOSSKÜHLER, *Lüge und Selbsttäuschung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 14.

¹³ „Mit dem Lügen imitiert das Kind die Erwachsenen, die ihm die sexuellen Tatsachen verbergen und ihm darüber lügnerische Auskünfte geben. Von daher nimmt sich das Kind das Recht zu lügen.“ (vgl. Sigmund FREUD, „Kommentar zum Vortrag von Otto Rank“, 7. April 1909, in *Protokolle der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung*, Bd. II, 1908-1910, hrsg. von

lernen soviel wie Erwachsenwerden, bedeutet eine Erfahrung der Emanzipierung. In der bürgerlichen Familie nun, wie sie das Trauerspiel vorführt, ist die Tochter das schwächste Glied des Familienverbandes. Um zu zeigen, was mit ihr da geschieht, müssen wir etwas weiter ausholen.

Die Beziehung der Tochter vor allem zum Vater kann mit dem Begriff der „Hörigkeit“ bezeichnet werden. Unter der väterlichen Autorität soll sie nach dem Bild seines Tugendideals geformt werden. Eine Komponente dieses Ideals ist, was im Text leitmotivisch als „natürliche Unschuld“ apostrophiert wird. Sie impliziert die Repression jeglichen Sinnesgenusses, die Tabuisierung jeglicher erotischer Gefühle und natürlich jeglichen sexuellen Begehrens. Um all dies zu garantieren, ist es der Vater, der den Bräutigam aussucht, der seinen Wünschen entspricht. Appiani, der Erwählte, erfüllt voll und ganz die väterlichen Wünsche: von Brautschmuck, zum Beispiel, will er nichts hören, an seiner Emilia wird er eine „fromme Frau“ haben, wer würde da auf ihren Putz achten? Emilia hatte sich allerdings ein Brautkleid ausgedacht, genau wie das, welches sie bei ihrer ersten Begegnung trug, ob er es noch wisse, fragt sie:

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! [...] (II, 7, 145)

Sagt er doch tatsächlich: „Und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe“. Deutlicher kann es nicht ausgedrückt werden: Die Braut existiert für den Bräutigam lediglich als Bild, Bild der natürlichen Unschuld, dem sich Emilia zu fügen scheint.

Aber die Rose im Haar, die Rose, auf der sie beharrt, ist nur eines der zahlreichen Zeichen dafür, dass die Fassade der musterhaften Tochter und Braut brüchig geworden ist; dass sich hinter ihr etwas gewaltig regt und drängt, etwas Unnennbares, Verbotenes.

Dieses Etwas ist aufgebrochen und hat sie überwältigt an dem nämlichen Morgen an der „heiligen Stätte“ der Kirche, als der Prinz ihr verführerische Liebesworte zuflüsterte. Wie sie der Mutter berichtet, hörte sie ihren Namen, ihren eigenen Namen, den Namen Emilia; „[e]s sprach von Schönheit, von Liebe ...“, „[e]s klagte ...“, „[e]s beschwor ...“ (II, 6, 141). Es sprach in ihr, etwas sprach in ihr, und was ihr hier geschieht, ist das Erwachen ihrer Sinnlichkeit, ihres sinnlichen Begehrens, ihres *eigenen* Begehrens. Das Erlebnis dieses Aufbrechens ihrer eigenen Wünsche ist überwältigend. Emilia

Herbert NUNBERG, Ernst FEDERN, Frankfurt a. M., Fischer, 1977, S. 182). Vgl. ebenfalls: Heinz KOHUT, *Wie heilt die Psychoanalyse?*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987.

flüchtet „außer Sinne geraten“, wie wahnsinnig, auf die Straße, ins Haus und die Arme der Mutter.

In diesem Moment der Ver-rücktheit war Emilia bei sich, er dauert nicht lang: Die Mutter begibt sich nun daran, Emilias Sinne zurechtzurücken, das heißt, sie mit dem Bild in Einklang zu bringen, das sie vorzustellen hat. Verweilen wir kurz bei folgender Wechselrede, sie trifft ins Zentrum meiner Überlegungen:

CLAUDIA: Rede meine Tochter! – Mach' meiner Furcht ein Ende. – Was kann dir da, an heiliger Stätte, so Schlimmes begegnet sein?

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

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

EMILIA: Und *sündigen wollen*, auch sündigen.

CLAUDIA: Das hat *meine* Emilia nicht wollen!

EMILIA: Nein, *meine* Mutter, so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. [...]
(Herv. I. Haag, II, 6, 140)

Es ist, als stehe Emilia unter so etwas wie einem Geständnis- oder Beichtzwang; sie kann nicht anders als dem mütterlichen Rede-Gebot zu gehorchen; es gelingt ihr nicht, ihr Eigenes zu verbergen und somit zu schützen. Das Geständnis ist allerdings unerhört: „sündigen wollen“, so nennt Emilia in der Sprache, die nicht die ihrige ist, das Erwachen ihres sinnlichen Begehrens. Wie sollte sie, die Unmündige, eigene Worte finden, um dies zu sagen? So gießen sich die Worte der Tochter in die vorgeprägte Form der mütterlichen Rede: beten wollen/ sündigen wollen. In den beiden folgenden Repliken können wir dann beobachten, wie Emilias Wollen und das Wollen der Mutter buchstäblich in eins gesetzt werden, wie ihr eigener Wunsch mit der Vorschrift gleichgeschaltet und damit zunichte gemacht wird. Wegen des tief in ihr verinnerlichten Wahrhaftigkeitsgebots kennt Emilia die Verstellung nicht; wie ‚ein aufgeschlagenes Buch‘ ist sie der Gewalt der Mutter, Stellvertreterin des Vaters, ausgesetzt, von der sie sich nicht abzugrenzen vermag.

Unzählige Deutungs-Hypothesen mit verschiedenen Schuldzuschreibungen sind über Emilias Tod formuliert worden, es handelt sich hier keineswegs darum, diesen eine weitere hinzuzufügen; es geht uns ja um etwas anderes. Wenn wir von Emilias Zerstörung sprechen, ist damit nicht nur ihr Tod gemeint. Ihre Geschichte denunziert die skandalöse Lüge in Bezug auf die von den bürgerlichen Tugendwächtern dekretierte und proklamierte Wahrheit der weiblichen Natur, die nur die Wahrhaftigkeit kenne; denunziert ihre Funktion als repressive Strategie. Gibt sich diese Geschichte der Frau und Tochter doch zu erkennen als die einer ständigen Verhinderung ihrer Subjektwerdung und zwar durch Bildzuschreibungen. Wo im patriarchalischen Diskurs die Natur und das Natürliche beschworen werden, haben wir es in Wirklichkeit mit einem Bilderkabinett zu tun. Nur als Bild existiert Emilia, als Projektionsfläche der Wünsche des anderen, Projektionsfläche

männlicher Wunschphantasien: als erotisches Wunschbild des Prinzen, wurde doch sein Begehren beim Anblick des Portraits Emilias, Bild so bescheidener Reinheit und Unschuld, geweckt, das er im Atelier des Hofmalers entdeckte und das – nicht der Ironie des Schicksals folgend, sondern der hartnäckigen Logik des Begehrens – der Vater in Auftrag gegeben hatte, damit sein Wunsch- und Vorbild aller weiblichen Tugend verewigt werde. Wenn Emilia unter dieser Gewalt der Bilder den Tod von der Hand des Vaters verlangt mit den Worten „[...] 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 [...] – Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.“ (V, 7, 183) – drängt sich der Verdacht auf, dass Emilia sich als Opfer anbietet, damit das väterliche Wunschbild der tugendhaften Tochter unbefleckt bewahrt bleibe.¹⁴

Minna von Barnhelm, Intrigantin aus Liebe

*O, über die wilden, unbiegsamen Männer, die nur immer
ihr stieres Auge auf das Gespenst der Ehre heften! Für
alles andere Gefühl sich verhärten! — Hierher Ihr Auge!
auf mich, Tellheim! (Minna)*

Beim Wechsel vom Trauerspiel zum einige Jahre vorher verfassten Lustspiel, von *Emilia Galotti* (1772) zu *Minna von Barnhelm* (1763/1767), haben wir den Eindruck wie auf einen anderen Stern versetzt zu werden. „Am Abend des 21. August 1763 fuhr eine vierspännige Kutsche auf das Hallische Tor zu, den südlichen Durchlass in der Mauer, die die Residenzstadt Berlin-Kölln mit ihren Vorstädten Friedrichstadt, Friedrichswerder und Neustadt umschloß,“ – so beginnt Joachim Dyck seinen Aufsatz über *Minna von Barnhelm*.¹⁵ Zeit und Ort versetzen uns nicht wie im Trauerspiel in ein geographisch und zeitlich unklar zu bestimmendes Guastalla, sondern nach Berlin kurz nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges. Die Insassin der Kutsche ist das Fräulein von Barnhelm, allein in Begleitung ihrer Zofe: gesellschaftlich geradezu unerhört für die damalige Zeit und die damaligen Sitten. Noch schockierender: Das Fräulein ist ihrem Verlobten, dem Major Tellheim, nachgereist, um ihn in Sachen Liebe und Eheversprechen zur Rede

¹⁴ Vgl. Brigitte PRUTTI, *Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: „Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, S. 5: „Der Dramatiker Lessing, dem das heroische Sterben und ein Märtyrertum christlicher Prägung gleichermaßen fremd geworden sind, setzt hier eine in der problematischen Beziehung zwischen Vater und Tochter verankerte Opferhandlung in Szene und kennzeichnet dieses Frauenopfer zugleich als sinnloses Sterben.“

¹⁵ Joachim DYCK, *Minna von Barnhelm, oder Die Kosten des Glücks*, Berlin, Wagenbach Verlag, 1981.

zu stellen. Das Hotel, in dem sie absteigt, ist auch zufällig das, in dem Tellheim zur Zeit wohnt.

Worum geht es? In aller Kürze: Der Major von Tellheim hatte es für seine Pflicht empfunden, die Verbindung mit seiner Verlobten, dem Fräulein von Barnhelm, aufzulösen, nachdem er – in Wirklichkeit natürlich unschuldig – der Bestechung und Unterschlagung von Geldern während seiner Tätigkeit in der preußischen Armee beschuldigt wurde. Er habe seine Ehre verloren, sei zudem noch mittellos und einer Verbindung mit dem Fräulein von Barnhelm nicht mehr würdig. Er stellt seine Situation dar als eine tragisch unentrinnbare.

Wohlgemerkt, Minna geht es nicht eigentlich darum, das Eheversprechen zu retten. Eigentlich geht es ihr um ihre Liebe, ihr ganz sinnliches Liebesbegehren, zu dem sie sich ohne Prüderie, direkt und begeistert bekennt. Wie gelingt ihr das? Eigentlicher Antrieb, könnte man sagen, ist dieses erotische Begehren. Es macht erfinderisch und bedient sich gerade der Eigenschaften, die so gar nicht der von Lessing selbst kodierten, wahren weiblichen Natur zu entsprechen scheinen: Klugheit und List, Verstellung und Täuschung. Sind diese Eigenschaften im 18. Jahrhundert doch höchstens Bühnenfähig in Gestalt der *femme fatale*, jener hasserfüllten, rachsüchtigen Intrigantin. Minna ist deshalb eine so unerhört bedeutsame und seltene Frauenfigur auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts als sich bei ihr Klugheit und List nicht mit Hass und Rache sondern mit Liebesfähigkeit verbinden: Sie ist eine Intrigantin aus Liebe.

Intrigantin auch in dem Sinne, als *sie* die Fäden der dramatischen Intrige entschlossen in die Hand nimmt, und beherrscht wenn nicht manipuliert.¹⁶ In der Komödie nun sind diese Fäden dabei, sich bei dem geliebten Mann zum tragischen Knoten zu verknüpfen, zum klassisch-tragischen unauflösbaren Konflikt zwischen Ehre und Liebe. Aber Minna ergibt sich nicht in das Schicksal. Nachdem sie sich in einer Art Verhör Tellheims Liebe vergewissert hat, geht sie daran, mit witzigem Verstand den Knoten zu lösen. Hier sei gleich ein gattungsspezifischer Aspekt angemerkt: Das glückliche Ende ist nicht einfach Ergebnis einer Gattungsnorm, sondern Werk einer klugen gewitzten Spielleiterin. Es muss errungen werden, und der Erfolg des Spiels ist keineswegs von vornherein garantiert.

Erstes Instrument unserer Spielleiterin ist die Sprache, ihre rhetorische Sprachgewandtheit, mit der sie Tellheim zum Dialog geradezu herausfordert:

V. TELLHEIM: Ich brauche keine Gnade; ich will Gerechtigkeit. Meine Ehre –
DAS FRÄULEIN: Die Ehre eines Mannes wie Sie –

¹⁶ Das Verhältnis von Intrige im Sinne von Kabale einerseits und Intrige als dramaturgische Kategorie andererseits ließe sich in beiden Stücken als interessantes Thema verfolgen. Im Trauerspiel liegen die Fäden der dramatischen Handlung ausschließlich in der Hand des Hofintriganten. Gegenüber der Hofkabale erscheinen die bürgerlichen Gestalten vollkommen handlungsunfähig. Die einzige Handlung, deren Galotti fähig ist, richtet sich gegen die eigene Tochter.

V. TELLHEIM: Nein mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unsers Gewissen, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffener —

DAS FRÄULEIN: Nein, nein ich weiß wohl. — Die Ehre ist — die Ehre.

V. TELLHEIM: Kurz mein Fräulein, — Sie haben mich nicht ausreden lassen. — Ich wollte sagen: wenn man mir das Meinige so schimpflich vorenthält, wenn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht; so kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. [...] Das Fräulein von Barnhelm verdient einen unbescholtenen Mann. Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen. Es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich nicht schämet, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen blinde Zärtlichkeit —

DAS FRÄULEIN: Und das ist Ihr Ernst, Herr Major? *Indem sie ihm plötzlich den Rücken wendet.* (IV, 6, 88)

Tellheim verrennt sich und beharrt mit trotzigem Stolz in seiner tragischen Haltung, die allein schon durch das Pathos der Sprache als Pose entlarvt wird. An dieser Stelle attackiert Minna, übrigens scheut sie sich keineswegs den monologisierenden Redepartner zu unterbrechen: Mit der rhetorischen Figur des Pleonasmus — die Ehre ist, ja was ist sie eigentlich? „Die Ehre ist... die Ehre“ — versucht sie, Tellheim aufzuklären darüber, wie leer, wie substanzlos sein Ehrbegriff ist, eine leere Worthülse; dieses „Gespenst der Ehre“, wie sie es auch nennt (IV, 6, 87), macht blind für jegliches andere Gefühl. Die kurze Probe zeigt uns schon, dass Minna, ganz im Gegensatz zu Emilia, fähig ist, eine autonome Rede zu führen, eine echte Gegenrede gegenüber dem Mann, mit Klugheit, Witz und Ironie. In diesem Sinne ist sie mündig. Im Gegensatz zu Emilia, will Minna etwas für sich, hat ihr eigenes Wollen, ihren eigenen Glücksanspruch. Ihr Sprechen und Handeln zeugt von einem Freiraum gegenüber den Normen der patriarchalischen Gesellschaft und ihrer Weiblichkeitsbestimmungen. Einen Freiraum, den sie noch ausdehnen wird, indem sie, da sie mit klugen Worten nicht zum Ziel kommt, zu List, Verstellung und Täuschung greift und damit erfolgreich wird. Die Transgression des Lügenverbots ließe sich hier als die „Kosten des Glücks“ verbuchen, um die Titel-Formel des Aufsatzes von Joachim Dyck aufzugreifen, aber es geht keineswegs um eine bittere Rechnung: Das Vergnügen an diesem Spiel seitens der Spielleiterin wie auch des Zuschauers ist offensichtlich.

Da gibt es das Vertauschen der Ringe: als keckes Täuschungsspiel absoluter Gegenpart zur ernsthaft belehrenden Ringparabel im *Nathan*. Dazu gesellt sich das Verstellungsspiel in Form des Rollentausches, einer wahren Verkehrung der Rollen: Gegenüber der Pose des so unglücklichen Mannes schlüpft sie nun in die Rolle der noch unglücklicheren, nämlich vom Oheim enterbten Frau. Eine schlaue Lügenfiktion, die an die väterlich schützende Rolle des Mannes appelliert. Und es trifft. (Tellheim: „Bin ich nicht Manns genug ihr einmal alles zu ersetzen?“ (V, 3, 93). Interessant ist vor allem, wie sich dieser Rollentausch auf der Ebene der Rede spiegelt. Minna führt genau

die Reden in ihrem Mund, die Tellheim gegen sie geführt hatte, und sie treibt ihr ironisches Spiel mit ihnen:

DAS FRÄULEIN: [...] Es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken!

V. TELLHEIM: Falsch, grundfalsch!

DAS FRÄULEIN: Wollen Sie es wagen, Ihre eigene Rede in meinem Mund zu schelten?

V. TELLHEIM: Sophistin! [...] (IV, 9, 101)

Tellheim schimpft sie „Sophistin“; als eine, die dem Redepartner die Worte im Mund verdreht, erscheint sie Tellheim. In Wirklichkeit geht es hier aber nicht um Verdrehung der Worte, sondern um deren kritische Prüfung auf Gültigkeit. Sie nimmt die „männliche“ Rede in ihren Mund, um die dort formulierte, und wieder mal als Wahrheit über die weibliche Natur dekretierte Rollenfixierung von „schwächerem“ und „stärkerem Geschlecht zu entlarven und aufzubrechen.

Woher nimmt sie diese Autonomie und Freiheit? Die Voraussetzungen sind günstig: da ist keine repressive Familienstruktur; kein Vater, der die Tochter zum Wunsch- und Idealbild seines Tugendsystems bilden will; allenfalls ist da ein aufgeklärter Adoptivvater, der zum Schluss als *deus ex machina* auftaucht, denn ganz ohne väterlichen Segen ist das happy-end dann doch nicht denkbar. Minna, jene lebenswürdige Aufklärerin, hat eine Heerschar vor allem männlicher Bewunderer entflammt. Wie zählebig allerdings bestimmte Vorstellungen von der Wahrheit der weiblichen Natur im bürgerlichen Denken sein können, bezeugt folgendes Urteil von Thomas Mann, in seiner Rede über Lessing, gehalten 1929 an der preußischen Akademie der Künste:

Das Maskuline liegt seinem [Lessings] Gestaltungstalent ungleich besser als das Weibliche; er zeichnet es richtiger, tiefer, stärker. Man fand von jeher, dass Tellheim, in seiner schwierigen Ehrliebe und Melancholie, als Figur die Minna bei weitem überrage. *Vor allem ist er männlicher, als sie weiblich.*¹⁷ (Herv. I. Haag)

Ausblick

Gemäß der Regel des Lustspiels wird unsere Minna auf dem Weg ins glückliche Eheleben entlassen. Wir möchten die Leistung der anmutigen Aufklärerin keineswegs schmälern, zumal sie ziemlich alleine auf der Bühne des 18. Jahrhunderts steht; die Leistung, die für uns hier insbesondere darin besteht, dass sie es unternimmt, den männlichen, mit dem Anspruch der herrschenden Wahrheit sich brüstenden, Ehr- und Tugenddiskurs mit Witz und Klugheit, List und Täuschung zu demontieren. Aber nicht die lebendige

¹⁷ Zitiert in PRUTTI, *Bild und Körper*, S. 171.

Minna, sondern die tote Emilia, nicht das glückliche Leben, sondern der skandalöse Tod ist es, der weiterhin subversives Potential freigibt. Unter der Bedingung allerdings, dass dieser Skandal, genauer der Text, der davon spricht, nicht einer sich aufgeklärt gebärdenden, reduzierten Lektüre zum Opfer fällt, dass Lessing und sein Text nicht sozusagen zur Gipsbüste erstarren und als solche zelebriert werden. Man höre Albrecht Schöne: „Wenn irgendwo der geometrische Geist der Aufklärung, wenn je die Algebra sich zur Höhe des Dichterischen erhoben hat, dann geschah das mit der *Emilia Galotti*.“ Und weiter: Das Stück sei frei vom „dunkle[n] Strom der Untertöne“, „ohne Geheimnis“, die Rechnung gehe da überall auf, und daraus resultiere „die großartige Notwendigkeit des tragischen Verlaufs“. ¹⁸ Emilias Leben und Sterben einer tragischen Notwendigkeit anheimzugeben, die dazu noch als großartig apostrophiert wird – eine solche Lektüre erscheint mir in gewisser Hinsicht wie ein zweiter Dolchstoß in die Brust Emilias.

Aber: tot ist nicht tot. Heiner Müller: „[...] der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.“ ¹⁹ Er lässt Emilia wieder auferstehen, reiht sie ein in den Reigen der zerstörten Frauen: Neben Ophelia, „die der Fluß nicht behalten hat“, neben „die Frau am Strick“, „die Frau mit dem Kopf im Gasherd“ ²⁰ – stellt er Emilia, die Frau mit dem Dolch des Vaters in der Brust; gibt ihnen, den mundtot gemachten, als Rächerinnen eine Stimme, ihre eigene Stimme. ²¹

LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI ²²: Auf einem Autofriedhof in Dakota lässt Müller Lessing auftreten – „brustkrank vom Staub der Archive und von der Asche, die aus den Büchern weht“ (S. 34f.), einen Lessing, der anfängt seine eigenen Texte zu vergessen: „Ich bin ein Sieb. Immer mehr Worte fallen hindurch.“ (S. 35) Emilia Galotti betritt die Bühne, rezitiert noch einmal ihre tragische Situation, wohlgemerkt: die ihr zubereitete tödliche Ausweglosigkeit:

Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt! Ich hab Blut, mein Vater, so

¹⁸ Nachwort zu Lessings Dramen, Frankfurt a. M., Fischer, 1962, S. 324.

¹⁹ Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer 2*, Interviews und Gespräche, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1990, S. 64.

²⁰ Heiner MÜLLER, DIE HAMLETMASCHINE, 2 DAS EUROPA DER FRAU, in *Mauser*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1978, S. 91.

²¹ Die sybillinische Orsina, diese seltsam schillernde Außenseiterfigur in Lessings Trauerspiel, hatte bereits in einer zwischen Prophezeiung und Wunschphantasie oszillierenden Rede Rache verkündet im Namen aller zerstörter Frauen: „Wann wir einmal alle, – wir, das ganze Heer der Verlassenen, – wir alle in Bacchantinnen, in Furien verwandeln, wenn wir alle ihn unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischen, sein Eingeweide durchwühlten, – um das Herz zu finden, das der Verräter einer jeden versprach, und keiner gab! Ha! Das sollte ein Tanz werden! Das sollte!“ (IV, 7, 64). Hiermit präfiguriert diese Lessingsche Frauenfigur all jene Rächerinnen – Salomo, Elektra –, die schon vor Heiner Müller die Literatur der Jahrhundertwende wiederbelebt haben.

²² Heiner MÜLLER, LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI, in *Herzstück*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1989 (alle Zitate und Seitenangaben nach dieser Ausgabe).

jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. [...] Geben sie mir, mein Vater, geben sie mir diesen Dolch [...] (S. 36).

Aber ihre Rede wird durchkreuzt durch eine andere, die des weisen Nathan, der gleichzeitig den Schluss der Ringparabel auf sagt: „Es eifre jeder seiner unbestochnen,/ Von Vorurteilen freien Liebe nach!/ Es strebe von euch jeder um die Wette...“.²³ Ein Stimmengewirr, eine Kakophonie entstehen, welche die beiden Figurenreden ins Sinn-lose verzerren. Danach vertauschen die beiden Lessingschen Figuren ihre Köpfe, „entkleiden umarmen töten einander“ (S. 36). Dem Lessingdarsteller wird dann zum Schluss eine bronzene Lessingbüste übergestülpt, aus welcher er vergeblich versucht sich zu befreien.

Aber tot ist nicht tot. Als verzerrte Rede wird Emilias Rede *ihre* Rede, die wenn sie nicht von ihrer Wahrheit spricht, so doch von der Lüge, die sie zerstört hat. Diese nistet im aufgeklärt-bürgerlichen Diskurs selbst, wo die humanistische väterliche Botschaft nebst ihren Postulaten der Reinheit, der Unschuld und Wahrhaftigkeit – *Edel sei der Mensch, hilfreich und gut*²⁴ – das Trauerspiel der Frau und Tochter begründet und legitimiert. Durch den Missklang der beiden sich durchkreuzenden Reden, bringt Müller – unendlich besser als ich es konnte – den Skandal dieser Lüge zur Sprache.

²³ „Nathan der Weise“, in LESSING, *Dramen*, Anm. 8, S. 263.

²⁴ GOETHE, *Das Göttliche*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1964 (7. Aufl.), S. 147. Nicht das berühmte Goethe-Zitat ist gemeint, sondern das geflügelte Wort zu dem jenes im bürgerlichen Diskurs geworden ist.