

Emilia Galotti - Mündigkeit der Wahrnehmung¹

Li Mingming
(Beijing)

Abstract: Der vorliegende Beitrag hat das Ziel, die Körper- und Wahrnehmungsproblematik in Lessings *Emilia Galottia* aus der Perspektive der Kulturwissenschaft zu untersuchen. Der Schwerpunkt liegt in der Fragestellung, wie das Auge bzw. der Blick literarisch repräsentiert sowie inszeniert und inwieweit der Blick in Lessings *Emilia Galotti* mit der Vernunft und der Leidenschaft in Einklang gebracht wird.

Stichwörter: Wahrnehmung, Körper, Blick, Ohr

Einleitung

Lessings *Emilia Galotti* wurde in der Forschung vorrangig politisch gedeutet, als Projektion der gesellschaftlichen Realität, der Auseinandersetzung zwischen Adel und Bürgertum.² Es fehlte auch nicht an Versuchen, die Trauerspiel-Praxis vor dem Hintergrund der Dramentheorie aus der Hamburgischen Dramaturgie zu interpretieren,³ auch an ausgiebigen Auseinandersetzungen mit anderen wichtigen Themen wie Familie und Erziehung,⁴ Moral und Schuld⁵ u.ä. mangelt es nicht.

Die leitende Fragestellung dieses Beitrages ist hingegen, wie in Lessings *Emilia Galotti* der Blick mit der Vernunft und den Leidenschaften harmonisiert und inwieweit das Tierische, Affektive gebändigt wird und sich der Mensch als *anima rationale* durch die visuelle Wahrnehmung konstituiert.

¹ Die vorliegende Arbeit ist ein Teilertrag aus dem von der Tsinghua-Universität geförderten Forschungsprojekt "Körper und Sprache. Studie zur ästhetischen Wende des deutschen Dramas im postdramatischen Zeitalter" (2014Z21062) und dem vom Nationalfond für Sozialwissenschaften geförderten Forschungsprojekt „Zur ästhetischen Wende der deutschen Literatur um 1800“ (14BWW063).

² Siehe Wolfgang Wittkowski: Bürgerfreiheit oder -feigheit? Die Metapher des „langen Weges“ als Schlüssel zum Koordinatensystem in Lessings politischem Trauerspiel *Emilia Galotti*. In: Lessing Yearbook 17 (1985), S. 65-87.

³ Siehe Reinhart Meyer: Hamburgische Dramaturgie und *Emilia Galotti*. Studie zu einer Methodik des wissenschaftlichen Zitierens, entwickelt am Problem des Verhältnisses von Dramentheorie und Trauerspielpraxis bei Lessing. Frankfurt a. M. 1973.

⁴ Siehe Friedrich A. Kittler: „Erziehung ist Offenbarung“. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 111-137.

⁵ Siehe Harry Steinhauser: Die Schuld der *Emilia Galotti*. In: Jost Schillemeit (Hrsg.): Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht, Frankfurt a. M. 1965, S. 49-60.

In *Emilia Galotti*⁶, eines der bekanntesten Trauerspiele der Aufklärung, lässt sich eine Dialektik der Aufklärung der Sinne erkennen: Einerseits sollten Sinne gewährleisten, Erkenntnisse zu erbringen und die Wahrheit zu erkennen, andererseits erfahren die Sinne eine Zersplitterung durch ihre Instrumentalisierung. „In ihrem impliziten Diskurs über die Wahrnehmung“, so konstatiert Peter Utz in seiner Untersuchung über die Wahrnehmungsproblematik in der Goethe-Zeit, „vermag die Literatur der Zeit schon jene Dialektik der Aufklärung sichtbar zu machen, welche das reflektierende Bewußtsein in all ihren Konsequenzen erst heute zu erkennen beginnt.“⁷

Einerseits erlebten die Sinne als Medium der Welterkenntnisse mit der Privilegierung der Vernunft eine Aufwertung, besonders das Auge. Aufklärung heißt, die Augen aufmachen. In der Beantwortung der Frage: „Was ist Aufklärung?“ heißt die Antwort von Christoph Martin Wieland: „Das weiß jedermann, der vermittelt eines Paares sehender Augen erkennen gelernt hat, worin der Unterschied zwischen Hell und Dunkel, Licht und Finsternis besteht.“⁸ Gemäß der Idee der Aufklärung ist das Erkennen für Wieland erlernbar, die Grundlage dafür bilden sehende Augen, die Erkenntnis leiten und dadurch die Aufklärung ermöglichen. Was von Denkern und Schriftstellern symbolisch in Szene gesetzt wird, wird auch in den Naturwissenschaften praktiziert. Die Urszene des Augenöffnens findet man in der medizinischen Augenheilkunde im 18. Jahrhundert, die einen gewaltigen Fortschritt in der Wissenschaft bedeutet. So wird das Auge im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert „zum Hüter und zur Quelle der Wahrheit“.⁹ Dem Auge wird in der Wahrheitsfindung der Aufklärung eine entscheidende Rolle zugewiesen, welches durch Wahrnehmen der Welt zur Herausbildung der menschlichen Vernunft verhelfen soll.

Indem Wahrnehmungssinne in den Dienst der Wahrheitsfindung gestellt werden, erfahren sie andererseits eine Arbeitsteilung, wie sie auch andere Gesellschaftsbereiche erfasst. „Die Sinne sind als vereinzelte funktionalisiert. Ihr Zusammenwirken ist nur noch nach dem Modell der Arbeitsteilung zu denken.“¹⁰ Die Sinne werden durch den arbeitsteilenden Verstand instrumentalisiert und zersplittert, durch einen leistungsbezogenen Sinnesdiskurs isoliert, spezialisiert und domestiziert. Die aufgeklärte arbeitsteilige

⁶ Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hrsg. v. Wilfried Barner u. a. Bd. 7, *Werke 1770-1773*, hrsg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 2000, S. 291-371 (fortan im Text nach dieser Ausgabe in Klammern zitiert).

⁷ Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München 1990, S. 9.

⁸ Christoph Martin Wieland: *Sechs Fragen zur Aufklärung*. Aus: Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland. *Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen*. Hrsg. v. Ehrhard Bahr. Stuttgart 1974, S. 23.

⁹ Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt a. M. 1988, S. 11.

¹⁰ Peter Utz: *Das Auge und das Ohr im Text*, a. a. O., S. 20.

Wahrnehmung bedeutet gleichermaßen auch einen Verlust der Wahrnehmungstotalität. Im aufklärerischen Wahrnehmungskonzept vollzieht sich eine „Dialektik von sinnlicher Zersplitterung und Einheit des Denkens.“¹¹

Dass der Mensch seinen Sinnesorganenzwiespältig gegenübersteht und in historischen Prozessen um sie gerungen wurde, ist nicht neu. Sie können sowohl dem denkenden Wesen dienlich sein, als auch ihm bedrohlich werden. Das Sehen, das die Möglichkeit zum Erkennen der Wahrheit gewährt, kann auch gefährlich und verführerisch werden. Schon in der christlichen Tradition wurde das Sehen als etwas Verführerisches gewertet. So sprach Augustin von „Verführungen der Augen“¹², die vom Vernehmen der göttlichen Stimme ablenken. Das Sehen ist für den Verfasser der „Bekenntnisse“ Ursache für „Sünden, die hervorgehen aus der Fleischeslust und der Augenlust“¹³. Damit wird ein Dualismus von Geist und Körper eingesetzt: Es ist „die Blindheit des Fleisches, die unser Auge für die Erkenntnis des Gedachten verdunkelt, so daß es der Stimme für das Ohr bedarf“.¹⁴

Das Ohr, das sozialen Kontakt herstellen hilft, kann auch für Unterwerfung genutzt werden. Das Ohr als offener Eingang kann ebenso zum Störfaktor werden. „Ton dringt ein, ohne Abstand.“¹⁵ Bereits im Mittelalter wurde „an der moralischen Unzulänglichkeit der Sinne“¹⁶ ausgesetzt. „Auf der einen Seite betont man also die Gefährlichkeit und Sündhaftigkeit der Sinne, auf der anderen Seite kann man ihren geistlichen oder religiösen Nutzen nicht in Abrede stellen.“¹⁷ Der Kritik unterzogen wurde „nicht die sinnliche Wahrnehmung an sich, sondern lediglich der unkontrollierte bzw. unziemliche Gebrauch der Sinnesorgane.“¹⁸ Die Vernunft, die sich im Missbrauch der Sinnesorgane zeigt, wie z. B. der begehrlische Blick, das genüssliche Zuhören und das wollüstige Berühren des eigenen oder fremden Körpers, muss überwunden werden.

Im 18. Jahrhundert wurde die Vorstellung vom defizitären Menschen in der Anthropologie fortgesetzt. Ebenso wie die Mängel der „Frühgeburt“ des Menschen durch Vernunft verbessert werden, muss das Defizit der Sinne durch Erziehung kompensiert werden. Die französischen Sensualisten

¹¹ Ebenda, S. 28.

¹² Aurelius Augustinus: Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus. Übers. v. Otto F. Lachmann. Leipzig 1888 [u. ö.] (=Reclams Universal-Bibliothek 2791/94a). 10. Buch, 35. Kap.

¹³ Ebenda, 3. Buch, 8. Kap.

¹⁴ Ebenda, 13. Buch, 23. Kap.

¹⁵ H. Plessner: Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt a. M. 1980, S. 344.

¹⁶ Robert Jütte: Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace. München 2000, S. 172.

¹⁷ Ebenda, S. 172.

¹⁸ Ebenda, S. 172.

glaubten, „daß die Vervollkommnung des Menschen von der Verfeinerung seiner Sinne abhängig sei.“¹⁹

Als Vertreter der aufklärerischen Pädagogik der Wahrnehmung gilt vor allem Rousseau. „Die Sinne üben heißt nicht nur sie gebrauchen, sondern lernen, mit ihrer Hilfe richtig zu urteilen, ja, sogar zu fühlen. Denn wir können weder tasten noch sehen noch hören, wenn wir es nicht gelernt haben.“²⁰ Nach Rousseau sollte dazu ein „sechster Sinn“ vonnöten sein, also „Gemeinsinn oder gesunder Menschenverstand genannt [...]. Dieser sechste Sinn hat folglich kein besonderes Organ. Er hat seinen Sitz im Gehirn und seine rein inneren Wahrnehmungen heißen Begriffe oder Ideen.“²¹ Die Herausbildung des sechsten Sinnes ist das Ziel der Sinnespädagogik, um dadurch die fünf Sinne zu überwachen und zu verwalten. Umgekehrt sollen die Sinne Instrumente der Vernunft werden, die mit Vernunft und Verstand gebraucht werden sollen. Mit der Entwicklung der Wissenschaft und Technik kommen noch Prothesen wie Brille und Fernrohr hinzu, die das Sinnesdefizit korrigieren oder ergänzen.

Das Trauerspiel, das für Lessing im Dienst für „die Erziehung des Menschengeschlechts“ steht, zielt auf eine Läuterungswirkung beim Publikum ab. Vermittels Rührung und Mitleid sollte das Theater eine sittliche Verbesserung beim Zuschauer herbeiführen, wie Lessings Mitleidsposie fordert: „Und nur diese Thränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.“²² In dem 1772 erschienenen Trauerspiel wurde vor dem Hintergrund des Standeskonfliktes ein Machtspiel der Sinne in Verschränkung mit der Problematik von Vernunft und Sinnlichkeit ausgetragen. „Lessing ist - wie die *Minna* und der *Nathan* ebenso deutlich wie die *Emilia* zeigen - an Liebesgeschichten dieses Typs nicht interessiert, wohl aber an Taubheit und Blindheit und an ihrer Überwindung.“²³ Emilia Galotti stelle, so Peter Utz, „die Tragödie der aufgeklärten Wahrnehmung, der Entfremdung der Sinne von Körper und Identität“²⁴ dar.

¹⁹ Robert Jütte: Geschichte der Sinne, a. a. O., S. 174.

²⁰ Jean-Jacques Rousseau: Emile oder Über die Erziehung. Übers. v. L. Schmidts. Paderborn 1975, S. 119.

²¹ Ebenda, S. 148f.

²² Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften. Hrsg. v. K. Lachmann. 3. Aufl., besorgt von F. Muncker. VII. Stuttgart 1891, S. 68.

²³ Gisbert Ter-Nedden: Lessings Trauerspiels. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986, S. 206.

²⁴ Peter Utz, Das Auge und das Ohr im Text, a. a. O., S. 47.

Der Prinz: Opfer des ungezügelten Blicks

Bevor Emilia, die Titelfigur, auf die Bühne tritt, ist sie bereits über das Medium Porträt zuerst Schauobjekt des Prinzen geworden. Das Bild, als Träger der Phantasie, kann auf der einen Seite als Gedächtnis fungieren, in dem es das Vergängliche aufbewahrt, auf der anderen Seite durch seine Transportierbarkeit in Abwesenheit des Dargestellten wiederum die Phantasie anregen, wie dies im Fall der Begegnung des Prinzen mit dem Porträt von Emilia ist. Als der Maler dem Prinzen das Porträt von Emilia präsentiert und behauptet, dass „es gesehen zu werden verdient“ (294), fixiert der Prinz seine Augen auf das Bild: „ohne ein Auge von dem Bilde zu verwenden“ (297), „noch immer die Augen auf das Bild geheftet“ (297), „die Augen wieder auf das Bild gerichtet“ (298), so lauten die Regieanweisungen. Hier zeigt sich das Vermögen der Phantasie, die durch das Bild in Gang gesetzt wird, das Abzubildende in seiner Abwesenheit zu vergegenwärtigen.²⁵

Der Maler Conti, der das bemerkt, sagt zu dem Prinzen: „Ihre Seele, merk' ich, war ganz in Ihren Augen.“ (298) Der Anblick des Bildes entfacht die Leidenschaft des Prinzen, die Sinneswahrnehmung geschieht allein durch den Blick, alle übrigen Sinne sind dabei abgeschaltet, besonders das Gehör. Beim Gespräch mit dem monologisierenden Maler hört er nur mit halbem Ohr zu, er ist währenddessen völlig in die Betrachtung von Emilias Porträt versunken, seine Augen und seine Aufmerksamkeit auf das Bild der vorgestellten Geliebten sind nur schwer abzulenken. Dabei kann er als der geistesabwesende Zuhörer „das vernünftige Ohr“ nicht aufbringen, „das nötig wäre, seinen Blick diskursiv zu rationalisieren“.²⁶ „Sinnesverlust ist Voraussetzung für Sinnlichkeitsgewinn“²⁷, da die Sinnlichkeit besondere Sinneskonzentration verlangt. Der Prinz spaltet seinen visuellen Sinn von dem akustischen ab und gibt diesem einen den Vorzug, um sich der Sinnlichkeit zu übergeben. Der Prinz leistet freiwillig Opfer für seine Augen, um die Sinnlichkeit zu genießen, die der Kontrolle der Vernunft entraten ist. Für Emilias Vater Odoardo ist der Prinz „[e]in Wollüstling, der bewundert, begehrt“ (313), der seiner sinnlichen Begierde keine Schranken auferlegt.

Das Bild vor den Augen, das eine hohe visuelle Konzentration abverlangt, nimmt ihm jede Distanz zu dem Betrachteten. Er ist von seiner Seele, seinem Gefühl, völlig übermannt. Der Hinweis des Malers auf den väterlichen Originalbesitz erzeugt beim Prinzen das Begehren nach dem Original. Der Prinz entschließt sich sofort, eine persönliche Begegnung mit Emilia zu veranlassen. Mit der Kopie gibt er sich nicht zufrieden, er will das Original vor Augen haben und an die Hand nehmen. Durch die Phantasie gesteigert sucht die Sinnlichkeit nach der Nähe der körperlichen Präsenz.

²⁵ Vgl., Christoph Wulf: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 243.

²⁶ Peter Utz, Das Auge und das Ohr im Text, a. a. O., S. 51.

²⁷ Ebenda, S. 47.

Damit steht der Prinz im Geschlechtsdiskurs des 18. Jahrhunderts. In der Literatur der Aufklärung ist „das Bild der weiblichen Unschuld“ ein oft zu beobachtendes Phänomen, ein Bild, das „das Weibliche als entsexualisierte bzw. entkörperlichte ‚schöne Natur‘ rekordier[t] und dieses weibliche Ideal wirkungsästhetisch in den Dienst der Erzeugung tugendhafter Subjekte stell[t]“²⁸. Dieses weibliche Tugendbild wird „zum Wunschbild der männlichen Phantasie und zum Ort der erotischen Imagination“²⁹. Der Frauenkörper hat sich dem Männerblick nie entzogen. Er wird zum passiven Objekt der Schaulust und Begierde der Männer. Die Männer hingegen übernehmen die aktive Rolle von Betrachtern, Besitzern und Zensoren des Frauenkörpers bzw. -bildes. In den Augen des Prinzen ist Emilias Porträt das Tugendbild der weiblichen Schönheit, welche ihr Auge zum Ausdruck bringt: „Dieses Auge voll Liebreiz und Bescheidenheit!“ (300) Im Gegensatz dazu bezeichnet der Prinz die Augen der Gräfin Orsina als „Medusenaugen“ (296), als Furcht erregenden bösen Blick. Die Augen werden hier als Spiegel der Charaktereigenschaften und Gemütsverfassungen betrachtet.

Der Prinz urteilt hier wie ein Physiognom, der versucht, aus dem Blick des Betrachteten auf charakterliche Eigenschaften zu schließen, wie das Auge üblicherweise als das Fenster der Seele verstanden wird. Die fast zur gleichen Zeit wie Lessings Trauerspiel veröffentlichte „Physiognomik“ (1772) von Johann Caspar Lavater erklärt die Körperzeichen als physischen Ausdruck von psychischen Beschaffenheiten und nimmt an, dass die naturhaften Anteile auf seelische Eigenschaften hinweisen.³⁰ In Emilias Augen findet der Prinz einen Engel „voll Liebreiz und Bescheidenheit“, in Orsinas Augen den Teufel Medusa. Emilia wird vom Maler Conti wörtlich „Engel“ (297) genannt. In den Augen des Künstlers ist Emilia das ideale Bild der Schönheit.

Der Prinz will das Bild von Emilia besitzen, „bei der Hand“ (299) haben, als greifbares Objekt sowohl für das Auge als auch für die Hand. „So ist das Zugreifen ein praktischer Akt des Festhaltens, des In-Besitz-Bringens; es zeigt zugleich die Macht des Greifenden über die Ergriffene. Es stellt das Verfügen-Können über das, was sich greifen lässt, dar. Im Akt des Greifens, so lässt sich diese Handlung interpretieren, führt die Hand das Verhältnis von Macht und Unterordnung auf [...]“³¹ Damit nimmt das Bildbetrachten bereits das vorweg, was später passieren wird.

²⁸ Brigitte Prutti: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterziehungen in Lessings Dramen: *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm*. Würzburg 1996, S. 11.

²⁹ Ebenda, S. 11.

³⁰ Vgl. Johann Caspar Lavater: Von der Physiognomik und hundert physiognomischen Regeln. Hrsg.: Karl Riha, Carsten Zelle. [Reprint]. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, 1991 (Insel-Taschenbuch 1366). 1. Abs.

³¹ Gunter Gebauer: Hand. In: Christoph Wulf (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, S. 487.

Konträr-komplementär zu dem des Engels Emilia steht das Bild von Orsina, das der Prinz in der Galerie aufhängen lässt, als Schauobjekt, das allen Blicken zugänglich ist. „Durch das Aufhängen des eingerahmten Bildes in der Galerie wird Orsina symbolisch aus dem Blickfeld verbannt, ihre Präsenz beseitigt.“³²

Emilia: Keuschheit der Wahrnehmung

Konstatierten wir beim Prinzen eine Dominanz der Wahrnehmungsorgane von Auge und Hand, von denen besitz- und weltergreifende Aktivitäten ausgehen, so ist Emilia eher als eine Analphabetin der Wahrnehmung zu betrachten, welche durch Blindheit, Taubheit und Stummheit gekennzeichnet ist. Sie erscheint dem verschönerten Engelsbild entsprechend ebenfalls „rein“, jedoch im Sinne der Erfahrungsarmut.

So „keusch“ und sozial „unausgebildet“ wie Emilias Wahrnehmung ist, wird Emilia Opfer ihres „offenen Ohr[s]“³³. Der Hörsinn, „der soziale Sinn“³⁴, wird gegenüber dem Zugriff des Prinzen auf das passive, rezeptive, ja leidende reduziert, während die Möglichkeit, sich im Hören zu vergewissern, verlustig geht. Durch die Unverschließbarkeit des Ohrs und die fehlende Kompetenz, ihre *Stimme* zu erheben, ist Emilia der Macht des Prinzen ausgeliefert. Zuerst fällt das Geflüster des Prinzen in ihr Ohr, das sie als Sündenfall, als Beschmutzung ihres keuschen Ohrs, i.e. ihrer sittlichen Normen, aufnimmt:

EMILIA [...] so hört' ich, ganz nah' an meinem Ohre, - nach einem tiefen Seufzer, - nicht den Namen einer Heiligen, - den Namen, - zürnen Sie nicht, meine Mutter - den Namen Ihrer Tochter! - Meinen Namen! - O daß laute Donner nicht verhindert hätten, mehr zu hören! [...] - Was konnt' ich sonst? Meinen guten Engel bitten, mich mit Taubheit zu schlagen; und wann auch, wann auch immer! (315)

Emilias keusche Ohren müssen diese Worte als belästigend aufnehmen, und zudem noch in der Kirche, dem Symbolort für Keuschheit und Reinheit schlechthin - sie ist außer sich. Wie der Prinz, der seine Augen nicht kontrollieren kann und will, ist Emilia auch nicht in der Lage, über ihren Hörsinn zu verfügen. Emilia „spaltet, um sich von ihrer Sinnlichkeit zu schützen, ih-

³² Wang Bingjun: Wahrnehmung, Begehren und Performativität in Lessings bürgerlichen Trauerspielen. In: Zeitschrift für Germanistik, hrsg. v. Werner Röcke, Erhard Schütz, Inge Stephan, Horst Wenzel. XVI - 2/2006, S. 247.

³³ Peter Utz, Das Auge und das Ohr im Text, a. a. O., S. 47.

³⁴ Christoph Wulf: Ohr. In: Ders. (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, S. 459.

ren akustischen Sinn von sich ab, entäußert ihn ganz und gibt ihn dadurch erst recht der Fremdbestimmung preis“.³⁵

Die Begegnung mit dem Prinzen auf der Bühne steht für Emilia im Zeichen der Beschämung durch den Prinzen und der Verstummung, der sprachlosen Bestürzung. Wenn der Prinz beim Anblick von Emilia Leidenschaft empfindet, so ist bei Emilia ein Leiden festzustellen. Beim Vernehmen des Geflüsters des Prinzen ist sie von Angst überwältigt, „daß die Gebote der Vernunft durch die Eindrücke der Sinnlichkeit überwältigt werden können.“³⁶ Aus Angst vor dem Angriff des Prinzen von außen einerseits und aus Furcht vor dem Verlust der Keuschheit durch die Sinneswahrnehmung andererseits, die jetzt Leidensfläche geworden ist, fällt sie in Ohnmacht, ist „außer sich“. Ihr Ausspruch „Meine Sinne hatten mich verlassen“ (316) ist wohl so zu verstehen, dass sich die Sinne der Kontrolle der Vernunft entzogen haben, dass sie durch das Versagen des Hörsinns, der ja räumlich eine lokalisierende Rolle hat, orientierungslos geworden ist.

Indem sie sich der Mutter öffnet, fällt ihr Ohr wiederum dem rationalen Diskurs der Mutter zum Opfer. Die Mutter redet auf sie ein, will ihr beibringen, die Sinne durch „eigenen gesunden Verstand“ unter Kontrolle zu bringen:

CLAUDIA Ich wollte dir das nicht sagen, meine Tochter, bevor dir es dein eigener gesunder Verstand sagte. Und ich wußte, er würde dir es sagen, sobald du wieder zu dir selbst gekommen. (318)

„Der offene Eingang der Wahrnehmung wird besetzt durch die Stimme der Vernunft. Wahrnehmung – so wäre zu verallgemeinern – wird nicht übersetzt in Sprache, sondern durch Sprache ersetzt.“³⁷ Nach der Mutter, die das höfische Leben für anziehend hält, weil es ihr ein soziales Nachahmungsmuster bietet, soll sich die Tochter mit ihrem Ohr an die Hofsprache gewöhnen. Die Mutter versucht, ihre Tochter von der Belanglosigkeit der Begegnung zu überzeugen. Als *gehorsame* Tochter fügt sich Emilia nach einigem Zögern doch der mütterlichen Autorität und Handlungsanweisung: „Sag´ ihm [Appiani] nichts. Laß ihn nichts merken!“ (317)

Aber die Worte vom Prinzen werden von Emilia keineswegs als galante Sprache empfunden, sondern als Störfaktor für ihre innere Ruhe und Reinheit, die durch das väterliche Verhaltensmuster codiert ist. Der Hof-Diskurs steht im Gegensatz zu ihrem bürgerlichen Tugend-Diskurs, der vor allem durch den Vater Odoardo vertreten ist, dem das höfische Leben verhasst ist: Zurückhaltung, Bescheidenheit und Gehorsam. Durch diesen väterlichen Diskurs erhält Emilia ihre soziale Prägung. Es ist der Tugendrigorismus ih-

³⁵ Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, a. a. O., S. 47.

³⁶ Monika Fick: *Verworrene Perzeptionen. Lessings „Emilia Galotti“*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 158.

³⁷ Peter Utz, *Das Auge und das Ohr im Text*, a. a. O., S. 49.

res argwöhnischen Vaters, der sie in eine blinde Furcht treibt. Sie hört nur die Stimme des Lasters, aber nicht die Stimme des anderen, „der sich von ihrer ‚Angst‘ und ihrer ‚Scham‘ anstecken läßt und über den sie darum ebensoviel Macht besitzt wie er über sie“³⁸. Der angeblich souveräne Prinz ist seinen Begierden und Leidenschaften ausgeliefert.

DER PRINZ [...] Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie [Emilia] da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret. Ihre Angst steckte mich an, ich zitterte mit, und schloß mit einer Bitte um Vergebung. (331)

Opfer des ohnmächtigen Auges

Seit der biblischen Schöpfungsgeschichte ist überliefert, dass der Blick das Erkennen und das Begehren bzw. Lieben in sich verbindet.³⁹ So kann das Sehen Wissen verschaffen, aber auch verführerisch werden. Demnach vermag Emilia weder mit dem begehrenden Blick, ob für sich selbst oder dem Prinzen gegenüber, umzugehen, noch sich Über-blick zu verschaffen, der ja seit dem aufrechten Gang mit der Menschwerdung im Zusammenhang steht, d. h. der Situation „Herr“ zu werden. Damit ist schon im Gebrauch der Sinnesorgane Emilias Schicksal vorentschieden, sie ist nicht imstande, mit ihren Augen situationsgemäß umzugehen, und durch den Blick ihren Willen oder Unwillen auszudrücken, wie die Mutter hofft, den Blick als Waffe zu gebrauchen:

CLAUDIA [...] Ich will hoffen, daß du deiner mächtig genug warest, ihm [dem Prinzen] in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient. (316)

Die Niederlage von Emilia ist auch an ihrem Niederschlagen der Augen abzulesen, als Zeichen von Demut, Scham und Unsicherheit. Denn die Positionierung des Auges entspricht auch der sozialen Kompetenz, wie die „Augenhöhe“ als Gleichheit zwischen den Kommunizierenden betrachtet werden kann. Niedergeschlagene Augen gelten aber auch als Zeichen von Keuschheit, man denke an die niedergeschlagenen Augen der Gottesmutter Maria, die in der christlichen Tradition oft als das „Auge der Keuschheit“ versinnbildlicht werden.

Die fehlende Fähigkeit im Sinnesgebrauch von Emilia ist historisch codiert, wie Horst Wenzel in seiner Untersuchung „Zur höfischen Wahrneh-

³⁸ Gisbert Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, a. a. O., S. 208.

³⁹ Vgl. Gerhard Neumann: Wissen und Liebe. Der auratische Augenblick im Werk Goethes. In: Ch. W. Thomsen, H. Holländer (Hrsg): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften, Darmstadt 1984, S. 282f.

mung von Körpern und Schriften“ formuliert: „Die vollendete Erziehung einer Dame, ihre Keuschheit [...] sind augenfällig daran abzulesen, ob eine Frau den Blick geziemend niederschlägt oder ob sie sich neugierig im Raum umschaut oder umhört.“⁴⁰

Der Keuschheitscodex der Sinne und des Körpers sowie die Sündenfurcht vor der Sinnlichkeit macht Emilia zum verfügbaren Objekt von Anderen. Im dualistischen Denkmuster der Aufklärung wird der Geist abgehoben, während der Körper und mit ihm die Sinnlichkeit verpönt ist. So scheitert Emilia nicht zuletzt auch daran, dass die unterdrückte Sinnlichkeit sich gegen ihre Verurteilung der Sinnesfreude als Sünde widersetzt. Ein Widerstand, dem Emilia als Anfängerin in Hinsicht auf die Vernunft nicht gewachsen ist. „Die Sinnlichkeit schließlich, die Emilia am Ende in den Tod treibt, ist ein vorauseilendes Sündenbewußtsein, ist das Bewußtsein, den Einflüsterungen des Lasters einmal nicht standhalten zu können – die verworrene Perzeption des eigenen Selbst.“⁴¹

Blick, Stimme und Macht

Schon der Vergleich zwischen Emilia als Engel und Orsina als Medusa verdeutlicht ihren unterschiedlichen Charakter. Während „Engel“ neben dem tradierten Prädikat von Reinheit mit dem männlichen Artikel versehen ist, bei Emilia auf den männlichen Diskurs bezogen, deutet die Bezeichnung aus der griechischen Sage auf Orsinas bewusst weibliche Position hin, die vor allem der des Prinzen entgegen gesetzt ist. Die Gräfin Orsina wird als eine der faszinierendsten Frauengestalt des deutschen Aufklärungsdramas angesehen. Ihr Bewusstsein und Emanzipiertheit zeigen sich vor allem in ihrer Wahrnehmungsweise gegenüber der Hofwelt.

Als Kontrastfigur zu Emilia, der die Subjektwerdung nicht gelingt, zeichnet sich Orsina durch Erfahrung aus, wenn auch durch leidvolle. Als Geliebte vom Prinzen war sie früher „Augendiener“ (344) am Hof. Im höfischen Rahmen sind Frauen Objekte der Betrachtung und Bewunderung des männlichen Blicks. „Die höfische Dame darf und soll sich *showwen* lassen, aber nicht selbst blickend aktiv werden.“⁴² Der höfischen Etikette gemäß haben die Frauen zu lernen, die Bewegung ihrer Augen zu kontrollieren. „[S]o fügt sich die Frau unter den Blick des Mannes, weil das Aushalten des Blickes einer Kampfansage gleichkäme, einer Infragestellung männlicher Dominanz auf sozialem, aber auch und vor allem auf sexuellem Terrain.“⁴³

⁴⁰ Horst Wenzel: Wilde Blicke. Zur höfischen Wahrnehmung von Körpern und Schriften. In: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 8 (1997) 2, S. 265.

⁴¹ Monika Fick, Verworrene Perzeptionen, a. a. O., S. 156.

⁴² Horst Wenzel, Wilde Blicke, a. a. O., S. 264.

⁴³ Ebenda, S. 264.

Nun vom Prinzen im Stich gelassen, emanzipiert sich Orsina vor allem im Gebrauch der Sinnesorgane, vornehmlich die durch männliche Dominanz geprägten Augen und Stimme, deren Opfer sie zuvor war.

Mit diesem Selbstbewusstsein kehrt sie die in der visuellen Wahrnehmung liegende Macht um und fordert in der Konfrontation mit der Hofwelt Männer heraus, zum Beispiel Marinelli: „Kommen Sie her! Sehen Sie mich an! steif an! Aug´ in Auge!“ (350) Auch den Prinzen, der sie verlassen hat, fordert sie zu einer persönlichen Begegnung auf, von Angesicht zu Angesicht, während Emilia nicht einmal wagt, einen zweiten Blick auf den Prinzen zu richten, nachdem sie ihn erkannt hat. Der Prinz scheut sich auch, dem Blick von Orsina, dem „Medusa“-Blick, zu begegnen, indem er dem Aufeinandertreffen mit Orsina mit einer Ausflucht aus dem Weg geht. Der starre, tödliche Blick der „Medusa“ erregt bei dem Prinzen das Gefühl der Bedrohlichkeit. Sein begehrter Blickkontakt mit Emilia bleibt hingegen unerwidert.

Mit den Augen dringt Orsina auch in die tradierte Männerdomäne ein, in dem sie Bücher liest: „Sie hat zu den Büchern ihre Zuflucht genommen.“ (301) Orsina hat ihren Blick nicht vor den Männern niedergeschlagen, sondern auf das Buch gesenkt. Die gerade im Zeichen der Aufklärung verbreiteten Devise: „Wissen ist Macht“ (Bacon) nimmt sie in ihr Bewusstsein auf. Denn eng mit dem Lesen verknüpft sind Denken und Einbildungskraft. Da Lesen ein individueller Akt ist, bietet sich hier die Möglichkeit, Individualität zu entwickeln.

Die Stimme steht auf der einen Seite in engstem Zusammenhang mit der Selbstwahrnehmung des Subjekts, da mit dem Vernehmen der eigenen Stimme eine Selbstvergewisserung einhergeht; auf der anderen Seite demonstriert das Erheben der Stimme den Willen des Individuums nach außen. Als ein wesentliches Artikulationsinstrument greift sie in die soziale Öffentlichkeit ein und stellt einen unmittelbaren körperanwesenden Kontakt mit der Außenwelt her. Im Gegensatz zu Emilia wendet sich Orsina mit ihrer Stimme gegen „Hofgeschmeiß“ und „Lügen“ (345), wie es in ihrer Konfrontation mit Marinelli heißt:

ORSINA [...] *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 zuschreit: Der Prinz ist ein Mörder!* (350)

ORSINA [...] Wenn ich das mehrern sagte? – Desto besser, desto besser!
– Morgen will ich es auf dem Markte ausrufen. (351)

Durch ihre Stimme, durch ihre „Sprachmündigkeit“⁴⁴ also, macht Orsina ihre Präsenz in der Welt geltend, während Emilia zum Schluss erst ein „weibliches Gekreusche“ (345) hervorbringt. Nach Ordoardo ist Orsina „eine Dame von großem Verstande“ (357), die versteht, sich mit ihren Sinnesorganen gegen die Willkürherrschaft zu behaupten: „[W]er über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“ (354) - ihr Name „Orsina“ deutet bereits als das entstellte Anagramm „Raison“⁴⁵ auf den Verstand hin.

Geschlechtliche Codierung von *Fußtritt* und *Handlung* im Machtdiskurs

Während der Zeit der Aufklärung ist viel vom „Aufrechtgang“ des Menschen die Rede, sich richtend auf den Freiheitsdrang und gegen die Fremdherrschaft im Vergleich zur unterwürfigen Kriechbewegung in der Sklaverei. „Wenn Kant 1783 in seiner ‚Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?‘ von Mündigkeit ständig in Gehbegriffen redet“, wie Bernd Jürgen Warneken bemerkt, „wenn er von der Tradition geistiger Bevormundung als den ‚Fußschellen einer immerwährenden Unmündigkeit‘ und von Aufklärung als ‚freier Bewegung‘ spricht, als der Fähigkeit, ‚allein zu gehen‘, sich ohne ‚Gängelwagen‘ bewegen und sicher über Gräben springen zu können, so ist dies kein bloßer Rückgriff auf eine traditionelle Metaphorik, sondern hängt auch damit zusammen, daß das Bürgertum in jenen Jahren eine Gehdebatte als Aufklärungsdebatte führt, die Kinder tatsächlich von Gängelwagen und Gängelband befreien und die Erwachsenen zu tüchtigen Fußgängern machen will.“⁴⁶

Auch im Sinne der Dialektik der Aufklärung wird hierbei ein männlicher Diskurs in Umlauf gesetzt, daß jenes, welches Männer erkämpft haben, Frauen vorerst vorenthalten werden sollte. Es ist die fürsorgliche Bewahrung der Frauen vor dem Fehltritt, wie Bernd Jürgen Warneken ausführt: „Hinzu kommt der im späten 18. Jahrhundert forcierte Anstandsdiskurs, welcher der Bürgerin das Betreten öffentlicher Orte nur in - am besten männlicher - Begleitung erlaubte [...]“⁴⁷ „Zum Anstand gehört dabei auch das Gefahrenargument: Die alleingehende Frau ist von Verführung, ja Entführung bedroht.“⁴⁸ Damit erweist sich der „Fehltritt“ als eine Installation des männlichen Diskurses. „Fehltritt“ ist auf der einen Seite ein Abweichen

⁴⁴ Vgl. Farideh Akashe-Böhme: Der Mund. In: Dies. (Hrsg.): Von der Auffälligkeit des Leibes. Frankfurt a. M. 1995, S. 31.

⁴⁵ Vgl. Peter Utz, Das Auge und das Ohr im Text, a. a. O., S. 50. Diese Aufschlüsselung des Namens bei Rickels, Metaphor, Exchange, an Revenge, S. 45.

⁴⁶ Bernd Jürgen Warneken: Fußschellen der Unmündigkeit. Weibliche Gehkultur in der späten Aufklärung. In: Diskussion Deutsch, Heft 131 (1993), S. 248.

⁴⁷ Ebenda, S. 249.

⁴⁸ Ebenda, S. 250.

von der männlich codierten Norm, auf der anderen Seite ein Fall zum Opfer der Sinnlichkeit der Männer. Emilias zweimaliger Fehltritt betrifft die väterliche Fürsorge, ihr Kirchbesuch am Hochzeitstag läßt den Vater argwöhnen:

ODOARDO [...]Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? -

CLAUDIA [...] Sie ist in der Messe. [...]

ODOARDO [...] Ganz allein?

CLAUDIA [...] Die wenigen Schritte -

ODOARDO [...] Einer ist genug zu einem Fehltritt! - (308f)

Auch bei der Darstellung der Hand wird eine Männerdominanz ersichtlich. Der Waffengebrauch ist nur für Männer zugelassen, Frauen sind davon ausgeschlossen. Als Emilia den Dolch gegen sich in die Hand nimmt, sagt der Vater: „Nein, das ist nicht für deine Hand.“ (369)

Auch die selbstbewusste Orsina übt ihre Rache am Prinzen nicht mit eigener Hand, sondern mittels der väterlichen Hand von Odoardo. Mit der Übergabe des Mordinstruments an den wütenden Vater wähnt sich Orsina unmittelbar vor der Verwirklichung ihres Racheplans und in diesem Moment des scheinbaren Gelingens nimmt sie den erfüllten Augenblick des väterlichen Mordes am Prinzen in einem ekstatischen Außer-Sich-Sein imaginär vorweg. Sie entwirft hier das Horrorspektakel eines grandiosen Opferrituals, in dem die getäuschten und vertauschten Frauen den Körper des Prinzen unter sich in Stücke zerreißen und sich auf die gemeinsame Suche nach dem Geschenk der versprochenen Liebe - das Herz des Prinzen - begeben.

Die Hand ermöglicht einen Zugriff auf die Welt. „Sie ist eine Brücke oder ein Übergang vom Körper zur umgebenden Welt.“⁴⁹ Insofern ist der Handgebrauch, die Handlung, auch mit der Macht verbunden. Da eine Handgreiflichkeit dem Prinzen dem Status nach ungehörlich ist, spezialisiert er sich auf das Reden, „Die Kunst zu gefallen, zu überreden, - die einem Prinzen, welcher liebt, nie fehlt.“ (331) Hingegen weicht er jeder direkten Auseinandersetzung aus. Er spaltet die ausführende Hand von sich ab, indem er sich seines Kammerherrn, des Marquese Marinelli, als Handlanger bedient.

Demgegenüber handelt der Vater Odoardo im öffentlichen Raum eher unsicher, wie dies auch in der Szene am Hof bei der Konfrontation mit dem Prinzen und Marinellider Fall ist; im familiär-privaten Bereich zeigt er jedoch seine starke Hand. Es liegt in seiner Hand, das Leben der Tochter über das von ihm errichtete Tugendsystem zu bestimmen, zu dem Emilia mit dem Kuss der väterlichen Hand zurückkehrt, aber ohne sinnlich verirrten Körper.

⁴⁹ Gunter Gebauer, *Hand*, a. a. O., S. 479.

EMILIA Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. - Lassen Sie mich sie küssen, diese väterliche Hand. (370)

EMILIA [...] Herunter mit dir! Du gehörest nicht in das Haar einer, - wie mein Vater will, daß ich werden soll! (370)

EMILIA [...] in einem bitteren Tone, während daß sie die Rose zerpfückt: Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten [...] (370)

Damit endet Emilia als ein zweifaches Opfer: „Durch die Handgreiflichkeit des Prinzen wird sie das Opfer der Machtwillkür und des Begehrens, durch die Hand des Vaters auch das körperliche und moralische.“⁵⁰

Nur Emilia erweist sich als handlungsunfähig, als sie sich die Frage stellt: „Was soll ich tun? (*Die Hände ringend*)“ (334) Ihr gestisch artikuliertes Handringen ist zugleich auch ein Appell, der wirkungspoetisch das Publikum vor die Frage nach dem angemessenen Handeln stellt.

In einem Brief an Friedrich Nicolai über das bürgerliche Trauerspiel nennt Lessing *Emilia Galotti* eine Geschichte über das „Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben.“⁵¹ Dass diese Tugend von der durch Vernunft nicht greifbaren Flüssigkeit im Körper unterlaufen wird, bringt die Unhintergebarkeit des Körpers wieder ins Spiel. Es ist der Aufstand des naturhaften Körpers, gegen den das rationalistisch orientierte Tugendmuster nichts auszurichten vermag. Gisbert Ter-Nedden meint zu Emilias Ausgang entsprechend, daß [...] sie [Emilia] nicht als Opfer der Gewalt und nicht aus Furcht vor der sexuellen Gier, sondern aus Furcht vor dem eigenen ‚Blut‘ fällt“.⁵² Es ist die andere Emilia aus Fleisch und Blut, die „das Haus der Freude“ betritt, wie die tugendhafte Tochter den bedrohlichen Ort der Verführbarkeit benennt.

EMILIA [...] Verführung ist die wahre Gewalt. - Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; - und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten! (369)

⁵⁰ Wang Bingjun, Wahrnehmung, Begehren und Performativität in Lessings bürgerlichen Trauerspielen, a. a. O., S. 248.

⁵¹ Lessing an Friedrich Nicolai, 21. Januar 1758, in: Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe in 12 Bänden, hrsg. v. Wilfried Barner, u. a., Bd. 11, 1, Brief von und an Lessing 1743-1770, hrsg. v. Helmuth Kiesel, Frankfurt a. M. 1987, S. 267.

⁵² Gisbert Tel-Nedden, Lessings Trauerspiele, a. a. O., S. 187f.

Emilia leidet unter der Schuld „des seelischen Keuschheitsverlusts“⁵³.

Die Alphabetisierung der Sinne gilt nicht nur für Figuren wie Emilia, sondern auch für den Zuschauer und Zuhörer dieses Trauerspiels. Auge und Ohr sind dabei nicht nur Medien zur Wahrnehmung des Trauerspiels, die zur Reinigung der Seele führen, sondern auch selber Objekte der Aufklärung.

⁵³ Jutta Greis: Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1991, S. 110.