

Lessing, *Emilia Galotti*

Manfred Gloor

1974 inszenierte Friedrich Dürrenmatt am Zürcher Schauspielhaus *«Emilia Galotti»*, für ihn *«eines der grössten Trauerspiele unserer Literatur, wenn nicht das grösste, nur vergleichbar mit Kleists „Penthesilea“»*. In einem für das Programmheft verfassten Text skizzierte er kurz *«Die schulgerechte Interpretation»*, um ihr seine Deutung gegenüberzustellen, eine, wie er selbst meinte, *ausgefallene Sicht*, *«die in jedem Wort, jedem Satz etwas Doppel-, Drei-, Vierdeutiges wittert»*.

Die folgenden Ausführungen zu *«Emilia Galotti»* sind nicht als „Gesamtinterpretation“ zu verstehen, vielmehr soll über die Bearbeitung ausgewählter Passagen und Aspekte der Blick für übergreifende Themen und dramaturgische Logik geschärft werden. Lessings Text liefert das anschauliche Material für eine Untersuchung der Zusammenhänge zwischen Ästhetik, Moral und politischer Praxis. Damit kann man sich nicht beschäftigen, ohne sich mit epochenspezifischen Anschauungen und Argumentationen vertraut zu machen.

1. Die Schlüsselszene zur *«Emilia Galotti»*: Der Auftritt des Malers Conti

«Ein gemaltes Stück Käse ist nicht deshalb schön, weil ich das Zeug gern esse.»

Mit einem Höchstmass an dramaturgischer Ökonomie exponiert Lessing die komplizierte Dynamik des Geschehens. Eine Szene allerdings, die erstreckt sich über etwa ein Drittel des 1. Aktes, nutzt er nicht, um Informationen unterzubringen, an die das aktuelle Geschehen anknüpfen kann. Er nutzt sie auch nicht – zumindest nicht direkt –, um etwas über die Frauen zu sagen, deren eine der Prinz begehrt, deren andere er verstösst, Schicksale, die in der Behandlung der Portraits antizipiert werden. Zu Wort kommt vielmehr, und dazu sind die Bilder nur ein Vorwand, ein Maler; vor Augen geführt wird, wie weit die Intentionen von Maler und Auftraggeber auseinandergehen. Ein im doppelten Sinne ent-täuschender Vorgang: Der Prinz reagiert ungnädig auf die Überbringung des Orsina-Portraits, aus Gründen, die mit der künstlerischen Leistung nichts zu tun haben. Über die wahren Motive seines Missfallens will er aber hinwegtäuschen, und dazu scheint ihm eine Sachverstand mimende Bildkritik gerade das rechte Mittel. Die Bildkritik bringt an den Tag, wie sehr der Prinz die künstlerischen Intentionen Contis erkennt. Trotz fürstlicher Entlohnung eine Demütigung für einen Maler, der sein Tun zu reflektieren weiss und darauf fast stolzer ist als auf seine Werke. Conti lässt von *seiner* Enttäuschung wenig merken, ein Hinweis darauf, dass er sich über seinen Auftraggeber nie getäuscht hat. Dieser ist, wie in allen Szenen des 1. Aktes, Gegenstand einer ent-täuschenden Analyse. Die Feststellung, dass den Prinzen bloss das Modell, nicht die Malerei interessiert, reiht sich nahtlos in die Kette ent-täuschender Befunde.

Der Prinz zeigt wenig Interesse am künstlerischen Credo Contis (*«Was sagen Sie, Conti?»*), das Geschäft des Denkens überträgt er eh lieber andern (*«bester Marinelli, denken Sie für mich»* I,6). Die Diskrepanz der Standorte lässt sich festmachen, auch wenn ein volles Verständnis einzelner Aussagen des Malers die Erarbeitung eines entsprechenden Hintergrunds voraussetzt:

Prinz

«Angaffen» (I, 4) der Erscheinung
 Interesse an der Person
 momentane äusseren Erscheinung
 das Vergängliche
 Charakter der Person
 das Individuelle
 Bild spiegelt eine Person («wie aus dem Spiegel»)
 Primat der Person
 käufliches Bild
 vgl. Emilias Bild «bei der Hand haben»
 Besitz der Person wertvoller als ihr Abbild

Conti

Gestaltung einer Idee
 künstlerisches Interesse
 ideale innere Vorstellung
 das Konstante
 Wesen der weiblichen Schönheit
 das Allgemeine
 Bild widerspiegelt eine höhere Idee
 Primat der Idee
 unveräusserliche Vorstellung
 vgl. Raffael ohne Hände
 Vorstellung wertvoller als ihre Abbildung

Wie unangemessen der Prinz urteilt, kommt voll erst zur Geltung auf dem Hintergrund von Kants Argumentation, wonach ästhetische Urteile

«rein interesselos sind und mit den zufälligen Neigungen und Begierden des Sprechers nichts zu tun haben. [...] Ästhetische Urteile stellen für Kant im wesentlichen eine Form von Altruismus dar. Indem ich auf ein Kunstgebilde oder auf eine Naturschönheit reagiere, klammere ich meine eigenen zufälligen Aversionen und Begierden aus, versetze mich stattdessen in die Rolle eines jeden anderen und urteile vom Standpunkt einer universalen Subjektivität. Ein gemaltes Stück Käse ist nicht deshalb schön, weil ich das Zeug gern esse.»¹

Eine erste Erarbeitung der Szene wird sich darauf beschränken, die Begriffe des ästhetischen Diskurses zu ordnen und die ihnen entsprechenden Vorstellungen zur Diskussion zu stellen und zu ermessen, wie fremd sich Künstler und Auftraggeber gegenüberstehen. Die eigentliche Schlüsselfunktion der Szene offenbart sich erst im tragischen Schluss, dessen zwingende Logik in Contis ästhetischem Diskurs vorformuliert ist. Die Einsicht in diesen Zusammenhang nimmt dem Schluss alles Befremdende, das im Virginia-Motiv steckt, und vermittelt einen Einblick in Lessings souveräne Dramaturgie.

Plato, Rafael, Conti & Co.: Die Lehre vom Wahren, Schönen und Guten

Im Hinblick auf diesen Schluss ist eine Aussage Contis besonders relevant, aber zugleich schwierig, weil ihr ein einflussreiches ästhetisches Konzept mit langer Tradition zugrundeliegt.

«Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.»

Den Hintergrund bildet die platonische Auffassung, wonach in der Welt der sichtbaren Einzelercheinungen nur als schön wahrgenommen wird, was dem vollkommenen göttlichen Urbild bzw. der Idee nachgeformt ist. Der Künstler versucht dieser Idee Gestalt zu verleihen, indem er von der Erscheinung alles abstreift, was vergänglich, d.h. an den Körper gebunden ist. Zu Platons Konzeption des Schönen, die die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen bis ins 18. Jh. nachhaltig beeinflusste – insbesondere durch die Gründung einer platonischen Akademie in Florenz im Jahre 1462 durch Cosimo de Medici und Marsilio Ficino – bekennen sich zahlreiche Künstler von Phidias bis Raffael, auf den Conti Bezug nimmt. Dieser Bezug kommt nicht von ungefähr, Plato ist die zentrale Figur auf Raffaels Bild Die Schule von Athen:

¹ aus: Terry Eagleton, *Ästhetik, Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart / Weimar 1994, S. 98 und 102.

«Raffael hat in seiner *Schule von Athen* den göttlichen Plato, der, mit dem Timaios in der einen Hand, durch die Mitte der Halle schreitet, als einen solchen erhabenen Fingerzeiger dargestellt; der Denker hebt bedeutungsvoll die freie Hand nach oben und zeigt mit dem Finger auf alles, was «da oben» der Fall ist. Sein Hinweis zielt auf die uranische Welt der Ideen, von welcher «unsere» Welt eine getrübbte Projektion nach unten darstellt.»²

Eine schöne Brücke zu Contis Aussagen baut Heinrich Wölfflins Kommentar zu Raffaels «*Donna Velata*». Zitate von Raffael und Michelangelo schaffen einen Rahmen, in dem Contis Ästhetik sich einordnen lässt.

Um den Bezug zu Lessing möglichst eng zu wahren, beschränken sich die folgenden Hinweise auf Dokumente aus der Zeit der Renaissance. Contis Ansichten sind darin leicht wiederzuerkennen, die Herausarbeitung der Parallelen macht vertraut mit Begriffen und Vorstellungen, die längst aus dem ästhetischen Diskurs verschwunden und uns daher fremd geworden sind.

Abb.: z. B. Raffael, *Donna Velata*

«Im Gegensatz zu diesen höchst genussfähigen Wesen Sebastianos³ gibt Raffael in seiner *Donna Velata* die hehre Weiblichkeit. Die Haltung majestätisch aufrecht; das Kostüm reich, aber beruhigt durch das feierlich zusammenfassende, einfache Kopftuch; der Blick nicht suchend, sondern fest und klar. Auf dem neutralen Grunde gewinnt das Fleisch eine grosse Wärme und leuchtet siegreich über den weissen Atlas. Vergleicht man damit ein früheres Frauenbild wie die Maddalena Doni, so wird die grosse Formauffassung dieses Stils, die Sicherheit im Zusammenschliessen der Wirkungen ohne weiteres klar werden. Es liegt hier aber überhaupt eine Vorstellung von menschlicher Würde zu Grunde, die der junge Raffael noch nicht kannte.»⁴

Raffael in einem Brief aus dem Jahre 1515 an den Grafen Baldassore Castiglione: «Übrigens muss ich Euch sagen, dass ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müsste, und zwar unter der Bedingung, dass Ew. Herrl. sich bei mir fänden, um eine Auswahl der Allerschönsten zu terffen. Da nun aber immer Mangel an richtigem Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geiste entsteht. Ob diese nun einige künstlerischen Vortrefflichkeit in sich trägt, weiss ich nicht; wohl aber bemühe ich mich, sie zu erreichen.»⁵

Der Künstler der Renaissance sieht sich nicht mehr als Handwerker auf der Stufe eines Schuhmachers oder Schneiders. Kunst ist nicht mechanisches Abbilden der äusseren Erscheinung, sondern ein schöpferischer Akt, der auf der Erkenntnis des Wesens der Natur beruht: «Wir schliessen, dass die Malerei nicht nur eine Wissenschaft ist (das heisst ein We des Erkennens), sondern vielmehr etwas Göttliches, das die lebenden Werke Gottes wiedererschafft.» (Michelangelo, philosophische Tagebücher).⁶

² Peter Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Frankfurt a. M. 1993, S. 229.

³ Wölfflin bezieht sich auf Frauenportraits von Sebastiano del Piombo (1485 – 1547), Zeitgenosse Raffaels (1483 – 1520).

⁴ Abb. und Zitat aus: Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), *Die klassische Kunst*, 1924.

⁵ aus: Udo Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987, S. 65.

⁶ ebd., S. 64. Auch Dürer (1471 – 1528) beruft sich auf Platon: «Denn ein guter Maler ist inwendig voller Figur und obs möglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, davon Plato schreibt, allweg etwas Neues durch die Werk auszugliessen ... Ein schönes Bild zu machen, kannst du von einem Menschen nit abnehmen. Denn es lebt kein Mensch auf Erden, ... der beschliesslich sprechen möchte, wie die allerschönste Gestalt des Menschen möchte sein. Niemand weiss das denn Gott allein.» (Ch. L. Hart Nibbrig, *Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1978, S. 68)

Die Begierde zerstört ihren Gegenstand: Exkurs zum „*interesselosen Wohlgefallen*“

Der kontradiktorisch angelegte Diskurs über Malerei im 1. Akt liefert den Schlüssel zum Verständnis einer dramaturgischen Logik, die die Figuren in einen Konflikt mit tödlichem Ausgang hinein reisst. Die radikale Gegensätzlichkeit der darin vertretenen Positionen erkennt deutlicher, wer sich mit den entsprechenden epochenspezifischen Anschauungen und Argumentationen vertraut gemacht zu haben.

Im Gespräch zwischen Prinz und Maler werden Elemente des klassischen Idealisierungskonzepts in äusserster Verkürzung wieder gegeben. Ausführlichere und gut verständliche Passagen sowohl zum Konzept des interesselosen Wohlgefallens (Kant) wie auch zur Operation der Idealisierung finden sich in Schillers «Augustenburger Briefen» (1793)⁷. Im Brief vom 13. Juli 1793 erwähnt Schiller die Gegenwart des dänischen Dichters Baggesen (1764-1826):

«Baggesen, der gegenwärtig noch hier ist, verschafft mit sehr angenehme Stunden, und die schönsten darunter sind immer diejenigen, wo er uns das Bild eines Prinzen zeichnet, der seinem Herzen der unerschöpflichste Gegenstand ist...»

Aufschlussreich ist die folgende Brief-Passage aus den «Augustenburger Briefen» (1793), weil darin nicht nur die gleichen Oppositionen wie in der Conti-Szene auftauchen, sondern weil Schiller in einem analogen Szenario den «Sklaven der Sinnlichkeit» dem «Mann von Geschmack» gegenüber stellt:

«Das Wohlgefallen der Betrachtung ist das erst *liberale* Verhältnis des Menschen gegen die ihn umgebende Natur. Wenn das Bedürfnis seinen Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne. Die Begierde zerstört ihren Gegenstand, die Betrachtung berührt ihn nicht. Die Naturkräfte, welche vorher drückend und beängstigend auf den Sklaven der Sinnlichkeit eindringen, weichen bei der freien Kontemplation zurück, und es wird Raum zwischen dem Menschen und den Erscheinungen. Wenn sich der grobe Schwelger am Anblick einer weiblichen Schönheit weidet, so zielt er dabei immer (wenn auch nicht wirklich, doch gewiss in der Einbildung) nach Besitz, nach unmittelbarem Genuss. Wenn sich der Mann von Geschmack an diesem Augenblick ergötzt, so genügt ihm an der blossen Betrachtung. Von dem Objekte selbst will er nichts, und mit der blossen Vorstellung zufrieden, bleibt er gleichgültig gegen die Existenz desselben; wenigstens hat sein Vergügen mit der letztern nichts zu tun.»⁸In Schillers Gegenüberstellung des *Sinnessklaven* und des *reinen Geistes* erkennt man unschwer die unterschiedlichen Haltungen von Prinz und Conti wieder:

[PRINZ]

passiv-sinnliches Verhältnis zur Natur
Stoff löst Lust-/Unlustreflexe aus (Gier / Hass)
Begierde zerstört ihren Gegenstand
grober Schwelger
will die angegaffte Schönheit besitzen
Objekt vermittelt Lustgefühl
Sklave physischer Notwendigkeit

[CONTI]

liberales Verhältnis zur Natur
Wohlgefallen der freien Betrachtung
Betrachtung berührt den Gegenstand nicht
Mann von Geschmack
will vom Gegenstand selbst nichts
Reflexion vermittelt Lustgefühl
Freiheit des reinen Geistes

Was das Konzept der Idealisierung angeht, so beschreibt der folgende Auszug aus dem Brief vom 11. Nov. 1793 ausführlich die zugrunde liegenden Verfahren. Wie in der Conti-Szene geht es um die Frage, was denn ein gutes Portrait ausmache. Schiller berichtet dem Prinzen Friedrich Christian, was für ein Bild

⁷ Es handelt sich dabei um die Fragment gebliebene Erstfassung der Briefe «*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*» (1795)

⁸ aus: Friedrich Schiller, «*Augustenburger Briefen*» (1793), Brief vom 13. Juli 1793

der Schriftsteller Baggesen im Gespräch «von Ew. Durchlaucht entworfen», und lobt dabei die «Echtheit seiner Schilderung»:

«Baggesen hat mir Ew. Durchlaucht gerade so geschildert, wie Graff in Dresden und jeder gute Bildnismaler porträtiert. Er hat Ihnen keine fremde Züge geliehen, und dies allein nenne ich ein Gemälde schmeicheln; er hat bloss die Ihrigen idealisiert, und der Zeichnung, die er mir von Ihnen machte, durch den Ausdruck seiner Empfindungen ein erhöhtes Kolorit gegeben. Einen Charakter verschönern und einen Charakter idealisieren sind mir aber zwei ganz verschiedene Dinge. Dieses letzte kann nur der vortreffliche Künstler; jenes ist der gewöhnliche Behelf des mittelmässigen. Jeder individuelle Menschencharakter ist wieder seine eigene Gattung, und die augenblicklichen Erscheinungsweisen sind nur verschiedene Arten dieser Gattung. Diese augenblicklichen Erscheinungsweisen sind zum Teil zufällig, weil äussere vorübergehende Umstände darauf Einfluss haben, und weil sie nicht vom Charakter allein ausgehen, so können sie auch kein treues Bild desselben sein. Um dieses treue Bild zu erhalten, muss man das Innere und das Bleibende, was ihnen zum Grunde liegt, von dem Zufälligen abzusondern wissen, man muss die Gattung oder das Generische dieser Individualität aufsuchen, und das nenne ich ein Portrait idealisieren. Die Eigentümlichkeit eines Charakters verliert bei dieser Operation nicht nur gar nichts, sondern sie kann nur auf diesem einzigen Weg gefunden werden; denn weil man nur das Zufällige und was von aussen kommt davon abgezogen hat, so muss das Innere und Bleibende desto reiner zurückbleiben. Freilich wird ein, auf diese Art entworfenes, Bild dem Original in keinem einzigen Momente vollkommen gleichen, aber es wir ihm im Ganzen desto treuer sein.»

Sowohl der Prinz wie auch Conti nehmen im Gespräch Bezug auf jene Verfahren, die der Idealisierung – Schiller beschreibt sie als «*Operation*» – zugrunde liegen. Mit einem Unterschied: Für Conti ist die Idealisierung der einzige Weg zum *treuen Bild*; der Prinz, dem Treue ein Fremdwort ist, billigt das Verfahren nur, solange die abgebildete Person in seiner Gunst steht:

Schiller beschreibt den Vorgang der Idealisierung als «*Operation*»:

SCHILLER

Definition: «ein Gemälde schmeicheln»

Bild = Ausdruck der Empfindung des Malers

Charakter bzw. Portrait idealisieren

= treues Bild erhalten (Treue)

zufällige, augenblickliche Erscheinungsweisen:

das Bleibende vom Zufälligen absondern

Priorität der Gattung

PRINZ / CONTI

Prinz: «*unendlich geschmeichelt*»

Conti: «*mit Augen der Liebe malen*»

Prinz: «*Lässt sich aus diesem Bilde wohl der Charakter der Person schliessen?*» (Ähnlichkeit)

Conti: Stoff und Zeit verderben die von der plastischen Natur geschaffenen Bilder

Studium der weiblichen Schönheit (am Modell)

Im Gespräch zwischen dem Prinzen und Conti sticht eine rhetorische Frage ins Auge, in der Conti eine längere Reflexion auf eine Paradoxie verkürzt.

«Oder meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?»

Auch hier trifft zu, dass sich die Bedeutung des Satzes im Kontext der von Conti vorgetragenen Ansichten zwar plausibel bestimmen lässt (Primat der Vorstellung), dass sein wahres Bedeutungspotential aber erst zum Tragen kommt, wenn die Analogie zwischen dem „Raffael-Paradox“ und Emilias tragischem Schicksal hergestellt wird: Emilia erhält nicht Gelegenheit, ihre Vorstellung als «*Lebenswerk*» zu gestalten.

Gerhard Glück, «*Auch Hunde sollen tolle Ideen haben...*» (witzige Abwandlung des „Raffael-Paradoxes“ im Cartoon)

Die Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit

Die Integrität Contis ist der Massstab, an dem sich das Ausmass höfischer Korruption ablesen lässt. Das unbestechliche Ethos, das Contis Kunstauffassung zugrundeliegt, verweist schonungslos auf die ethische Verwerflichkeit höfischer Praktiken. Der Prinz hört denn auch weg, wenn Conti über Idealvorstellungen und Wahrheitsfindung referiert. Weit vertrauter, weil praxisnäher, sind ihm die Regeln der Rhetorik, einer Kunst, die von der Wahrheit abzulenken bzw. der Lüge den *Anschein des Wahren* zu verleihen vermag.

Einer der schärfsten Kritiker der Rhetorik war Platon, nicht von ungefähr. Seiner Philosophie lag das Konzept der absoluten Wahrheit zugrunde, während die Rhetorik sich ethisch neutral in den Dienst der subjektiven Meinung und des erfolgsorientierten opportunistischen Handelns stellte. Das realistische Menschenbild der von Platon verachteten Rhetorik geht davon aus, dass es nicht genügt, mit Argumenten zu überzeugen. Die Kunst der Überredung besteht vielmehr darin, Emotionen zu mobilisieren und Hypothesen so plausibel vorzutragen, dass sie mehr Wirkung entfalten als die Wahrheit selbst.

Contis Selbstverständnis als Maler orientiert sich an einer bereits in der Renaissance entwickelten Auffassung, Künstlertum verdanke sich nicht Schulung und Übung, sondern der Künstler werde als Künstler geboren werde, eine Auffassung, die im 18. Jh. mit dem Genie-Konzept neuen Auftrieb erhielt. Conti geht es nicht um ein mechanisches Abbilden der äusseren Erscheinung nach Regeln, die einer lernen kann, für ihn zählt allein die innere Vorstellung, und deshalb wäre ihm Raffael auch dann *«das grösste malerische Genie gewesen, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden.»* Dieser Verweis auf Raffael ist auch ein Verweis auf dessen Bild *«Die Schule von Athen»* und damit auf Plato, den Kritiker der Rhetorik.

An die rhetorischen Fähigkeiten des Prinzen, d.h. seine Fähigkeiten zur Vertuschung der Wahrheit, appelliert Marinelli in dem Moment, wo es darum geht, ein höfisches Komplott dem Opfer als Rettungsaktion erscheinen zu lassen (vgl. 3. Akt, 3. Szene). Der Prinz, Marinelli und Orsina bemühen in ihrer Rede immer dann ein Übermass an Rhetorik, wenn sie ein Täuschungsmanöver einleiten (vgl. Beispiele unten). Nicht immer verfängt der Trick. Appiani, der nicht plant, *«bei Hofe sein Glück zu machen»*, verbittet sich schroff jede formelhafte Rhetorik, als Marinelli ihn unter dem Vorwand einer ehrenvollen Mission auszuamöbrieren sucht: *«Ohne weitere Vorrede, wenn ich bitten darf.»*

Appiani ist nicht der Mann, der seiner inneren Überzeugung untreu würde, bloss um sich einen momentanen Vorteil zu verschaffen, sein Idealbild würde er so wenig verraten wie Conti, der Maler. Und wie bereits Conti im 1. Akt redet nun auch Appiani in II, 8 darüber, wieviel ihn vom *vorgestellten* Ziel noch trennt. Im Gegensatz zu Conti, der mit der unvermeidlichen Differenz zwischen Gelingenem und Unerreichtem (kürzer: mit Mängeln) leben kann, duldet Appianis Lebensentwurf keine Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Für ihn hängt alles davon ab, ob der letzte Schritt zum Glück gelingt: *«noch einen Schritt vom Ziel, oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde eines.»* (2. Akt. 8. Auftritt). Das macht ihn verletzbar.

I, 4

Conti: Gleichwohl hat mich dieses noch sehr unzufrieden mit mir gelassen. – Und doch bin ich wiederum sehr zufrieden mit meiner Unzufriedenheit mit mir selbst. – Ha! dass wir nicht unmittelbar mit den Augen malen! Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, dass ich es weiss, was hier verloren gegangen, und wie es verloren gegangen, und warum es verloren gehen müssen: darauf bin ich eben so stolz, und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, dass ich wirklich ein grosser Maler bin; dass es aber meine Hand nur nicht immer ist. – Oder meinen Sie, Prinz, dass Raphael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?

II, 8

Appiani: ... Ja, wenn die Zeit ausser uns wäre! – Wenn eine Minute am Zeiger, sich uns nicht in Jahre ausdehnen könnte! –

Claudia: Nur noch einen Schritt vom Ziele ihrer Wünsche, – sollt' es Sie reuen, Herr Graf, dass es das Ziel Ihrer Wünsche gewesen?

Appiani: ...es ist wahr, ich bin heut' ungewöhnlich trübe und finster. – Nur sehen Sie, gnädige Frau; – noch Einen Schritt vom Ziele, oder noch gar nicht ausgelaufen sein, ist im Grunde eines. – Alles was ich sehe, alles was ich höre, alles was ich träume, prediget mir seit gestern und ehegestern diese Wahrheit. [...]

Ich bin ärgerlich; ärgerlich über meine Freunde, über mich selbst –

Schmeichelei in Wort und Bild

«Soviel Worte, soviel Lügen.» (Orsina, IV, 3)

Am verletzbarsten ist, wer den Täuschungen der Rhetorik wehrlos ausgeliefert ist. Claudia Galotti muss ihre Tochter darüber aufklären, wie in der «*Sprache der Galanterie*» die Worte ihre Bedeutung wechseln (II, 6), wie jedes Wort ersetzt werden muss durch ein anderes, das die Bedeutung des ersten widerruft. Claudia demonstriert Emilia eine Art semantischer Ersatzregel. Zur Illustration des Funktionsprinzips wählt sie eine einprägsame syntaktische Figur, deren im 1. Akt auch der Prinz sich bedient hat, um sein parteiisches Urteil, Orsinas Portrait sei «*ganz unendlich geschmeichelt*», zu begründen:

II, 6

Claudia: Du bist die unbedeutende Sprache der Galanterie zu wenig gewohnt. Eine Höflichkeit wird in ihr zur Empfindung, eine Schmeichelei zur Beteuerung, ein Einfall zum Wunsch, ein Wunsch zum Vorsatz.

I, 4

Prinz: Denn sagen Sie selbst, Conti, lässt sich aus diesem Bilde wohl der Charakter der Person schliessen? Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt.

Claudias Rede weckt bei den SchülerInnen sofort Erinnerungen an die Rede des Prinzen. Die formale Ähnlichkeit im Argumentationsmuster ist ein Hinweis darauf, dass die Passagen sich aufeinander beziehen. Tatsächlich haben wir es mit zwei Erscheinungsweisen ein- und desselben Phänomens zu tun: Die Worte des Prinzen entstellen stets die Wahrheit, mit Hilfe einer logischen Operation kann sie rekonstruiert werden.

Rhetorische Aufwertung im Dienste der Täuschung

Höflichkeit	wird	Empfindung
Schmeichelei	wird	Beteuerung
Einfall	wird	Wunsch
Wunsch	wird	Vorsatz

Hier verstellt die «*Sprache der Galanterie*» den Blick auf die wahren Absichten, das Bedeutungslose wird rhetorisch aufgewertet. Der Prinz weiss sich zu verstellen, d.h. nach aussen einen Schein zu erwecken, dem keine innere Wahrheit entspricht.

Die Rhetorik dient dem Prinzen, je nach Laune, zur Entwertung oder Aufwertung. In beiden Fällen verstellt sie den Blick auf die wahren Motive. Orsina malt er mit grotesk entstellten Zügen, weil er sie nicht mehr begehrt, das neue Objekt seiner Begierde, Emilia, erhöht er zum *Engel*.

Contis interesseloser Blick hingegen streift der äusseren Erscheinung alles zufällig Entstellende, d.h. Unwahre ab (I, 4). Der Maler nutzt die Operation der Idealisierung nur in eine, die umgekehrte Richtung: sie tilgt das zufällige, entstellende Detail.

Idealisierung im Dienste der Wahrheit

Stolz	wird	Würde
Hohn	wird	Lächeln
trübsinnige Schwärmerei	wird	sanfte Schwermut

Eine höfische Täuschungsstrategie besteht darin, Zufall vorzutäuschen, wo in Wahrheit boshafte Kalkül am Werk ist. Mit aufgesetzter Unschuldsmiene treten die Täter ihren Opfern gegenüber, die Mörder scheinen Retter, der Hinterhalt ein Ort der Zuflucht. Im Verlaufe der Handlung werden die Lügen schichtweise abgetragen, bis der wahre Grund blossgelegt ist. Ohne Beschönigung, wie sich das der Prinz im Falle der Orsina gewünscht hat...

Auf den rhetorischen Code, der willkürlich umwertet und Bedeutung verändert, muss jenes Verfahren angewendet werden, das Brecht als *Wiederherstellung der Wahrheit* beschrieben hat:

Über die Wiederherstellung der Wahrheit (B. Brecht)

In Zeiten, wo die Täuschung gefordert und die Irrtümer gefördert werden, bemüht sich der Denkende, alles, was er liest und hört, richtigzustellen. Was er liest und hört, spricht er leise mit, und im Sprechen stellt er es richtig. Von Satz zu Satz ersetzt er die unwahren Aussagen durch wahre. Dies übt er so lange, bis er nicht mehr anders lesen und hören kann.

Der Denkende geht von Satz zu Satz, so dass er langsam, aber vollständig das Gehörte und Gelesene in seiner zusammenhängenden Form berichtet. Auf diese Weise vergisst er nichts. Gleichzeitig aber setzt er richtige Sätze gegen unrichtige, ohne sich um den Zusammenhang zu kümmern. Er zerstört so den Zusammenhang der unrichtigen Sätze, wissend, dass der Zusammenhang Sätzen oft einen Anschein von Richtigkeit verleiht, welcher Anschein davon kommt, dass man im Zusammenhang, aufbauend auf einem unrichtigen Satz, mehrere richtige Folgerungen ziehen kann. Das Folgern ist dann richtig, aber die Sätze sind nicht richtig.»

Zwei Reden im Stück verweisen schon durch ihre Länge auf die täuschende Absicht des Sprechers bzw. der Sprecherin, die Rhetorik jedoch verleiht dem Gesagten den *Anschein von Richtigkeit*.

Beispiel 1: Die rhetorische Umkehrung der Rollen von Opfer und Täter (III, 5)

Marinelli erinnert den Prinzen an das vornehmste Mittel, über das er zur Durchsetzung seines Willens verfügt:

Marinelli: Und vergessen Sie denn das Vornehmste?

[...]

Die Kunst zu gefallen, zu überreden – die einem Prinzen, welcher liebt, nie fehlt. (III, 3)

Bereits im 5. Auftritt des gleichen Aktes, in der ersten Begegnung mit Emilia nach dem Überfall, setzt der Prinz das Herrschaftsmittel der Vornehmen machtvoll ein:

Prinz = Täter

meine Schwachheit
ich bin genugsam bestraft
meine verschwindende Hoffnung
meine Verurteilung
ich flehe um Gnade
ich will von ihrem Blicke abhängen
Kränkung [durch Ihr Misstrauen]
Sie haben über mich unumschränkteste Gewalt
Sie bedürfen keines Schutzes
gegen mich

tatsächliche Rollen

rhetorische Umkehrung

Emilia = Opfer

ist stark
straft
zerstört Hoffnungen
ist Richterin
sie begnadigt
sie ist Herrin
sie kränkt andere

sie hat unumschränkte Gewalt

sie ist unbedroht

Prinz = Opfer

Emilia = Täterin

vgl. auch Wolf Schneider, *Rhetorik: Neun Regeln einer hinterlistigen Kunst*, in: W.S., *Wörter machen Leute. Magie und Macht der Sprache*. München 1976.

Beispiel 2: Der rhetorische Betrug der betrogenen Orsina (IV, 7)

Um Odoardo als Instrument ihrer Rache zu gewinnen, schürt Orsina zuerst dessen Emotionen, indem sie Emilias Tugendhaftigkeit in Zweifel zieht und sie der Komplizenschaft mit dem Prinzen verdächtigt. Das rhetorische Gift tut kurzfristig seine Wirkung, redend steigert Orsina sich in eine Begeisterung, die in *Entzückung* umschlägt.

unwahre Aussage / Täuschung

ergreifen Sie die erste Gelegenheit zur Rache (*Ablenkung vom egoistischen Motiv*)

ich bin nur ein Weib (*falscher Grund*)

wir können uns alles vertrauen (*falsche Nähe*)

wir sind beide beleidigt (*falsche Gleichstellung*)

bald wird auch ihre Tochter vom Prinzen verlassen (*falsche Voraussetzung*)

wahre Aussage / Richtigstellung

Orsina benutzt Odoardo als Instrument ihrer Rache

Orsina wirkt nur als Drahtzieherin im Hintergrund

Odoardo soll Orsinas (Privat-) Sache zu der Seinen machen

höfischer und bürgerlicher Ehrbegriff, Maîtresse und Braut, Treulosigkeit und Mord haben nichts gemeinsam

Emilia ist in der Gewalt des Prinzen, aber nicht dessen Geliebte

Als Hilfsmittel zur Analyse der Rede Orsinas kann auch ein Fragenkatalog herangezogen werden, den Brecht unter dem Titel «*Darstellung von Sätzen in einer neuen Enzyklopädie*» zusammengestellt hat:

«Darstellung von Sätzen in einer neuen Enzyklopädie»

1. Wem nützt der Satz?
2. Wem zu nützen gibt er vor?
3. Zu was fordert er auf?
4. Welche Praxis entspricht ihm?
5. Was für Sätze hat er zur Folge? Was für Sätze stützen ihn?
6. In welcher Lage wird er gesprochen? Von wem?

Die Wiederherstellung der Wahrheit in den Monologen Odoardos

Im ersten von drei Monologen liefert Odoardo gleich selbst eine Kurzanalyse von Orsinas Täuschungsversuch und dividiert auseinander, was in Orsinas Rhetorik durcheinander gebracht wurde:

Odoardo: «Und doch liess ich mich fortreißen: und von wem? von einer Eifersüchtigen, von einer für Eifersucht Wahnwitzigen. – Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein habe ich zu retten.» (V, 2)

Rundum Täuschung und Lüge ausgesetzt, gewinnt Odoardo im Monolog Abstand zu den Ereignissen, vermag er von Worten und Personen alles abzustreifen, was Verstellung und Rhetorik hinzugefügt haben.

Goethe wird später in seinem «*Tasso*» den Monolog umgekehrt einsetzen: Das Selbstgespräch wird zum tragischen Ausdruck dafür, wie sehr Tasso sich in Meinungen und Einbildungen verstrickt hat. Unfähig, Sein und Schein noch zu trennen, vermeint er gerade im Zustand höchster Verirrung deutlich zu sehen und «*die ganze Kunst des höfischen Gewebes*» zu durchschauen:

Lessing, Emilia Galotti (V, 2)

ODOARDO GALOTTI Noch niemand hier? – Gut, ich soll noch kälter werden. Es ist mein Glück. – Nichts verächtlicher als ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren! Ich hab es mir so oft gesagt. Und doch liess ich mich fortreissen: und von wem? Von einer Eifersüchtigen, von einer für Eifersucht Wahnwitzigen. – Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab ich zu retten. Und deine Sache – mein Sohn! mein Sohn! – ... Deine Sache wird ein ganz anderer zu seiner machen!

Goethe, Torquato Tasso (IV, 5)

TASSO Ja, gehe nur und gehe sicher weg,
Dass du mich überredest, was du willst.
Ich lerne mich verstellen, denn du bist
Ein grosser Meister, und ich fasse leicht.
So zwingt das Leben uns, zu scheinen, ja
Zu sein wie jene, die wir kühn und stolz
Verachten konnten. Deutlich seh' ich nun
Die ganze Kunst des höfischen Gewebes!
Mich will Antonio von hinnen treiben
Und will nicht scheinen, dass er mich vertreibt.

Wie zumutbar ist Emilias Ende?

Eine Lektüre, die im Schluss nicht mehr sieht als eine Neuauflage des Virginia-Dramas, bedeutet eine arge Zumutung für den heutigen Leser. In einem ganz anderen Licht erscheint der Schluss, wenn er parallel zur Conti-Szene gelesen wird. Lessing provoziert diese Übertragung der einen Situation auf die andere, indem er Formulierungen, Schlüsselbegriffe und Bilder aus der früheren Szene wiederholt, ein denkbar bequemer Einstieg in eine vergleichende Betrachtung der beiden Szenen.

Die Conti-Szene liefert den Hintergrund, auf dem jede Äusserung und Entscheidung von Vater und Tochter plausibel motiviert erscheinen. Dabei wird auch deutlich, dass der ästhetische Diskurs als Kommentar zum politischen angelegt ist. In beiden Szenen wird ein *Handlungsmodell* entworfen, *Handlungsfähigkeit* und *Handlungsspielräume* stehen zur Debatte. Kein Zufall also, wenn in den zitierten Passagen das Bild der *Hand* in zahlreichen Formulierungen auftaucht.

Im Gegensatz zur höfischen Praxis orientieren sich künstlerisches Tun und bürgerliches *Handeln* an einem allgemeinen Gesetz bzw. Ideal. Es bildet die Richtschnur, an der das praktisch Erreichte gemessen wird.

Emilia weiss, dass sie den Tugendforderungen ihres strengen Vaters nie genügen wird. Bedingungslos auf ein Ideal eingeschworen, ist sie weder bereit noch stark genug, zwischen Ideal und gelebter Praxis eine Differenz zuzulassen (wie eben Conti). Als «*Meisterstück der Natur*» vom Vater verehrt und vom Prinzen begehrt, wird sie heimgesucht von tödlichen Selbstzweifeln: «*Ich bin für nichts gut.*» Ein reichlich undifferenziertes Urteil! Nie käme Conti auf die Idee, sich die Hand abzuhacken, auch wenn sie nicht immer die eines grossen Malers ist. Emilia sieht keine Möglichkeit mehr, ihre Vorstellung als «*Lebenswerk*» zu gestalten. Sie verzichtet auf dieses Leben, nur so ist das Ideal zu retten. Sie ist jener unglückliche *Raffaël ohne Hände*, dessen Werk die Welt nie zu Gesicht bekommt. Der Vortrefflichkeit der Person tut dies keinen Abbruch:

«Denn die Vortrefflichkeit der Menschen beruht ganz und gar nicht auf der grösseren Summe moralischer Handlungen, sondern auf der grösseren Fertigkeit des Gemüts, solche Handlungen ausüben zu können.»⁹

⁹ Schiller, *Augustenburger Briefe*, 3. Dez. 1793.

Zielvorstellungen und ihre Verwirklichung: Ein Handlungsmodell

Wer hat es in der *Hand*, wem sind *Schranken* gesetzt?

(II, 8) **CLAUDIA** [zu Appiani]: «Nur noch einen Schritt von dem Ziel Ihrer Wünsche, –

(I, 4) **CONTI:** «Ich bitte Sie, Prinz, dass Sie die Schranken unserer Kunst erwägen wollen.»

«Oder meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?»

(III, 5) **EMILIA** Was soll ich tun! (die Hände ringend)

PRINZ Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben.

Vorübung:

Vergleichen Sie die folgenden Zitate. Achten Sie darauf, in welchem Zusammenhang das **Bild der Hand** in den Reden und Redewendungen auftaucht!

Vergleichen Sie die Standpunkte und die Ziele der Personen sowie deren Situation im Moment der Rede. Erläutern Sie, welche Bedeutung Bild und Redewendung in den einzelnen Aussagen erhalten.

Prinz: «Mit einem Studio macht man soviel Umstände nicht: auch lässt man das nicht aufhängen, sondern hat es gern bei der Hand.» (I, 4)

Marinelli: «Waren, die man aus erster Hand nicht haben kann, kauft man aus der zweiten.» (I, 6)

Marinelli: «Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? Wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?» (I, 6)

Emilia: «Bis ich in der Halle mich bei der Hand ergriffen fühlte. Und von ihm!» (II, 6)

Claudia: «elender Mörder: Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden.» (II, 8)

Odoardo (*der sich ohne Gewehr sieht*): «Wunder, dass ich aus Eilfertigkeit nicht auch die Hände zurückgelassen!» (IV, 7)

Odoardo: «Was braucht er [Gott] meine Hand dazu? Fort!... Zu spät! Ah! Er will meine Hand; er will sie!» (V, 6)

Vergleichen Sie jetzt die Kernaussagen der Szenen I, 4 und V, 7:

Conti und Emilia stellen sich in diesen beiden Szenen die gleichen Fragen: *Inwiefern habe ich es in der Hand, meine Vorstellungen zu verwirklichen, wieviel / was kann auf dem Weg zum Ziel verloren gehen? Wie gehe ich um mit diesem Verlust?*

Hilfsmittel: Die Kernaussagen in den Szenen I, 4 und V, 7:

Wunschvorstellungen und ihre Verwirklichung:

Was liegt in meiner Hand? Wo stosse ich auf Schranken? Was geht verloren? Wie gehe ich um mit Verlusten?

Kernaussagen in den Szenen I, 4 und V, 7:

1. Akt, 4. Auftritt

Prinz: «Mit einem Studio macht man soviel Umstände nicht: auch lässt man das nicht aufhängen, sondern hat es gern bei der Hand.»

Prinz: «Ah! schönes Werk der Kunst, ist es wahr, dass ich dich besitze? – Wer dich auch besässe, schöneres Meisterstück der Natur!»

Conti: «Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne den Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft.»

Conti: «Auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren! – Aber, wie ich sage, dass ich es weiss, was hier verlorengegangen und wie es verlorengegangen und warum es verlorengehen müssen: darauf bin ich ebenso stolz und stolzer, als ich auf alles das bin, was ich nicht verloren gehen lassen. Denn aus jenem erkenne ich, mehr als aus diesem, dass ich wirklich ein grosser Maler bin, dass es aber meine Hand nur nicht immer ist.»

Conti: «Oder meinen Sie, Prinz, dass Raffael nicht das grösste malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?»

5. Akt, 7. Auftritt

Odoardo: Aber, was meinst du, dass der Fall ist?

Emilia: Dass alles verloren ist« – und dass wir wohl ruhig sein müssen, mein Vater.

Odoardo: «Du bist, du bleibst in den Händen des Räubers.

Emilia: Ich bleibe in seinen Händen?

[...]

Ich allein in seinen Händen? ... Ich allein in seinen Händen?»

[vgl. **Emilia** in III, 5: «Was soll ich tun? die Hände ringend!»]

Emilia: Aber was nennen Sie ruhig sein. Die Hände in den Schoss legen? Leiden, was man nicht sollte? Dulden, was man nicht dürfte?

Odoardo: «Ich hab es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone, sie nahm ihn zu fein.»

Emilia: «Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben.»

Odoardo: ... Auch du hast nur ein Leben zu verlieren.
Emilia: Und nur eine Unschuld!

Odoardo: Die über alle Gewalt erhaben ist. –

Emilia: Aber nicht über alle Verführung. – ... 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. ... Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!«[...]

Odoardo: Nein, das ist nicht für deine Hand.

Emilia: ... (...bekommt die Rose zu fassen) ... Herunter mit dir! Du gehörst nicht in das Haar einer – wie mein Vater will, dass ich werden soll!

Emilia: «Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert.– Lassen Sie mich sie küssen, diese väterlicher Hand.»

Kritische Bescheidenheit und heroischer Stolz

Eine vergleichende Gegenüberstellung verdeutlicht, wie der ästhetische und der politische Diskurs aufeinander bezogen sind. Im Gegensatz zur Willkürherrschaft im Absolutismus orientieren sich künstlerisches Tun und bürgerliches Handeln an einem allgemeinen Gesetz. Es bildet die Richtschnur, an der das praktisch Erreichte gemessen wird.

Zielvorstellungen und Handlungsmöglichkeiten in Kunst und Politik:

	KUNST	POLITIK
Zielvorstellung	Conti: Annäherung von Bild und Ideal	Emilia / Odoardo / Appiani:
Grenzerfahrung	handwerkliche Grenzen	Übereinstimmung von Ideal und Lebensführung fehlender Handlungsspielraum [vgl. <i>ohne Hände geboren</i>]
Lösung / Ausweg	kritische Reflexion: Versöhnung mit der Differenz zwischen vorgestelltem Ideal und verwirklichter Praxis	heroische Aktion: Rettung des Ideals / Verzicht auf <i>dieses</i> Leben

Marinelli stimmt mit des Prinzen Einverständnis seine kurzfristige Handlungsstrategie auf *Fakten* ab (=pragmatisches Handeln), der bürgerliche Idealismus orientiert sich konsequent nach *Werten* (=wertorientiertes Handeln). Der Fürst hat kein Gesetz (vgl. IV, 4), er kann die Spielregeln jederzeit zu seinem Vorteil verändern. Conti würde nie die von der platonischen Lehre formulierten ästhetischen Gesetze willkürlich ändern; wie er malt, hängt nicht davon ab, wer Modell sitzt. Wenn das Bild misslingt, hat der Maler, nicht das Modell versagt.

Der Künstler liegt im Konflikt mit seinem eigenen Ungenügen. Der unbewältigte Widerstand der Materie kann aber dem vorgestellten Ideal nichts anhaben, die Fähigkeit zur kritischen Wahrnehmung der Differenz zwischen Vorstellung und Ausführung söhnt Conti aus mit den eigenen Grenzen. Er übt Selbstkritik, aber mit Mass. Die Idee, ein Bild zu zerstören, nur weil die Ausführung nicht hundertprozentig seiner Vorstellung entspricht, wäre Conti völlig fremd.

Das Bürgertum hingegen liegt im Konflikt mit einer mangelhaften Wirklichkeit, an deren Widerstand es die eigene Ohnmacht erfährt. Im politischen Konflikt können sich bürgerliche Lebensentwürfe (Vorstellungen vom richtigen Leben) nicht behaupten gegen die absolutistische Ordnung, es gibt keine Ausöhnung. Differenzen werden nicht über die kritische Vernunft, sondern auf dem Wege der Gewalt bereinigt. Dabei zeigt sich: Wer seinen Werten (Prinzipien) treu bleibt, hat davon nur Nachteile.

Auch Odoardo kann seine Vorstellung freier Selbstbestimmung nicht verwirklichen. Aber indem er das Gesetz achtet (IV, 4) und im schuldigen Fürsten den Richter aufruft, demonstriert er, wie überlegen das eigene moralische Prinzip und wie unhaltbar, daran gemessen, die bestehende Ordnung ist.

A rose is a rose is a rose is a rose...

Die Rose, die sich Emilia im 2. Akt ins Haare steckt, ist dort in erster Linie Haarschmuck. Natürlich, eine Rose im Haar einer Braut ist immer auch Symbol (der Liebe / Jungfräulichkeit etc.). Aber nicht nur eine im Symbol abgelegte Bedeutung wird aktiviert, wenn Emilia am Schluss die Rose aus dem Haar entfernt und zerpflückt; genauer lässt sich die metaphorische Bedeutung von Gegenstand und Handlung in der Schlusszene bestimmen im Kontext dessen, was Conti im 1. Akt über die Aufgabe der Kunst sagt.

I, 4

Prinz ... Aber geschmeichelt, Conti, ganz unendlich geschmeichelt!

Conti Das Original schien dieser Meinung nicht zu sein. Auch ist es in der Tat nicht mehr geschmeichelt, als die Kunst schmeicheln muss. Die Kunst muss malen, wie sich die plastische Natur, – wenn es eine gibt – das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht; ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen kämpft.

II, 7

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

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

[...]

Emilia Und das Haar –

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

Emilia : Die Rose darin nicht zu vergessen!

V, 7

Emilia ... – sie fährt mit der Hand nach dem Haare ... und bekommt die Rose zu fassen: Du noch hier? – Herunter mit dir! Du gehörst nicht in das Haar Einer, – wie mein Vater will, dass ich werden soll!

Odoardo O, meine Tochter –

Emilia O, mein Vater, wenn ich Sie erriete! – Doch nein; das wollen Sie auch nicht. Warum zauderten Sie sonst? – in einem bitteren Tone, während sie die Rose zerpflückt: 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.

[...]

Emilia Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert. –

Mit dem Ausruf: *«Du gehörst nicht in das Haar Einer, – wie mein Vater will, dass ich werden soll!»* provoziert Emilia den Vater. Sie unterstellt ihm, er wolle sie zur Hure bzw. zur Maîtresse des Prinzen machen.

Für Emilia ist die Vorstellung unerträglich, das väterliche Ideal nicht so rein verkörpern zu können, wie die im Haar fixierte, (Sinn-) Bild gewordene Rose das ihre. Indem sie die Rose aus dem Haar nimmt, macht sie dem Vater auch klar, dass es mit ihrem Glauben an die Vereinbarkeit von Ideal und Leben vorbei ist. Idealbilder existieren bloss in der Vorstellung. Appiani weiss das: Er trägt ein Bild von Emilia mit sich herum, das der Zeit und allen äusseren Umständen entrückt ist, eine Emilia mit Rose im Haar: *Ich sehe Sie in Gedanken nie anders, als so; und sehe Sie so, auch wenn ich Sie nicht so sehe.*

Wenn Conti malt, tilgt er am Gegenstand alles, was Zeugnis davon ablegen würde, dass dieser im Verlaufe der Zeit und durch äussere Einflüsse Einbussen erlitten hat. Sein Ziel ist es, Erscheinung und Idee im Bild zur Deckung zu bringen, annähernd nur, wie wir wissen, gelingt ihm das. Contis Forderung, der Maler müsse *«malen, wie sich die plastische Natur das Bild dachte»*, lässt sich nicht zufällig übersetzen in die väterliche Forderung, *die Tochter müsse leben, wie sich der Vater das Bild dachte* (usw.)

In der Diskussion mit Schülerinnen wird sich die Frage stellen, ob man nicht in den überlissenen Tugendvorstellungen von Vater (und Bräutigam) die eigentliche Zumutung sehen sollte, an der Emilia zugrunde geht. Eine interessante Fragestellung, weil sie die Fronten aufweicht in einem Konflikt, in dem es nicht nur «die Guten» und «die Bösen» gibt.

Eine freudsche Analyse (II, 7)

Im 6. Auftritt berichtet Emilia der Mutter, was sich in der Messe abgespielt hat, was die Stimme des Lasters ihr aus dem Hinterhalt ins Ohr flüsterte. Sie redet vom Prinzen, verwendet aber statt des persönlichen Pronomens konsequent unpersönliche (etwas / es). Als Verkörperung des Lasters wird der Prinz zur Unperson, zu ihr in ein persönliches Verhältnis zu treten verbietet sich der Tugend.

Eine solche Deutung weist dem auffälligen grammatikalischen Sachverhalt eine plausible inhaltliche Funktion zu. Nimmt man das Phänomen als Anlass zu einer freudschen Lesart, so lassen sich sinnreiche Verknüpfungen herstellen zwischen jenen Kräften, die nach Freud «den seelischen Apparat zur Tätigkeit treiben»¹⁰, und jenen Mächten, die im Stück eine beherrschende Rolle spielen. Diese Lesart lenkt den Blick vom marginalen sprachlichen Detail auf das Epizentrum des Dramas. Freud hat die Funktionsweise des psychischen Apparats mehrmals anschaulich erklärt und auch illustriert. Mit geeigneten Auszügen lässt sich in kurzer Zeit ein Kenntnisstand erarbeiten, auf dessen Basis die Schüler selbst eine «psychoanalytische Lesart» Lessings versuchen können.

Über-Ich	Gewissen	Kirche / Vater
Ich	Realitätsprinzip	Emilia / Tochter
Es	Lustprinzip	Lustschloss / Prinz

Des Prinzen Rede von *Liebe und Schönheit* stürzt Emilia in totale Verwirrung. Kein Wunder: *Tugend und Frömmigkeit* (II, 7) lautet die Formel, auf die Odoardo und Appiani, beide Verächter von *Putz*, Emilias Bestimmung festgelegt haben. Dem Ich Emilias steht das Über-Ich «noch immer gegenüber wie der strenge Vater dem Kind»¹¹. Es und Über-Ich machen «gemeinsame Sache gegen das bedrängte Ich»¹².

Emilias «Ich ist durch den inneren Konflikt geschwächt»¹³, ihre *ängstliche Verwirrung* würde Freud als «Realangst vor der Aussenwelt, Gewissensangst vor dem Über-Ich, neurotische Angst vor der Stärke der Leidenschaften im Es»¹⁴ interpretieren. Die Mutter empfiehlt ihr – und wieder erstaunt die Nähe zur psychoanalytischen Theorie – den Vorfall «für einen Traum» zu nehmen und ihn zu verschweigen. Dann leistet sie Hilfe, wie es der psychoanalytische Heilungsplan vorsieht: «Der analytische Arzt und das geschwächte Ich des Kranken sollen, an die reale Aussenwelt angelehnt, eine Partei bilden gegen die Feinde, die Triebansprüche des Es und die Gewissensansprüche des Über-Ich.»¹⁵ Mit dem Hinweis auf die Sprache der Galanterie relativiert die *weltkluge* Mutter die Ansprüche des Prinzen, mit der Vereinbarung, dass Vater und Bräutigam nichts erfahren sollen, relativiert sie deren Autoritätsanspruch. Emilia findet nicht Heilung, wohl aber kurzfristig Erleichterung: «Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren bessern

¹⁰ aus: Freud, *Schriften zur Behandlungstechnik, Die Frage der Laienanalyse: Unterredung mit einem Unparteiischen* (1926).

¹¹ ebd.

¹² aus: Freud, *Schriften zur Behandlungstechnik, Die psychoanalytische Technik* (1940).

¹³ ebd.

¹⁴ aus: Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933 (Kapitel: *Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit*).

¹⁵ ebd.

Einsichten mich in allem unterwerfe.» Das entspricht nun gar nicht dem Ziel der Analyse, die dem «Ich die Herrschaft über verlorene Bezirke des Seelenlebens wiedergeben»¹⁶ will. Dahin gelangt niemand in nur einer Sitzung.

Dass Freuds Begriffe so stimmig angewendet werden können in einem Zusammenhang, wo die Überforderung durch Kants moralischen Imperativ den Menschen in Bedrängnis stürzt, ist kein Zufall. In einem kurzen Vergleich zwischen Kants moralischem Gesetz und der freudschen Psychoanalyse zeigt Terry Eagleton, dass beide das Subjekt spalten:

«Es [Kants moralisches Gesetz] sagt uns nicht, was wir tun sollen, sondern es sagt uns immer nur „Du musst“. Sein hehres Ziel besteht darin, uns zur Verdrängung unserer sinnlichen Neigungen im Namen seiner eigenen höheren Imperative zu überreden. Das Gesetz trennt uns von der Natur und versetzt uns in die symbolische Ordnung einer übersinnlichen Welt der reinen Intelligibilität und nicht in die der sinnlichen Objekte. Dementsprechend bleibt das Subjekt bei Kant geteilt: Mit einem Teil bleibt es auf immer in die phänomenalen Bereiche der Instinkte und Begierden, in das „Es“ eines sündigen Ich, verstrickt, während es mit einem anderen Teil nach oben (und innen) zu Höherem strebt. Wie das Subjekt bei Freud bewohnt auch das Individuum bei Kant gleichzeitig zwei einander widerstrebende Sphären, wobei alles was in der einen gilt, in der anderen negiert wird.»¹⁷

Abschied von der Höflichkeit

Ab und zu leidet Claudia unter Odoardos massloser Tugend, sie ahnt noch nichts vom Leid, das die masslose Niedertracht des höfischen Komplotts über die Familie bringen wird. Ihre Weltklugheit erweist sich als Kurzsichtigkeit, ein Vorwurf ist ihr daraus schwerlich zu machen. Klugheit ist eine höfische Leitvorstellung, wo sie nicht ganz so skrupellos auftritt, heisst sie Höflichkeit. Moral hingegen ist eine bürgerliche Leitvorstellung. Odoardo unterscheidet in diesen Dingen rigoros, seine Moral duldet keine Einschränkung durch Anstandsregeln. Die Tochter hingegen war nicht mächtig, dem Prinzen «*in einem Blicke alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdiente.*» Sie duldete stumm den Übergriff: «*mich von ihm loszuwinden würde die Vorbeigehenden zu aufmerksam auf uns gemacht haben.*» (II, 6) Die *anständige Erziehung* (II, 4) lässt sie in der Haltung einer Sklavin verharren.

Am besten weiss man am Hof, dass Höflichkeit ein vornehmer Trick ist, sich den andern willfährig zu machen. Orsina, erst noch mit Höflichkeiten der angenehmeren Art verwöhnt, will sich das nicht gefallen lassen:

«Dass doch immer Ihresgleichen Höflichkeit zur Schuldigkeit machen, um was eigentlich ihre Schuldigkeit wäre, als die Nebensache betreiben zu dürfen!»

Das ist geistreich geredet und erfrischend unkonventionell gehandelt, aber aus einem ganz eigennützigen Motiv. Auch die unhöfliche Orsina bleibt eine Hofdame. Echt herausgefordert ist die höfische Ordnung erst, wenn das Handeln gegen die Konvention, gegen Form und Zwang eine ethische Grundlage hat und dies auch sichtbar unter Beweis gestellt werden kann: Odoardo bringt die Opfer, die es dazu braucht.

¹⁶ aus: Freud, *Schriften zur Behandlungstechnik, Die psychoanalytische Technik* (1940).

¹⁷ Terry Eagleton, *Ästhetik*, Stuttgart / Weimar 1994, S. 87f.

«Dem Wahren, Schönen, Guten»

Inschrift in der Fassade der Oper Frankfurt, eröffnet 1880

Johann Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1764.

«Die Natur aber und das Gebäude der schönsten Körper ist selten ohne Mängel, und hat Formen oder Theile, die sich in andern Körpern vollkommener finden oder denken lassen, und dieser Erfahrung gemäß verfahren diese weisen Künstler, wie ein geschickter Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pflanzet; und wie eine Biene aus vielen Blumen sammlet, so blieben die Begriffe der Schönheit nicht auf das Individuelle einzelne Schöne eingeschränkt, [...], sondern sie suchten das Schöne aus vielen schönen Körpern zu vereinigen.»

aus: Johann Winckelmanns, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erster Theil. Dresden, 1764.

Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788

«Wir können also das Schöne im Allgemeinen auf keine andre Weise erkennen, als in so fern wir es dem Nützlichen entgegenstellen, und es davon so scharf wie möglich unterscheiden. Eine Sache wird nemlich dadurch noch nicht schön, daß sie nicht nützlich ist, sondern dadurch, daß sie nicht nützlich zu sein braucht.»

«Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze sein müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden ganzen unzertrennlich verknüpft ist.»

«Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur; welches das noch *mittelbar* durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte.»

«Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht oder *empfunden* werden.»

aus: Moritz, Karl Philipp: *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: Moritz, Karl Philipp, Werke in zwei Bänden, hg. von H. Hollmer und A. Meier, Band 2, Frankfurt a. M. 1997.

MATERIALIEN

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795

"Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen, die große Aufgabe seines Daseins ist."

(Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 4. Brief)

"Jetzt aber herrscht das Bedürfnis und beugt die gesunkene Menschheit unter sein tyrannisches Joch. Der Nutzen ist das große Idol der Zeit, dem alle Kräfte fronen und alle Talente huldigen sollen."

(Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 2. Brief)

"Wir sehen nicht nur einzelne Subjekte, sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Teil ihrer Anlagen entfalten, während die übrigen, wie bei verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind."

(Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 6. Brief)

"Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus; ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zum Abdruck seiner Geschäfte, seiner Wissenschaft."

(Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 6. Brief)

Friedrich Schiller, *Über das Erhabene*, 1801

"Alle anderen Dinge müssen müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will."

Ebendeswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns antut, macht uns nichts geringeres als unsere Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft feigerweise seine Menschheit hinweg."

(Schiller, *Über das Erhabene*, 1801)

Der Higgs-Kater

Stirbt die Grundlagenphysik in Schönheit?

Der Quasi-Nachweis des Higgs-Teilchens ist ein Triumph der Grundlagenphysik. Trotzdem macht sich hier und da Katerstimmung breit. Denn der Nachweis zementiert ein ästhetisch unbefriedigendes Modell.

Eduard Kaeser

Physiker haben einen speziellen Sinn für das Schöne. Er manifestiert sich in der Vorliebe für besondere Stilmerkmale ihrer Theorien: Einfachheit, mathematische Eleganz, Symmetrie. Für Paul Adrian Dirac etwa, den genialen Theoretiker der Antimaterie, war *«eine mathematisch schöne Theorie eher richtig als eine hässliche, die mit dem Experiment übereinstimmt»*. Einstein sah in der Schönheit der Naturgesetze bekanntlich sogar ein göttliches Signum: *«In der Wahrnehmung tiefgründiger Vernunft und Schönheit im Universum liegt die wahre Religiosität.»*

Schönheit als Obsession

Vielleicht ist es nicht so weit hergeholt, solche Äusserungen als Idiosynkrasien¹⁸ einer «schöngeistigen» Physik zu betrachten. Denn kreative Theoretiker müssen zunächst eine höchst kunstvolle mathematische Sprache entwickeln, um ihren Ideen überhaupt Gestalt und Fassung zu verleihen. Es ist dann zumindest nachvollziehbar, dass sie die Schönheit ihrer theoretischen Formulierungen mit der Schönheit der Welt gleichsetzen (das heisst verwechseln). Es ist aber auch eine alte Obsession, die hier ihren Ausdruck findet: die tief verwurzelte Vorstellung, dass der Schlüssel zu den Geheimnissen des Universums in einer einfachen Einsicht, in einer Formel oder einem Codewort liege. Ästhetik als Führerin in der Wahrheitssuche – verführt sie die Physiker zu einer unglücklichen Liebe? [...]

Der fundamentalste und zugleich trivialste Einwand gegen eine solch schöne Fundamentaltheorie lautet nämlich immer noch und immer wieder, dass die Wirklichkeit zu hässlich ist. Sie weist nur Bruchteile jener theoretisch in Anschlag gebrachten Einfachheit, Eleganz und Symmetrie auf. Ist es nicht ein hoffnungsloses (manche sagen: aberwitziges) Unterfangen, in diesem Chaos, das wir Welt nennen, ein einziges, letztes, reines, wahres und schönes Ordnungsprinzip walten zu sehen? Erinnert das nicht genau an jenen Realitätsverlust, den man üblicherweise bei Wahnvorstellungen konstatiert?

In der Forschung nennt man Realitätsverlust Mangel an experimentellen Daten. [...]

Aber gerade der LHC (*Large Hadron Collider* im CERN¹⁹) wurde ja gebaut, um endlich die Daten im gegenwärtigen Theoriengewucher sprechen zu lassen. Also «Big Data» statt «Big Theory». Das trifft zu. Aber es wäre naiv, anzunehmen, dass Daten von selbst sprechen. Sie brauchen den «Vormund» einer Theorie. Und je verstiegener die Theorie, ... desto aufwendiger wird die Datenerhebung. Die gegenwärtig hoch gehandelten «schönen» supersymmetrischen Theorien zum Beispiel postulieren weitere, bisher unbekannte Superpartner der bekannten Teilchen. Sie nachzuweisen, würde wahrscheinlich Superbeschleuniger erfordern. Und es ist abzusehen, in welchen rasenden Stillstand die Spirale immer kolossalerer Teilchendetektoren führen wird.

Ob die letzten Geheimnisse des Universums schön sind oder nicht, eines ist sicher: Sie sind teuer. Zu teuer, um wahr zu sein?

¹⁸ hier: charakteristisch für

¹⁹ (abgeleitet von: *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire*). Offizieller Name des CERN: *European Organization for Nuclear Research*

Ernst Jandl (1925 – 2000)

urteil

die gedichte dieses mannes sind unbrauchbar

zunächst

rieb ich eines in meine glatze.

vergeblich. es förderte nicht meinen haarwuchs.

daraufhin

betupfte ich mit einem meine pickel. diese

erreichten binnen zwei tagen die grösse mittlerer kartoffeln.

die ärzte staunten.

daraufhin

schlug ich zwei in die pfanne.

etwas misstrauisch, ass ich nicht selber.

daran starb mein hund.

daraufhin

benützte ich eines als schutzmittel.

dafür zahlte ich die abtreibung.

daraufhin

klemmte ich eines ins auge

und betrat einen besseren klub.

der portier

stellte mit ein bein, dass ich hinschlug.

daraufhin

fällt ich obiges urteil.

[in: *ernst jandl, dingfest*, darmstadt und neuwied 1973, S. 104]

Kommentar Jandls zum Gedicht «*urteil*»:

«Aus gelegentlicher Erfahrung mit Lyrik-Kennern weiss ich, was zum Schlimmsten gehört, das einem Gedicht widerfahren kann: der Versuch, es so zu benützen, wie es nicht benützt werden kann, und dies dann dem Gedicht anzulasten; ein Angriff also auf seine Identität. Das demonstriert das Spruchgedicht "urteil".»

überprüfung einer schallplatte

ich verlange eine schallplatte.

kann man diese schallplatte essen wie einen engländer?

frage ich mit einem kannibalischen gesichtsausdruck.

gewiss nicht, antwortet die erstaunte verkäuferin.

kann man diese schallplatte als rad auf ein fahrrad montieren?

frage ich mit etwas sportlichem akzent.

das ist unmöglich, antwortet die verkäuferin scharf.

kann man diese schallplatte vielleicht als

schiessscheibe mühlrad eislaufplatz monokel

zylinder seeigel oder ehering verwenden?

frage ich, die einzelnen worte rasch ausstossend.

nein, schnappt die verkäuferin und beisst mich in den finger.

dann packen sie sie mit bitte ein, sage ich

erschöpft und erleichtert.

[in: *ernst jandl, dingfest*, darmstadt und neuwied 1973, S. 106]

Justinus Kerner (1786 – 1862)

Gespräch

Erster.

Widrig ist mir fürwahr, was schön tönt, ohne zu nützen.
Triebe des Hirten Gesang nur eine Mühle des Tals!

Zweiter.

Widrig ist mir fürwahr der Wind, den die Orgel vergeudet,
Wenn aus der Pfeife gejagt, er nicht Getreide noch stäubt.

Dritter.

Widrig ist mir fürwahr der Abendglocken Geläute,
Treibt es nicht drohend Gewölk' über dem Acker mir weg.

Vierter.

Widrig ist mir fürwahr jedwedens Bildnis von Marmor,
Spendet nicht Wasser sein Mund, trägt es nicht stützend ein Haus.

Fünfter.

Immer am widrigsten bleibt der Schein des Monds und der Sterne.
Nicht ein Körnlein, bei Gott! weckt ihr unpraktischer Strahl.