

## Maskierungen des weiblichen Sprechens – eine feministische Lesart der „Emilia Galotti“

Eine Emilia, die in ihre erste Szene fröhlich-aufgeregt hineinfegt<sup>1</sup>, anstatt in „einer ängstlichen Verwirrung“ (s. Regieanweisung II,6), an der Wand entlang tastend<sup>2</sup>, das bürgerliche Elternhaus zu betreten, eine Emilia, die, auf ihrer Aussteuer-Kiste sitzend, wütend-trotzig mit den Füßen gegen dieselbe trommelt, als sie hört, daß ihr Vater sie nicht zu Hause erwartet habe, und die eben nicht bei seinem Namen (Appiani: „Das Muster aller männlichen Tugend!“ II,7) zusammenzuckt: eine solche Emilia scheint keine feministische Lesart nötig zu haben!

Hierbei wird unterstellt – ein Vorurteil, dem sicher auch Literaturwissenschaftlerinnen in der Anfangsphase ihrer feministischen „Spurensuche“ Vorschub geleistet haben –, die feministische Lesart verstehe sich vor allem als Sachwalterin für in der Literatur schlecht behandelte Frauen.<sup>3</sup> Meines Erachtens führt ein solcher Ansatz zum einen in eine Sackgasse der Bestätigung von literarischer Frauenfreundlichkeit bzw. -feindlichkeit und damit in eine endlose Aussageverdoppelung, wenn er unterstellt, daß Dichter (zuweilen auch Dichterinnen) immer nur ein falsches Bild der Frau entworfen hätten, das richtige, d.h. das von uns als richtig angenommene, nur nicht zur Kenntnis nehmen wollten oder konnten. Zum anderen muß *jeder* männliche Autor, der eine Frau entwirft, sich dem Verdacht aussetzen, dieses wie auch immer geartete „Authentisch-Weibliche“ nicht zu repräsentieren, sondern es vielmehr – in repressiver Weise – zu de-präsentieren.<sup>4</sup>

Was aber kann eine feministische Lesart oder Interpretation, die die „Repressionshypothese“ (Ch. Garbe) nicht weiterverfolgen will, auch und vor allem angesichts der inzwischen in die Hunderte gehenden Publikationen und Theaterinszenierungen des

- 1 S. Inszenierung der Freien Volksbühne Berlin. Intendant Hans Neuenfels. Premiere: 17. 10. 1987.
- 2 S. Inszenierung der Münchener Kammerspiele. Intendant Thomas Langhoff (1984).
- 3 Die Frauenfeindlichkeit in der männlich-literarischen Praxis aufzudecken, in der das Weibliche entweder aufgewertet oder vereinnahmt und/oder ausgegrenzt wird, war bereits Ende der 60er Jahre Ziel amerikanischer Wissenschaftlerinnen und wurde ab Mitte der 70er Jahre von deutschen Literaturwissenschaftlerinnen z. T. rezipiert, auch weitergeführt und kritisch hinterfragt. Zu nennen wären (auf amerikanischer Seite): *Kate Millet*, *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. Köln 1982 (= *Sexual Politics*, New York 1969); *Susan K. Cornillon* (Hrsg.), *Images of Women in fiction*. Ohio 1973; *Sandra M. Gilbert*, *Susan Gubar*, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn. 1979; *Wolfgang Paulsen* (Hrsg.), *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*. Bern 1979; (auf deutscher Seite u. a.): *Silvia Bovenschen*, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979; *Inge Stephan*, *Sigrid Weigel*, *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Berlin 1983; *Ute Treder*, *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des ‚Ewig Weiblichen‘*. Bonn 1984.
- 4 *Christine Garbe*, *Fiktionen des weiblichen Begehrens. Eine Re-Vision der sexuellen Diskurse von J.-J. Rousseau und F. Schlegel*. In: *Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*, hrsg. v. *Karin Rick*. Tübingen 1988, S. 101. – Nach Ch. Garbe folgt ein feministischer Diskurs, der Texte männlicher Autoren ausschließlich nach o.g. Implikationen hin befragt, der Prämisse einer „feministischen Repressionshypothese“.

Lessing-Dramas leisten? Dieser Frage bin ich im Zusammenhang mehrerer Kurse über „Methodenfragen der Literaturwissenschaft / Methoden der Text-/Literatur-Analyse/-Interpretation“ nachgegangen, die ich im Rahmen der Deutsch-Wahlfachausbildung (im Niveau angesiedelt zwischen Deutsch-Leistungskurs und Pro-Seminar) am Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld durchgeführt habe. In diesen Kursen standen feministische Interpretationsansätze neben anderen fachwissenschaftlichen Methoden, wie z.B. den literatursoziologischen, den werkimmanenten, den psychoanalytischen. Die Kurse haben das Ziel, daß die Kollegiatinnen und Kollegiaten die wichtigsten literaturwissenschaftlichen Methoden durch eigene Textarbeit kennenlernen und ihre Anwendung in Publikationen der Sekundärliteratur, in diesem Fall zu Lessings „Emilia Galotti“, kritisch überprüfen. Letzteres erfolgte mit Hilfe folgender Fragen:

1. Von welcher Geschichtsauffassung, von welchem Menschenbild, von welcher Kunst-(Theater-, Literatur-)auffassung geht die Interpretation aus?
2. Welches methodische Vorgehen liegt der Interpretation zugrunde?  
Welcher Aspekt des Dramas steht im Zentrum der Abhandlung?  
Welche Fragen werden an die „Emilia Galotti“ gestellt?  
Wie werden die Fragen gestellt?  
Welche Rolle spielen dabei werkimmanente bzw. textexterne Hinweise?
3. Zu welchem Ergebnis/welchen Ergebnissen kommt die Interpretation?
4. Wie beurteilst du das Ergebnis im Zusammenhang mit
  - a) dem methodischen Ansatz der Interpretation (s. Punkt 2),
  - b) deiner Auffassung vom Stück?
5. Wie wird der Schluß der „Emilia Galotti“ gedeutet?

In den meinen Ausführungen zugrunde liegenden Methoden-Kursen bestimmten sich die feministischen Zugänge zu Lessings „Emilia Galotti“ von vier Orten her:

1. den unterschiedlichen Ansätzen feministischer Literaturwissenschaft: Welcher ist für eine feministische Lesart der „Emilia“ brauchbar?
2. den Artikulationsformen heutiger Rezipientinnen: Wie geben Kollegiatinnen Emilia eine Stimme?<sup>5</sup>
3. der Sekundärliteratur zum Text und deren kritischer Sichtung: Welche Rollen spielen in der jeweiligen Deutung die Frauen (insbesondere Emilia) des Stückes?
4. dem Drama, befragt nach Bildern, Bildfunktionen und Repräsentationen der Frauen: Welche Dimensionen enthält der Text, die über die Bestimmung von Bildprojektionen hinausweisen?

Im folgenden sollen die ‚Orte‘ mit den methodenkritischen Fragen auf vielfältige Weise verknüpft werden. Dabei wird *ein* Segment des Kurses – nämlich der Beitrag feministischen Lesens zur Interpretation von Lessings „Emilia Galotti“ – in das Zentrum gerückt und damit einer Analyse mehr Raum verschafft, als sie im Rahmen der oben konzipierten und durchgeführten Methodenkurse real einnehmen würde. Ich will auf diese Weise Anregungen geben, wie der Literaturunterricht Fragestellungen und Ergebnisse der Forschungen der Frauen in der Literaturwissenschaft aufgreifen und produktiv weiterführen kann.

5 Ausführungen zu diesem Punkt bleiben einem gesonderten Beitrag vorbehalten, der sich mit Strategien weiblichen Schreibens und Problemen pädagogischen Anleitens und Bewertens befaßt.

## I Feministisches Lesen heißt: kritische Sichtung der „Emilia“ in der Sekundärliteratur

Interpretationen sind geleitet von Wahrheitssuche. In der sog. Sekundärliteratur findet ein Kampf um die Herrschaft über den Sinn des Textes statt.

Lessings Drama präsentiert uns bekanntlich drei Frauenfiguren: Emilia, deren Mutter Claudia Galotti und die Gräfin Orsina, die in der Sekundärliteratur, entsprechend ihrem jeweiligen methodischen Ansatz, unterschiedlich gedeutet werden.

Hat es zunächst den Anschein, daß zwischen der „femme fatale“ Orsina, die in einer Reihe mit der Marwood (in Lessings „Miss Sara Sampson“) und der Lady Milford (in Schillers „Kabale und Liebe“) genannt wird<sup>6</sup>, der „eitle[n], törichte[n] Mutter“ (II,4) Claudia und der „verführten Unschuld“<sup>7</sup> Emilia Welten lägen, so stellen neuere Untersuchungen auch die Frauen Verbindendes heraus<sup>8</sup>.

Ich will mich hier auf die weibliche Hauptfigur konzentrieren, nach der das Drama benannt ist, da sich an ihr Deutungskontroversen besonders gut festmachen lassen, auch wenn Emilia immer wieder als „uninteressante Titelheldin“ apostrophiert wird. Wie um die Bedeutung der Emilia gerungen wird, will ich anhand von vier repräsentativen methodischen Ansätzen der Literaturinterpretation referieren und gleichzeitig aufzeigen, wo meine feministische Lesart anknüpft.

Die hier präsentierten historisch-materialistischen, werkimmanenten, psychoanalytischen und sozialhistorischen Betrachtungsweisen sollen aber weder den patriarchalen Diskurs schlechthin vertreten noch geben sie die neuesten Forschungsergebnisse zu Lessings „Emilia Galotti“ umfassend wieder. An ihnen lassen sich jedoch – und das bestimmte auch ihre Auswahl für die Lernenden des Faches Deutsch und der Methodenkurse – besonders gut Denkstrukturen der Literaturwissenschaft, die längst nicht der Vergangenheit der Disziplin angehören<sup>9</sup>, nachvollziehen und methodenkritisch untersuchen<sup>10</sup>.

In den Kontroversen um die politische Bedeutung der „Emilia Galotti“ sieht man gewöhnlich in dem Drama entweder ein politisches Stück, in dem sich der Wille des Bürgertums zum Widerstand gegen den Feudaladel, wenn nicht durch offene Revolte (wie

6 So bei *Rolf Peter Janz*, „Sie ist die Schande ihres Geschlechts“. Die Figur der femme fatale bei Lessing. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979), S. 207 ff.; *Wulf Köpke*, Die emanzipierte Frau in der Goethezeit und ihre Darstellung in der Literatur. In: *Paulsen* (Hrsg.), Die Frau als Heldin und Autorin, S. 96 ff.

7 *Helmuth Petriconi*, Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema. Hamburg 1953; *Sigrid Weigel*, Die geopfert Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: *Stephan/Weigel*, Die verborgene Frau, S. 138 ff.

8 So hätten Orsina und Emilia die Sinnlichkeit (*Janz*, „Sie ist die Schande [...]“, S. 217) gemeinsam, während Mutter Claudia und Orsina auf das Gift des Mißtrauens zurückgriffen: Claudia infizierte damit ihre Tochter gegen den Bräutigam, Orsina flöße es Odoardo gegen seine Tochter ein. So *Gisbert Ter-Nedden*, Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986, S. 215 ff.

9 Vgl. dazu die kritischen Anmerkungen zur Sekundärliteratur von *Gisbert Ter-Nedden*, der seine neue Interpretation von Lessings Drama auch nicht als „Neuinterpretation“, sondern in bezug auf die Literatur über Lessing als „möglichst umfassendes Wegarbeiten von Nicht- und Mißverständnis“ ansieht (ebd., S. VIII).

10 S. o. Leitfragen.

in Livius' „Virginia“), so doch indirekt durch die Tötung der Tochter ausdrückt<sup>11</sup>, oder man leugnet den politischen Akzent völlig<sup>12</sup>, sich auf Lessings Wort berufend, er habe „die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte“ (Brief an Nicolai vom 21. 1. 1758).

Paul Rilla nun, einer der wichtigsten Vertreter einer *historisch-materialistischen Literaturkritik*, erkennt in der „Emilia Galotti“ das „erste große politische Drama des deutschen Theaters“<sup>13</sup>; es sei „historisch und politisch richtig: weil in Italien wie in Deutschland der Widerstand gegen den fürstlichen Despotismus noch keine anderen Folgen haben konnte, als daß ein individueller Konflikt blutig verlief, und blutig nicht auf Kosten des Despoten“<sup>14</sup>.

Und da sich der Konflikt zwischen bürgerlicher Tugend und fürstlichem Laster, personifiziert durch Odoardo Galotti und Hettore Gonzaga, abspielt, hat Emilia – ebensowenig wie die beiden anderen Frauenfiguren – in Rillas Deutung des männlich-politischen Machtkampfes überhaupt keinen Platz! Sie kommt nur in einem Halbsatz vor („Emilia als das unschuldige Opfer“), der, wie wir sehen werden, nicht einmal typisch historisch-materialistisch ist! Die Tat Odoardos und der Tod Emilias werden bei Rilla zusammengezogen zum „Selbstopfer der verfolgten bürgerlichen Ehre“<sup>15</sup>, hinter der die Figur Emilias zum Verschwinden gebracht wird<sup>16</sup>. Das Weibliche hat als Individuelles in dieser historisch-materialistischen Deutung keinen Platz, es sei denn als Material der Geschichte.

Die sich auch als historisch-materialistische Deutung verstehende Arbeit Klaus Scherpes geht mit der Titelheldin „als leidendes Opfer und Objekt der Handlung“ nicht anders um. Er sieht im Drama den bürgerlichen Emanzipationsanspruch dadurch realisiert, daß er die Befreiung aller Stände und Klassen verheißt, wofür „die Postulierung des Allgemeinmenschlichen eine Voraussetzung“<sup>17</sup> sei. Folglich müsse die Tötung Emilias durch ihren Vater als Rettung der bürgerlichen Tugend aufgefaßt werden.

Wenn von Emilia die Rede ist, dann geht es auch in *werkimmanent ausgerichteten Deutungsansätzen* vor allem um die Schuldfrage, d. h. um den ethischen Standpunkt.<sup>18</sup> Weil eine sozialkritische Bedeutung nicht in Betracht komme (so z. B. Ernest L. Stahl), wird die Problematik in das (unpolitische!) Innere der Personen verlegt, und je nach Auslegung z. B. des Zitats „Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt

11 Nach Gert Mattenklott hatte Lessing „den deutschen Verhältnissen entsprechend Skrupel [. . .], den Tyrannenmord zu propagieren“ (Drama – Gottsched bis Lessing. In: H. A. Glaser [Hrsg.], Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 4. Reinbek 1980, S. 296).

12 Reinhart Meyer, „Hamburgische Dramaturgie“ und „Emilia Galotti“. Wiesbaden, Frankfurt/M. 1973.

13 Paul Rilla, Lessing und sein Zeitalter. München 1973, S. 271.

14 Ebd., S. 272 f.

15 Ebd., S. 275.

16 Und schließlich wertet auch ein psychoanalytischer Ansatz Emilia ab, wenn dort zu lesen ist: „Das Deutungsproblem des Trauerspiels heißt Odoardo“ (Peter Horst Neumann, Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977, S. 37 ff.).

17 Klaus Scherpe, Historische Wahrheit auf Lessings Theater, besonders im Trauerspiel „Emilia Galotti“. In: Lessing in heutiger Sicht. Beiträge zur Internationalen Lessing-Konferenz. Cincinnati, Ohio 1976, Bremen 1977, S. 259 ff.

18 Nach Ter-Nedden stehen „die moralistische und traditionalistische Deutung noch immer in voller Blüte“ (Lessings Trauerspiele, S. 164).

heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut“ (V, 7) finden sich für Emilias Erkenntnis ihrer Verführbarkeit entweder *Ankläger* (damit habe sie die „Mitschuld der Verführten“ angedeutet<sup>19</sup>) oder *Verteidiger* (wie Karl Eibl): „Emilia ist die einzige Figur, der man, trotz aller aufgewandter Mühe, keine konkrete, von ihr zu verantwortende Fehlhandlung nachweisen kann.“<sup>20</sup> Beiden Autoren gemeinsam (und hier treffen sie sich mit Rilla u. a.) ist eine angenommene Bedeutungsarmut Emilias, indem ihr entweder die Rolle des Opfers auferlegt wird oder alle Figuren gleichermaßen als sozial vernichtet bezeichnet werden.<sup>21</sup> „In ihr kreuzen sich die Fehlhandlungen der anderen. Insofern ist sie wirklich nicht der ‚hervorstechendste‘ Charakter oder überhaupt nur ein ‚hervorstechender‘, und doch ist es gerechtfertigt, daß ihr Name dem Drama den Titel gibt: Sie ist die Zentralfigur, das passive Zentrum, in dem die Aktionen der anderen zusammentreffen.“<sup>22</sup>

Und auch Stahl kommentiert Emilias Todesbereitschaft eher abwertend: „Keineswegs darf nun Emilias Bereitwilligkeit zu sterben als moralische Überwindung ihrer Schuld aufgefaßt werden. Es lag Lessing fern, Emilia irgendwelche heroisch-erhabenen Gesinnungen, etwa im Schillerschen Sinne, beizulegen.“<sup>23</sup>

An dieser Stelle sei kurz auf die bereits oben gestellte Frage nach der *Intention des Autors*<sup>24</sup> eingegangen, die ja nicht nur von Kollegiaten, Schülern und Studenten immer dann gestellt wird, wenn sich die Deutungskontroversen nicht zu einer befriedigenden Synthese zusammenbinden lassen. Auch von Teilen der Forschung wird hier die Lösung erwartet, z. B. wenn es um die Wichtigkeit der weiblichen Heldin oder Nicht-Heldin, um ihren aktiven bzw. passiven Anteil am Verlauf der Handlung, insbesondere an der Schlussszene geht, zugespitzt, um die Frage: Ist es einer solchen Frau wie der Emilia zuzutrauen, einen so tief moralischen Mann – wie ihren Vater Odoardo Galotti – dahin zu bringen, sie zu töten, um damit die patriarchale bürgerliche Moral zu zementieren? Von den oben zitierten Autoren der Sekundärliteratur wird zur eigenen Urteilsfindung ein und derselbe Brief Lessings an seinen Bruder Karl vom 10. 2. 1772 angeführt, dessen Auslegung jedoch recht unterschiedlich ausfällt:

„Was Du von dem Charakter der Emilia sagst, hat viel Wahres. Aber so ganz recht kann ich Dir doch nicht geben, aus folgenden Ursachen:

1. Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen.
2. Die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen sind gar nicht nach meinem Geschmacke. Wenn Aristoteles von der Güte der Sitten handelt, so schließt er die Weiber und Sklaven aus-

19 Ernest L. Stahl, Lessing. Emilia Galotti. In: Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf 1968, S. 104.

20 Karl Eibl, Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 157.

21 Ebd., S. 158.

22 Ebd., S. 157.

23 Stahl, Lessing. Emilia Galotti, S. 107.

24 Ich meine den historischen Autor Lessing. Interessant an dieser Stelle, daß gerade werkimmanente Interpreten, wenn sie biographisches Material wie Briefe usw. hinzuziehen, die Instanzen des realen und impliziten Autors vermischen.

drücklich davon aus. Ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam.

3. Am Ende wird denn auch freylich der Charakter der Emilia interessanter, und sie selbst thätiger. – Nur käme das ein wenig zu spät, wenn es wahr wäre, daß sie schon einen kleinen Begriff von sich erweckt hätte. – Doch so sey auch mit dem allen, wie es wolle; wenn das Stück nur im Ganzen Wirkung hervorbringt.“

Für Stahl wird Lessings Intention in bezug auf Emilia in diesem Brief insofern deutlich, als es sich in seinem Stück nicht um eine Charakterentwicklung der Heldin handle, sondern allenfalls um ein „notwendiges Glied“ in der Motivierung der Katastrophe, die als „unbesonnene Tat“ des Vaters heruntergespielt wird, ausgelöst durch „Emilias Appell an sein Ehrgefühl“<sup>25</sup>.

Eibl hingegen verbindet den Satz („Ich kenne . . .“) mit jener Stelle im Drama, an der Emilia von ihrer Verführbarkeit spricht, und leitet davon Lessings Absicht ab, an der Emilia das Scheitern des Autoritätssystems ihres Vaters zu demonstrieren, das dann durch seine Tat nur noch ratifiziert werde.<sup>26</sup>

Lessing, nach diesem Brief zitiert, ein Autor mit einem merkwürdigen, weil anscheinend so unzeitgemäßen Bekenntnis zur Rolle der Frau, „auf derselben moralisch-sozialen Stufe wie die Sklaven, Frömmigkeit und Gehorsam als die höchsten Tugenden der unverheirateten Mädchen“<sup>27</sup>?

Wie paßt das zu Aussagen des Dramentexts, wie z. B.

Odoardo:

„[. . .] Ich habe es immer gesagt: das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Tone, sie nahm ihn zu fein. [. . .]“ (V,7)

oder zu philosophischen Einsichten aus dem Munde der Orsina:

„[. . .] Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das, ihm zum Trotze, auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denkt, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket. [. . .]“ (IV,3).

Hier stehen m.E. verschiedene Aussagen Lessings neben- wenn nicht gegeneinander, die ein wichtiges Zeugnis für die Widersprüchlichkeit der Zeit und der Denkweise Lessings abgeben, dem heutigen Literaturunterricht und seinem Bemühen um Deutung aber zumindest *nebeneinander* zur Verfügung gestellt werden müssen: Das eine gilt ebenso wie das andere, und es ist von keiner „Instanz“ her entscheidbar, welche ‚Stelle‘ uns (endgültig) Lessings Frauenbild erhellen könnte.

Andere Akzente setzt z. B. die *psychoanalytische Deutung*, die die Frage nach der Autorintention überhaupt nicht berührt. Hier jedoch will ich nicht von jenen Analysen sprechen, die, in Anwendung von Freuds Instanzenlehre, Emilia im Kampf gegen den Triebbereich („Es“ . . . „Es“ . . . II,6) einerseits und gegen das Über-Ich des Vaters andererseits schließlich die Partei ihres Vaters ergreifen lassen<sup>28</sup>, oder von solchen Interpreta-

25 Stahl, Lessing. Emilia Galotti, S. 113.

26 Eibl, Identitätskrise und Diskurs, S. 156 ff.

27 Martin Bollacher, Tradition und Selbstbestimmung. Lessings „Emilia Galotti“ in geistesgeschichtlicher Perspektive. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinckmann. Tübingen 1981, S. 117.

28 So z. B. Neumann, Der Preis der Mündigkeit, S. 49.

tionen, die den Tötungsakt als Beischlaf bzw. Defloration inszenieren<sup>29</sup>: denn gerade aus psychoanalytischer Sicht erscheinen sie mir zu platt!

Vielmehr sei von einem neueren Ansatz die Rede, der auch zum Korrigieren und Weiterdenken reizt: die auf die Sprache des literarischen Textes verweisende Arbeit Norbert Haas', der aus der Schule des französischen Philosophen und Psychoanalytikers Jacques Lacan kommt. Für die Kollegiatinnen und Kollegiaten – dasselbe gilt für Schüler und Studenten, die mit dem Ansatz unvertraut sind – war zwar die Rezeption sehr mühsam, brachte jedoch gerade hinsichtlich der Textbewegungen der Schlußszene, dem Moment *vor* der Tötung, neuartige Erkenntnisse: Zwischen Vater und Tochter herrscht Unklarheit, was jeweils der/die andere will:

„Aber die Unklarheit darüber, was ihr Vater will, daß sie werden soll

(O, mein Vater, wenn ich sie erriete‘)

ist nicht die Unklarheit, die Hemmung, die die Ausführung dessen, was der Vater will, verzögert, hinausschiebt, ist nicht *ihre* Hemmung, sondern ist die Hemmung ihres Vaters, der sich im unklaren ist über die Bedeutung dessen, was er begehrt [...] Emilia [...] zögert, weil ihr Vater zögert, und auch hier, in diesem Zögern, ist es nicht ihr Zögern, das sich artikuliert, sondern das ihres Vaters.“<sup>30</sup>

Emilia wird hier als Hysterikerin bestimmt, deren Besonderheit darin besteht, durch die Zweideutigkeiten ihrer Rede – sie will gleichzeitig das Begehren des Vaters stützen und ihr eigenes, das ein nicht zu befriedigendes ist, – die Spannung zu halten und zu erhöhen.

Konsequent wird dann die Tötung Emilias als Aufhebung des Zögerns und jener zuvor beschriebenen Hemmung bezeichnet; damit wird auch das Spiel von Begehren und Aufschub, in dem sich beide Partner gleichberechtigt gegenüberstehen, abrupt beendet zugunsten der bekannten, patriarchalen Konfliktlösung: „Der Vater verschafft sich in der Tötung Emilias ein grausames Recht“ und rückt die Tochter zugleich ins „Reich der imaginären Ideale“<sup>31</sup>. In Fortsetzung des Ansatzes von Haas wird zu zeigen sein, wie das Sprechen der Emilia die Möglichkeiten ihrer weiblichen Rolle reflektiert (s.u., Kap. II).

Wenn Haas von „patriarchaler Konfliktlösung“ spricht, verläßt er die rein psychoanalytische Perspektive und deutet eine Blick-Erweiterung an, die sich mit *sozialhistorischen Interpretationen* berührt.

Erst in neuerer Zeit aber, forciert durch die feministische Wissenschaftskritik, begreift die Sozialgeschichte – und dies gilt für die Geschichtswissenschaft ebenso wie für die Literaturwissenschaft – die Kategorie des GESCHLECHTS als wichtigen geschichts-, kultur- und gesellschaftsbildenden Faktor, wobei nach wie vor die Frage nach dem realen Gewicht der Geschlechterdifferenz – insbesondere der Ungleichheiten – z. B. für die Herausbildung und Konsolidierung der bürgerlichen Gesellschaft nicht endgültig geklärt ist.

Eine sozialgeschichtliche Deutung der „Emilia Galotti“ kann daher auch nicht mehr bei Kategorien wie „bürgerliche Familie“ contra „feudalen Hof“, „Privat“ contra „Öffentlichkeit“, „Emanzipation“ contra „Integration/Anpassung“ oder auch dem

29 Wie in der Inszenierung der Münchener Kammerspiele (s. Anm. 2).

30 Norbert Haas, „Lessings Emilia“. In: Der Wunderblock, Nr. 7, Berlin 1981, S. 23f.

31 Ebd., S. 24f.

Gegensatz „Stadt/Land“ stehenbleiben<sup>32</sup>, sondern muß die im Bürgertum des 18. Jahrhunderts aufkommenden Gleichheitsvorstellungen in Beziehung setzen und konfrontieren mit dem zur selben Zeit sich lebhaft entwickelten Diskurs über die Frau, der ja auch Lessing nicht unbekannt war (wie die zitierten Briefstellen, vor allem aber seine Frauengestalten in den diversen Dramen zeigen). (Neu) zu fragen wäre dann, ob die Konstruktion des Gleichen – der Universalanspruch der Aufklärung<sup>33</sup> – in der bürgerlichen Theorie nicht gerade auf dem Ausschluß des Un-Gleichen (der Frau) beruhte, übertragen auf das Drama „Emilia Galotti“: ob der Kampf Odoardos um Autonomie gegenüber dem Prinzen eben nur unter Preisgabe weiblicher Autonomie geführt werden kann, und zwar indem Emilia am Ende durch ihren Tod „weiblich“, d. h. begehrenswert bleibt (U. Prokop).

Emilia (das Drama und die Figur) ist also in einer historisch-gesellschaftlichen Konstellation zu situieren, in der im Prozeß bürgerlicher Selbstverwirklichung die reale Frau (bei allem Bestreben nach Aufwertung der Frau als Person) zunehmend auf Sonderräume beschränkt wird, während sich in der imaginierten, ästhetisierten Frau Disziplinierungsversuche ihrer als Unordnung empfundenen Geschlechtlichkeit wiederfinden. Ulrike Prokops Analyse – eine feministische Lesart des Dramas, die an sozial-historische Prämissen anlehnt – geht dieser *Bildfunktion der Figur* der Emilia nach und setzt ihr Sprechen – „Sie soll sagen, was der strategische männliche Intellekt, die Verblendung gegen die Empfindung und die Beschränktheit des praktischen Umgangs mit der äußeren Natur nicht mehr zum Ausdruck bringen können“<sup>34</sup> – in den Kontext frühbürgerlicher Literatur der Aufklärung und des Sturm und Drang, die, „radikaler als die Theoretiker des frühen Bürgertums“<sup>35</sup>, versuchte, „den patriarchalischen Mythos des Männlichen und Weiblichen, den offenen Herrschaftscharakter der männlichen Norm mit der Idee der menschlichen Gleichheit und Selbstverantwortung zu versöhnen. Der Versuch mißglückte – und zwar auf beiden Seiten: in den Konzepten der Männer wie der Frauen.“<sup>36</sup>

## II Emilias Rede: Zwischen Verstellung und Reflexion

Sollte nun eine sich als feministisch verstehende Interpretation der „Emilia Galotti“ ein Scherbengericht über die männliche Fachgeschichte, die sich in der Sekundärliteratur zu diesem Drama spiegelt, halten und danach alle Teile sorgsam zu einem Frauenbild zusammenfügen, in dem das „Weibliche [. . .] als Rohstoff [erscheint], als bloße Natur, die vom männlichen Imaginären in ausbeuterischer oder vampiristischer Weise angeeig-

32 Daß diese Polarisierungen in keinem Zusammenhang mit der Komplexität der Figuren in Lessings Dramen stehen, die eher den Erkenntnissen einer „aufgeklärten Psychologie und Sozialphilosophie“ folgen, hat Gisbert Ter-Nedden in oben zitiertes Untersuchung ausführlich nachgewiesen.

33 S. dazu die Untersuchung von *Liselotte Steinbrügge*, *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*. Weinheim, Basel 1987.

34 *Ulrike Prokop*, *Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums*. In: *Feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1984, S. 21.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 15.



net wird“<sup>37</sup>? Da stünde dann die verführte Unschuld neben der Mitschuldigen (Stahl), das Opfer des väterlichen Wahns (Ter-Nedden) neben dem der fürstlichen Willkür (Rilla, Mattenklott u. a.), die Sinnliche neben der Heiligen. Solchen Ansätzen literaturwissenschaftlicher Interpretation und einer ihre Implikationen aufdeckenden feministischen Literaturkritik, die sich darauf beschränkt, alle literarischen Frauengestalten als Projektionen männlicher Wünsche zu analysieren, ist gemeinsam, an der Ausstattung der – hier: dramatischen – Figuren mitzuwirken und deren Darstellung dadurch zu verfeinern, daß sie in ein Geflecht von mikro- und makrosozialen sowie moralisierenden Strukturen der sog. Textwirklichkeit versetzt werden.

Übersehen und vernachlässigt wird aber die *diskursive* Vermittlung der dargestellten Wirklichkeit im Text, hier: des Frauenbildes. Von daher möchte ich die Untersuchungen zu Frauenbildern in literarischen Texten<sup>38</sup>, die nur die De-Präsentation der Frau (s. o.) nachweisen, erweitern um eine Neu-Lektüre des Textes, die auf ihre Repräsentation in der Sprache des (männlichen) Autors Lessing abzielt. Dabei will ich sowohl die zuvor erwähnten Arbeiten der Sekundärliteratur noch einmal befragen, ob sie Aspekte enthalten, mit denen sich in dieser Richtung weiterarbeiten läßt, als auch mit einem knappen Rekurs auf die unterschiedlichen Ansätze der feministischen Literaturwissenschaft<sup>39</sup> den Ort beschreiben, von dem aus eine solche Untersuchung erfolgen kann.

Feministisch-literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu *Frauenbildern* in der Literatur waren Ausgangspunkt wissenschaftlicher Arbeiten von Frauen in der Literaturwissenschaft: Es war und ist das Unbehagen an dem in der Literatur entworfenen Bild der Frau – der Heiligen/Hure, der Madonna/Mätresse, der Stummen, Verstummten, Kranken, Getöteten, um nur einige Stereotypen zu nennen –, dessen Produktion und Reproduktion in seinem sozialhistorischen Bedingungsgefüge untersucht wird, auch weil die „reale“, die lebendige Frau – und dies ist ihre Betroffenheit und Parteilichkeit – sich in den Bildern nicht wiedererkennt und/oder nicht gewillt ist, ihnen in der Realität zu entsprechen. Damit zusammen hängt die Kritik an einer Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung, die die Literatur durch die männliche Brille betrachtet, literarische Selbstentwürfe von Frauen wenig oder gar nicht zur Kenntnis nimmt und damit die männlichen Auffassungen über die Rolle der Frau und den weiblichen Geschlechtscha-

37 *Garbe*, Fiktion des weiblichen Begehrens, S. 100.

38 Unter Frauenbildern in literarischen Texten sind zum einen Frauengestalten zu verstehen, zum zweiten die ästhetische Funktion des Weiblichen (z. B. „gute“ und „böse“ als antithetische Lebensorientierungen oder weiblich konnotierte Stadt- und Landschaftsbeschreibungen), zum dritten sprachlich-poetische Ausdrucksformen, die Bezüge zu Weiblichkeit enthalten (z. B. „weiche“ und „harte“ Reimformen oder weibliche Allegorien für Krieg, Eroberung usw.). Vgl. dazu: *Stephan/Weigel*, Die verborgene Frau (darin insbesondere das „Vorwort“), und *Inge Stephan*, „Bilder und immer wieder Bilder“. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: ebd., S. 15 ff.

39 Im Rahmen der Sektion „Frauen in Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik“ des VII. Symposiums Deutschdidaktik (Bielefeld 1988), der die Arbeiten dieses Heftes hauptsächlich entstammen, hat *Gisela Ecker* in einem mündlichen Vortrag einen Überblick über Geschichte und derzeitige Forschungsansätze der feministischen Literaturwissenschaft unter dem Titel „Von der Sozialhistorie zur ‚écriture féminine‘“ gehalten. Ich will an dieser Stelle weder eine Kurzfassung des Vortrags bringen noch kann ich aufgrund des Volumens von Arbeiten von Literaturwissenschaftlerinnen einen Forschungsbericht abgeben, der der Vielfalt auch nur annähernd gerecht werden kann. Ich verweise statt dessen auf die Kurzbibliographie im Anhang (s. u., S. 18).

rakter verstärkt, verdoppelt und festschreibt. In der Interpretation und Kritik von Frauenbildern – dies sei noch mit einem kurzen Blick auf die Forschungsergebnisse von Literaturwissenschaftlerinnen bemerkt – kommt es dabei zu wichtigen Neu-Lektüren und -Begegnungen von sog. klassischen Autoren (von Goethe über Kleist bis Fontane usw.), andererseits aber auch zu bemerkenswert sich widersprechenden Deutungen: An ein- und demselben Text entdeckt die eine Literaturkritikerin ein „beachtliches emanzipatorisches, ja feministisches Potential“, während sich der anderen bei „geschlechtsspezifischer Betrachtung ein aufschlußreicher männlicher Markttip für Frauen-Ware“<sup>40</sup> enthüllt, wobei sich die Kontroversen überwiegend an Mutmaßungen über die Intention des realen Autors festhaken (s. o.).

Die Erfahrung der Kolonisierung der Frau in der Literatur hat für die Produktivität und Kreativität der Literaturwissenschaftlerinnen eine enorm mobilisierende Kraft, stößt aber in der konkreten literaturwissenschaftlichen Arbeit immer dann an Grenzen, wenn ein „authentisch Weibliches“, das zu beschreiben wäre, angenommen wird. Daher werden von Literaturwissenschaftlerinnen literarische Texte nicht mehr nur nach ihrem sexistischen oder emanzipatorischen Gehalt hin befragt, sondern in den Texten werden Orte des Weiblichen aufgesucht, die sich einer Festlegung entziehen. Statt Dichotomien (männlich/weiblich, stark/schwach, schuldig/unschuldig) kommen Differenzen ins Spiel<sup>41</sup>, wie z. B. auch die zwischen der Verhaltensweise und Einstellung einer literarischen Figur und deren sprachlicher Repräsentation. Solche, sich auf Erkenntnisse der französischen Philosophie und Psychoanalyse (Lacan, Derrida, Kristeva) berufende Verfahren suchen in literarischen Texten nicht mehr nur noch nach Bedeutungen und Identitäten (z. B. von Ausdruck und Inhalt), fassen auch das Subjekt – das männliche und das weibliche – nicht mehr als authentische Quelle des eigentlich Gemeinten, sondern als durch Sprache vermittelt auf, in der immer verschiedene Ebenen, insbesondere die des Unbewußten, mit-sprechen.

Die ‚männliche‘ Rede ist nach diesen Auffassungen charakterisiert durch das Bestreben, Wünsche, Begehren, Absichten in Einklang mit dem sprachlichen Ausdruck zu bringen, sie zu stillen, während es in der ‚weiblichen‘ Rede stets einen Überschuß an Bedeutungen gibt, einen im sprachlichen Zeichen nicht aufgehobenen Rest. Ihr Sprechen ist ein maskiertes, verstelltes, da Frauen beim Eintritt in die Sprache zugleich *in* der männlichen Ordnung und von ihr abgeschnitten sind (Luce Irigaray). Beide Geschlechter repräsentieren damit wesentliche Momente der Sprache: das Männliche das regulative, „wahrheitsgemäße“, das Weibliche das sich der eindeutigen Aussage Entziehende<sup>42</sup>.

Wenn ich in einem letzten Teil unter diesen, der psychoanalytischen Sprachbetrachtung den Vorzug gebenden Prämissen die Rede *Emilias* noch einmal in Augenschein nehme, und frage, wie und auf welche Art sich in ihr Weibliches repräsentiert, dann

40 Gemeint sind hier zwei Interpretationen des Kellerschen „Sinngedichts“, einmal im o. g. Buch von *Ute Treder*, Von der Hexe zur Hysterikerin, S. 85 ff., zum anderen von *Gunhild Kübler*, Feministische Literaturkritik. In: *Claudia Opitz* (Hrsg.), Weiblichkeit oder Feminismus? Weingarten 1984, S. 299 ff.

41 Vgl. dazu *Gisela Ecker*, Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft – eine heimliche oder unheimliche Allianz? In: *Renate Berger* u. a. (Hrsg.), Frauen. Weiblichkeit. Schrift. Berlin 1985, S. 8 ff.

42 Vgl. dazu die o. g. Untersuchung *Garbes* (Fiktion des weiblichen Begehrens) an Texten von Rousseau und Schlegel.

knüpfe ich auch an z.T. oben genannte Autoren der Sekundärliteratur an, die sich besonders der Sprache Lessings angenommen haben: so z.B. an Eibl, der die „Emilia Galotti“ als Drama charakterisiert, in der die „permanente Kommunikationskrise“<sup>43</sup> der bürgerlichen Gesellschaft thematisiert ist, wodurch ein zielgerichtetes, intentionales Handeln der Personen unmöglich gemacht und die bürgerliche Norm uneingeschränkter Kommunikation dementiert werde (Kittler)<sup>44</sup>, oder auch an Labrousse<sup>45</sup>, der sich über eine Sprachanalyse neue Textaufschlüsse erhofft, und an Ter-Nedden, für den sich im Drama „nicht das Reden, sondern das Verschweigen, nicht das Ergreifen, sondern das Versäumen“<sup>46</sup> von Verständigungschancen katastrophal auswirken. Darüber hinaus gibt mir die feministische Analyse Prokops Anlaß, zu fragen, ob eine Untersuchung der Rede Emilias den Widerspruch, in dem Lessings Frauenbild ihrer Meinung nach angesiedelt sei, bestätigt oder auflöst: „Unterwirft sie sich den Normen, ist sie stumm und wird schuldig. Kämpft sie um Normen, ist sie gefährlich und hassenswert.“<sup>47</sup> Während frühere Interpretationen die Tugendhaftigkeit und Intimität des bürgerlichen Raums hervorhoben, in die das Laster des Prinzenhofs mit Gewalt einbricht, sind sich neue Untersuchungen darin einig, daß es in der bürgerlichen Familie der Galottis keine Ruhe und keine Sicherheiten, keine Normalitäten und kein Vertrauen gebe.<sup>48</sup> Statt Übereinstimmungen herrschen Wertsetzungen.

Anhand der vielbesprochenen vorletzten Szene des Stückes will ich nicht etwa den Streit weiterführen, wer wem den Dolch geführt hat und wer Täter und wer Opfer ist, sondern fragen, wie sich das *weibliche Ich* in dieser Unruhe, Unsicherheit, Unklarheit und Widersprüchlichkeit artikuliert. Dabei interessiert mich Emilias Rede einmal im Hinblick auf ihr bevorstehendes Ende, ihren Tod, zum anderen im Vergleich mit ihrem ersten Auftritt im Stück (II,6).

Von Beginn der Szene (V,7) an fällt auf, daß Emilia Ruhe und Entschlossenheit betont, was im krassen Gegensatz zu ihren Erlebnissen (Entführung usw.) und Gefühlen steht, und daß sie im Dialog mit dem Vater die Führung übernimmt. Solches Sprachverhalten ist mit ihrer Rolle „des stummen Opfers“ nicht vereinbar! Diese ihre Dialogführung offenbart sich auf unterschiedliche Weise.

Emilia: „[...] Ruhig sein können und ruhig sein müssen: kömmt es nicht auf eines?“

Odoardo: „Aber, was meinst du, daß der Fall ist?“

Emilia: „Daß alles verloren ist – und daß wir wohl ruhig sein müssen, mein Vater!“

Emilia faßt für den Vater noch disparat Scheinendes konstatierend zusammen und macht gleichzeitig auf den Zwangscharakter der Sprache aufmerksam, wenn sie ihre Auffassungen sprachlich der sozialen Realität anpaßt. Im weiteren Verlauf nimmt ihre

43 Eibl, Identitätskrise und Diskurs, S. 161.

44 So nachgewiesen im Verhalten der Mutter Claudia, wenn sie ihrer Tochter Emilia rät, die Begegnung mit dem Prinzen in der Kirche an ihrem Hochzeitstag sowohl ihrem Vater als auch ihrem zukünftigen Ehemann gegenüber zu verschweigen. Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, „Erziehung ist Offenbarung“. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 21 (1977), S. 115.

45 Gerd Labrousse, Emilia Galottis Wollen und Sollen. In: Neophilologus 56, 1972, S. 311 ff.

46 Ter-Nedden, Lessings Trauerspiele, S. 192.

47 Prokop, Der Mythos des Weiblichen, S. 21.

48 Gerhard Bauer, Gotthold Ephraim Lessing: „Emilia Galotti“. München 1987, S. 30 ff.

Rede appellativen Charakter an, dem sich der Vater nicht oder nur mit Mühe entziehen kann: „Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!“ – „Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ – „Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.“ Um den Dolch auf jeden Fall zu bekommen, schafft sie Verwirrung durch ein Sprachspiel:

Odoardo: „Und wenn du ihn kenntest, diesen Dolch –“

Emilia: „Wenn ich ihn auch nicht kenne! – Ein unbekannter Freund ist auch ein Freund [. . .]“

Odoardo, der eine ganz andere Emilia erwartet hat („Wenn sie es nicht wert wäre, was ich für sie tun will?“), ist durch Emilias Haltung („Und du so ruhig, meine Tochter?“), die sich für ihn aus ihrer Rede ergibt, fasziniert, geblendet.<sup>49</sup> Sie hat die Tugendprobe, die für Odoardo zunächst eine Sprachprobe ist, bestanden („Ha! wenn du so denkst! – Laß dich umarmen, meine Tochter!“), weil es ihrer Rede gelungen ist, Einsichten so zu formulieren, daß sie den Vater in bezug auf die Moral seiner Tochter beruhigen. So bezieht er Emilias emphatischen Satz: („Ich will doch sehen, wer mich hält – wer mich zwingt – wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann“) nur auf die Absichten des Fürsten, während er für den Neben-(oder Haupt-)Sinn, auch er, der Vater, könne gemeint sein, blind bzw. taub ist.

Eine literarische Reminiszenz, derer sich Emilia bedient („Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl ins Herz senkte“), hat am Ende so viel Gewalt über den Vater, daß er zusticht.

Die mit ihrem Tod verbundene Rückkehr zur Familie<sup>50</sup> („den besten Stahl ins Herz senkte – ihr zum zweiten Mal das Leben gab“) wird im gesamten Auftritt (V,7) sprachlich vorbereitet: Emilia fügt sich in die symbolische Ordnung ein, hat sich so dargestellt, wie der Vater es erhoffte, oder besser: kaum zu hoffen wagte.

Es hat den Anschein, als habe sich Emilia im Laufe des Stückes (– eines Tages! –) alle Fähigkeiten und Fertigkeiten sprachlicher Verständigung, argumentativer Überzeugung und Überredung angeeignet, die wohl den Lessingschen Figuren eignen, zur schamhaften weiblichen Rede Emilias jedoch wenig passen.

Um das zu verdeutlichen, ziehe ich noch einmal Emilias ersten Auftritt (II,6) heran, in dem sie ihrer Mutter Claudia von ihrer Begegnung mit dem Prinzen berichtet. Kraft- und willenlos den Fragen und Ratschlägen ihrer Mutter ausgeliefert („Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen“), beschreibt sie sich in der verdeckten Handlung, dem Kirchenbesuch, als stummes Objekt, ihren guten Engel bittend, sie „mit Taubheit zu schlagen“, damit sie die Liebesbeteuerungen des Prinzen nicht hören müsse, obwohl sie längst auch ihre Leidenschaften geweckt haben.<sup>51</sup> Den einzigen Dialog mit dem Prinzen hat sie vergessen: „Er sprach; und ich hab ihm geantwortet. Aber was er sprach, was ich ihm geantwortet – fällt mir es noch bei, so ist es gut, so will ich es Ihnen sagen, meine Mutter. Jetzt weiß ich von dem allen nichts. Meine Sinne hatten mich verlassen.“

49 „Zudem gehört es zu Lessings wichtigsten Mitteln, Blindheit sinnfällig zu machen, seine tragischen Helden in den Momenten der Besinnung jene Wahrheiten aussprechen zu lassen, gegen die sie im Augenblick der Bewährung, und das ist meist bereits der nächste Augenblick, sich verblenden.“ (*Ter-Nedden*, Lessings Trauerspiele, S. 277.)

50 „Ohne Mitwirkung einer Mutter und einer Natur gebiert der Vater, indem er im Namen des Vaters tötet, die Tochter als Glied einer idealen Familie. Der Tod, zu dem Odoardo dadurch wird, ersetzt selber den Verlust, den er schafft.“ (*Kittler*, „Erziehung ist Offenbarung“, S. 131.)

51 Zu „Emilias Gebet um Taubheit“ vgl. *Ter-Nedden*, Lessings Trauerspiele, S. 205 ff.

Die Schamhaftigkeit ihrer Rede, die sie den Prinzen als denjenigen, der sich ihr in der Kirche näherte, zunächst nicht nennen läßt („*Es sprach* [. . .] *es klagte* [. . .] *es beschwor* [. . .] [Hervorhebung – M. K.]), repräsentiert aber nicht nur Abscheu gegenüber dem „Laster“, das vor „Kirch’ und Altar“ nicht haltmache. Vielmehr verweist die Scham auch auf ein Begehren Emilias („Und sündigen wollen auch sündigen“), auf ein anderes, ihr Unbekanntes, das in dieser Szene noch nicht benannt wird, von dem sie aber weiß, daß es der Quelle des Begehrens (dem Blick) nicht standhalten könne:

Claudia: „[. . .] Ich will hoffen, daß du deiner mächtig genug warst, ihm in *einem* Blick alle die Verachtung zu bezeigen, die er verdient.“

Emilia: „Das war ich nicht, meine Mutter! Nach dem Blicke, mit dem ich ihn erkannte, hatt’ ich nicht das Herz, einen zweiten auf ihn zu richten. Ich floh –“

Und obwohl sie es nicht ausspricht, soll „es“ (er) im Verbund mit der Mutter vor dem Vater und zukünftigen Ehemann verborgen bleiben.

Emilia: „Nun, meine Mutter? – Was hätt’ er an mir Strafbares finden können?“

Claudia: „Nichts; ebensowenig als an mir [. . .]“

(Und mit Blick auf Appiani:) „[. . .] Sag ihm nichts.

Laß ihn nichts merken!“

In der vorletzten Szene des Stückes dagegen tritt Emilias Begehren – in Abwesenheit der Mutter, in Konfrontation mit dem Vater – für einen kurzen Augenblick unverhüllt zutage; es wird benannt: „Ich habe Blut, mein Vater.“ Wenn überhaupt – und dabei müssen wir uns davor hüten, Emilia – wie alle anderen Figuren auch – unseren heutigen Vorstellungen von Spontanität, Selbstverwirklichung und Emanzipation zu konfrontieren –, dann ist der Ort, wo nicht der Vater oder die Mutter durch sie spricht (N. Haas), wo sie ohne Scham *ich* sagt und wo dieses Ich nicht dem Nein, der Abwehr dient, sondern dem Ja zu sich selbst, d. h. zum eigenen Begehren in diesem ihrem Selbstbekenntnis sichtbar: „*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.“ [Hervorh. – M. K.]

Im Moment der Artikulation erfolgt aber vom Ort der bürgerlichen Ordnung die Selbstverurteilung, wenn Emilia unmittelbar fortfährt: „*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 [. . .]“ – und ihre Rede endet: „Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch.“

Sie will den Dolch, weil sie im Sprechen über ihre Gefühle bereits ein Urteil über sie spricht. Das subjektive Ich, das sich gefunden zu haben glaubt in seinen Sinnen, hat sich im Sprechen über diese Sinne wieder verflüchtigt angesichts der Erkenntnis, daß Verführung – und hier auch gemeint: die durch das eigene „warme“ Blut – nur für einen Moment stärker gewesen ist als Gewalt: die väterliche, die fürstliche, die der Religion. Mit dem Bekenntnis des „Objekts“ zu seinem „Blut“ zeigt Lessing auf die Möglichkeiten, die im Weiblichen liegen, und verweist Deutungen, daß es sich hier um den Kampf von Parteien (Bürgertum – Adel) oder anderen Dichotomien (Tugend – Laster) handelt, auf einen Nebenschauplatz. Emilia erkennt, daß sie mit der Selbstbehauptung ihrer Sinne die Grenzen des Gesetzes (des Vaters) für einen Moment zu überschreiten vermag.

Indem sie dies Wissen ausspricht und dabei alle Variationen ‚männlicher‘ Rede verwendet (s. o.), hat sie sich dem Gesetz des Vaters unterstellt, noch bevor dieser zusticht.

Das in Emilias Rede erscheinende „Ich“ wie auch ihr „Wir“ setzt sich zu Beginn der Szene zunächst noch kraftvoll der Willkür des Prinzen entgegen, wobei aus ihren Worten Angst und Trotz klingen: „*Ich* allein in seinen Händen [. . .] *Ich* will doch sehen, wer mich hält.“ Sie reißt sogar noch ein Kollektiv Verfolger mit: „Als ob *wir, wir* keinen Willen hätten, mein Vater!“ Nach Emilias Bekenntnis zu ihren Sinnen weicht die aktivische Ich-Form dem Wissen um die doppelte Objekt-Rolle, die ihr Dasein sowohl in der höfischen Welt der Unmoral als auch in der patriarchalischen, die Sinne beherrschenden bürgerlichen Moral bestimmt, einer Moral, die den ToTERMord, nicht aber die Selbsttötung der Tochter zuläßt.

Dabei zeichnen Emilias Worte symbolisch das vor, was der Vater durch die Tat, die Erdolchung, bloß nachvollzieht: ihr Verschwinden, dramatisiert in ihrem Bühnen-Tod. Spielt sie zunächst auf eine historische Tradition an („Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte“), um ihren Vater zur Tat anzustacheln, so bleibt von ihr im Augenblick des Todes schließlich nur ein Zitat übrig: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert“, das m. E. die Einsicht des Autors Lessing – und hier bringe ich ihn bewußt ins Spiel – in das Dilemma der *Frau* Emilia in aller Deutlichkeit zeigt: Für das Ich der Frau gibt es keinen Ort, nur für das Nicht-Ich, und das muß wählen zwischen gebrochen und/oder entblättert werden; es hat also keine Wahl. (Und das zu einer Zeit, als das männliche bürgerliche Ich überall auf die Suche seiner Selbst geht!)

Den Schluß des Dramas bildet die symbolische Tötung des Weiblichen. Neben Emilias Leiche streiten sich die drei zurückbleibenden Herren (Odoardo, der Prinz und Marinelli) um eine höhere Gerechtigkeit: „Gott“ wird angerufen, und Emilia ist aus ihrer Rede verschwunden.

Lessing präsentiert uns mit Emilia eine Frau, deren Rede in ihrem von Verstörung, Verwirrung und Scham geprägten ersten Auftritt (II,6) das Erlebte und Gefühlte nicht zu fassen vermag. Am Ende des Stückes veranlaßt die Einsicht in die Gewalt und Unausweichlichkeit der (eigenen) Verführung/Verführbarkeit Emilia, auch die Gesetze der Sprache des Vaters zu akzeptieren, indem sie über den argumentativen Rahmen hinaus ihr Begehren sprachlich enthüllt und damit Zeichen und Bedeutung zu einer Entsprechung kommen läßt, die nur tödlich sein kann, weil eine „Erfüllung“ (z. B.: Emilia heiratet den Prinzen) aus sozialhistorischen Gründen undenkbar ist.

Am Ende des Stückes hat *sie* zwar erkannt, daß sie kraft ihrer Sinne die Gewalt ihres Vaters, der Religion und Gesellschaft für einen Moment unterlaufen kann, aber indem sie dies ihrem Vater nur in *seiner* Sprache vermitteln kann, nimmt sie den Prozeß des Überschreitens zurück und unterwirft sich seinem Urteil.

Auf kommunikativer Ebene haben sich Tochter und Vater verstanden *und* mißverstanden – eine Geschlechtererfahrung auch bereits im 18. Jahrhundert!

## Anhang

### Auswahlbibliographie: Feministische Literaturwissenschaft

- Berger, Renate / Stephan, Inge* (Hrsg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien 1987
- Berger, Renate / Hengsbach, Monika / Kublitz, Maria / Stephan, Inge / Weigel, Sigrid* (Hrsg.): Frauen, Weiblichkeit, Schrift. Berlin 1985
- Bovenschen, Silvia*: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a.M. 1979
- Brinker-Gabler, Gisela* (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 1 u. 2. München 1988
- Brüggemann, Margret*: Weiblichkeit im Spiel der Sprache. Über das Verhältnis von Psychoanalyse und „écriture féminine“. In: *Gnüg, H. / Möhrmann, R.* (Hrsg.): Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1985, S. 395–415
- Brüggemann, Margret*: Amazonen der Literatur. Studien zur deutschsprachigen Frauenliteratur der 70er Jahre. Amsterdam 1986
- Cixous, Hélène*: Schreiben, Feminität, Veränderung. In: *Alternative* 108/109, 1976, S. 134–147
- Cixous, Hélène*: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Berlin 1977
- Cixous, Hélène*: Weiblichkeit in der Schrift. Berlin 1980
- Dietze, Gabriele* (Hrsg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied 1979
- Ecker, Gisela* (Hrsg.): Women's Studies: Literatur- und Kulturwissenschaft Anglistik. Englisch Amerikanische Studien 9, H. 1, 1987
- Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate* (Hrsg.): Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 1985
- Irigaray, Luce*: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979
- Kristeva, Julia*: Produktivität der Frau. In: *Alternative* 108/109, 1979, S. 166–172
- Kristeva, Julia*: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M. 1978
- Kristeva, Julia*: Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva. Interview von Françoise van Rossum-Guyon. In: *Freibeuter* 2, 1979, S. 79–84
- Kübler, Gunhild*: Feministische Literaturkritik. In: *Opitz, C.* (Hrsg.): Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung. Konstanz 1983, Weingarten 1984, S. 299–338
- Lachmann, Renate*: Thesen zu einer weiblichen Ästhetik. In: *Opitz, C.* (Hrsg.): Weiblichkeit oder Feminismus? S. 181–194
- Lühe, Irmela von der* (Hrsg.): Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin 1982
- Meyer, Eva*: Zählen und Erzählen. Für eine Semiotik des Weiblichen. Wien, Berlin 1983
- Nölle-Fischer, Karen* (Hrsg.): Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik. München 1987
- Paulsen, Wolfgang* (Hrsg.): Die Frau als Heldin und Autorin. München 1979
- Pelz, Annegret / Schuller, Marianne / Stephan, Inge / Weigel, Sigrid / Wilhelms, Kerstin*: Frauen – Literatur – Politik. Hamburg 1988
- Roebeling, Irmgard* (Hrsg.): Frauen in Sprache und Literatur. In: *Der Deutschunterricht* 38 (1986), H. 3
- Schmidt, Ricarda*: Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren. Frankfurt/M. 1982
- Stephan, Inge / Weigel, Sigrid*: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983
- Stephan, Inge / Pietzcker, Carl* (Hrsg.): Frauensprache – Frauenliteratur? – Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke. Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Tübingen 1986
- Stephan, Inge / Weigel, Sigrid* (Hrsg.): Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Berlin 1984
- Stephan, Inge / Weigel, Sigrid* (Hrsg.): Weiblichkeit und Avantgarde. Berlin 1987
- Weigel, Sigrid*: „... führen jetzt die Feder statt der Nadel.“ Vom Dreifachcharakter weiblicher Schreibarbeit – Emanzipation, Erwerb und Kunstanspruch. In: *Brehmer, I. u. a.* (Hrsg.): Frauen in der Geschichte IV. „Wissen heißt leben...“ Beiträge zur Bildungsgeschichte von Frauen im 18. und 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1983, S. 347–367
- Weigel, Sigrid*: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen, Hiddingsel 1987