

Adler · Godel (Hrsg.)
Formen des Nichtwissens der Aufklärung

Laboratorium Aufklärung

Herausgegeben von

Olaf Breidbach, Daniel Fulda, Hartmut Rosa

Wissenschaftlicher Beirat

Heiner Alwart (Jena), Harald Bluhm (Halle), Ralf
Korrenz (Jena), Klaus Manger (Jena), Birgit Sandkaulen
(Jena), Georg Schmidt (Jena), Hellmut Seemann
(Weimar), Udo Sträter (Halle), Heinz Thoma (Halle)

Band 4

Hans Adler · Rainer Godel (Hrsg.)

Formen des Nichtwissens der Aufklärung

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5036-4

INHALTSVERZEICHNIS

HANS ADLER, RAINER GODEL Einleitung. Formen des Nichtwissens im Zeitalter des Fragens	9
HANS ADLER Das gewisse Etwas der Aufklärung.	21
I GRENZEN	
HEINZ THOMA Zur Prekarität der Aufklärung. Vernunftkritik und das Paradigma der Anthropologie (Taine, Horkheimer / Adorno, Foucault, Lyotard)	45
EBERHARD KNOBLOCH Von den berechenbaren Grenzen des Nichtwissens zur Zeit der Aufklärung.	69
BERTRAND BINOCHÉ L'efficace de la raison.	83
RAINER ENSKAT Aufgeklärtes Nicht-Wissen	97
STEFAN MATUSCHEK ,Fabelhaft' und ,wunderbar' in Aufklärungsdiskursen. Zur Genese des modernen Mythosbegriffs.	111
DANIEL WEIDNER Un-Möglichkeit der Ausnahme. Die Wunderkritik der Aufklärung	121
DENIS THOUARD La sagacité de l'esprit. La conjecture au XVIIIe siècle	141

II KONTUREN

ETIENNE BALIBAR

Séjourner dans la contradiction.

L'idée de «nouvelles Lumières» et les contradictions de l'universalisme 159

CLAUDIA BRODSKY

Doing without Knowing in Kant and Diderot:

Experiments in Enlightenment 165

ARND BOHM

Ways of Being Ignorant: A Field Guide. 183

GUNHILD BERG

Wissenwollen trotz Nichtwissenkönnens.

Von den Erkenntnisgrenzen der psychologischen und
pädagogischen Wissenschaften des späten 18. Jahrhunderts 191

STEFAN METZGER

„Ein Abgrund innerer dunkeln Kräfte“.

Nichtwissen in den Bildungsdiskursen der Aufklärung 213

INSA KRINGLER

„There is Nothing so Intrinsically Rational as Religion Is“.

Zum Versuch einer vernünftigen Entschlüsselung des
Nicht-mehr-Wissbaren in der Frühaufklärung 235

RALF SIMON

Ein falsches Bild. Oder: Was passiert, wenn Katharsis Form wird?

Zu Lessings *Emilia Galotti*. 249

ELISABETH DÉCULTOT

Die Schattenseiten der Seele:

Zu Johann Georg Sulzers Theorie der dunklen Vorstellungen 263

ANGELA HOLZER

Arten der Unwissenheit im anthropologischen Diskurs der Aufklärung. . . . 279

CORNELIA BOGEN

Die Zone der Unbestimmtheit.

Melancholiediskurs zwischen Wissen und Nichtwissen 293

FRITZ BREITHAUPT Die Produktion des Nicht-Wissens vom Selbst: Autobiographie bei Goethe und Hegel	311
MONIKA SPROLL „Charakter“ – Die Konkurrenz einer metaphorischen und einer begrifflichen Erkenntnisform des Nicht-/Wissens vom Menschen	325
III INTERDEPENDENZEN	
RAINER GODEL Unzuverlässige Leser – unzuverlässige Erzähler; oder: Literarische Wege aus dem Nicht-Wissen.	347
HARALD TAUSCH Labyrinth der Aufklärung. Goethes Roman <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	369
LUCA CRESCENZI Nichtwissen in Johann Gottfried Herders Geschichtsphilosophie	395
GENEVIEVE ESPAGNE „Ins Narrenschiff mit Sokrates!“ Frühformen des Umgangs mit dem Abderitismus bei Christoph Martin Wieland	403
ANTONIO ROSELLI Zur Interdependenz von Wissen und Nichtwissen. Anthropologie als Aufklärungskritik bei Christoph Martin Wieland	421
MARK GEORG DEHRMANN Nichtwissen und Glaube. Zur Erkenntnistheorie und Ethik Friedrich Heinrich Jacobis	445
DIRK OSCHMANN Darstellung und Gegendarstellung von Aufklärung. Handlung, Erzählung und Schein in Schillers <i>Geisterseher</i>	465
DANIEL FULDA Wissen und Nicht-Wissen von anderen Menschen. Das Problem der Gemütererkenntnis von Gracián bis Schiller	483

ALEXANDER KOŠENINA	
Historische Vaterschaftsprozesse: Nichtwissen, verborgenes und verkehrtes Wissen bei Goethe, Hogarth und Kleist	505
SABINE VOLK-BIRKE	
Translating Knowledge and Prescribing Taste: English Enlightenment Critics	521
Autorenverzeichnis	541
Namenregister.	551

RALF SIMON

Ein falsches Bild.
Oder: Was passiert, wenn Katharsis Form wird?
Zu Lessings *Emilia Galotti*

I.

Über „Formen des Nichtwissens der Aufklärung“ – so der Titel des gegenwärtigen Tagungsbandes – nachzudenken, ist ein anspruchsvolles Unterfangen. Nichtwissen ist zunächst kein epistemologischer Gegenstand. Wäre es dies, so wäre es kein Nichtwissen. Gleichwohl wird hier behauptet, dass es um Formen des Nichtwissens gehe. Dies impliziert, dass Nichtwissen eine Formation habe und somit doch den Status eines epistemologischen Gegenstandes anzunehmen in der Lage wäre. Der Genitiv „der Aufklärung“ indiziert nicht nur, dass es um historische Dispositive des 18. Jahrhunderts gehe, sondern dass die Aufklärung, verstanden als epistemologischer Prozess, dasjenige tätige Subjekt ist, welches Nichtwissen in der Erscheinungsweise formulierter Epistemologie hervorbringt. Es sind also zwei tendenziell paradoxe Konstellationen zu bedenken: erstens, dass Nichtwissen formiert sei und so in die Spannung von Form und Entzug (*Nichtwissen*) tritt und zweitens, dass es just die Aufklärung sei, die – gegen ihren Grundzug der kritischen Selbstbegrenzung und derart der Erzeugung von Wissen – Nichtwissen hervorbringen soll.

Wie ist angesichts dieser komplexen Gemengelage vorzugehen? Wovon ist zu reden und wie ist der methodologische Zugang zu bestimmen? Eine Fragestellung, die sich historischen Semantiken in epistemologischem Interesse zuwendet und dies in tendenziell paradoxer Konstellation tut, kann nur als tiefenstrukturelle Analyse ihrer Gegenstände Erfolg haben. Würde man an der thematischen Oberfläche der Texte „Nichtwissen“ nachweisen (eine fast schon in sich widersprüchliche Formulierung), dann läge letztendlich nur falsches Wissen vor, fehlerhafte Behauptungen, aber keine Form des Nichtwissens. Sinnvoll wird die Fragestellung erst, wenn sich in den epistemologischen Strukturen der Texte eine notwendige Formation nicht in die Ordnung des Wissens zu bringender Annahmen nachweisen lässt.

So hat zum Beispiel Leibniz mit seinem Theorem der *petites perceptions* eine unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegende Ebene der Seelentätigkeit behauptet, die der epistemologischen Aufhellung prinzipiell widersteht.¹ Die Debatte um den *fundus animae*² trägt die Folgelasten dieses Theorems, dass es einen notwendig dun-

1 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlung über den menschlichen Verstand / Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain*, hg. v. Wolf von Engelhardt u. Hans Heinz Holz, Frankfurt a.M. 1961, Bd. 1, S. XXI-XXIX.

2 Vgl. dazu vor allem: Hans Adler, *Fundus animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in: *DVjs* 62 (1988), S. 197-220 und ders., *Die Prägnanz des Dunklen: Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*, Hamburg 1990.

kel bleibenden Seelengrund gäbe. Hier wäre in der Tat von einer Form des Nichtwissens zu sprechen, die zudem aus dem Diskurs der Aufklärung hervorgeht.

Vielleicht hat Kants Begriff vom *Ding an sich* den vergleichbaren epistemologischen Status, eine notwendige Behauptung zu sein, die eine grundsätzliche Nichterkennbarkeit impliziert und gerade deshalb in der philosophischen Debatte so intensiv weiter diskutiert wird. Fichtes Konstruktion des *Nicht-Ich* aus der ursprünglichen Aktdifferenz des ersten Ichaktes heraus lässt sich als den Versuch verstehen, das Kantsche Ding an sich zu deuten.

Oder, ein weiterer Hinweis: Die gesamte Fragestellung des *commercium mentis et corporis* behauptet gegen die Zwei-substanzenlehre des Descartes eine Vermittlung, ohne die Trennung der zwei Substanzen aufgeben zu wollen.³ Es resultieren Formen des Nichtwissens, ganze diskursive Universen, die ein unmögliches Ziel verfolgen. Schiller gesteht dies in einer Art von erkenntnistheoretischer Kapitulationserklärung ausdrücklich ein, wenn er das *commercium* theoretisch nicht herleiten kann, aber gleichwohl als empirisch vorhanden behaupten muss und also schlichtweg nur die Nichtunmöglichkeit des immerhin zentralsten Bausteins seiner Argumentation behauptet: „Ganz philosophisch unmöglich ist sie also nicht, und wahrscheinlich braucht sie nicht zu sein, wenn sie nur wirklich ist. Die Erfahrung beweist sie. Wie kann die Theorie sie verwerfen?“⁴

Die angedeuteten argumentativen Konstellationen – *commercium*-Frage, *fundus animae*, *petites perceptions*, *Ding an sich* – beziehen sich auf fundamentale theoretische Entwürfe der Aufklärung. Sie haben eine gemeinsame Struktur: Die *ratio cognoscendi* behauptet eine *ratio essendi*, die sich der Erkennbarkeit entzieht, aber denkbare Postulierung werden muss. In allen Fällen ist diese Konstellation der Motor für eine denkgeschichtliche Dynamik, die man durchaus die „Form“ des jeweiligen Problems nennen kann. Die Debattenzusammenhänge haben sich in keinem Fall damit beruhigen lassen, dass sich eine *ratio cognoscendi* bescheiden soll, eine ihrer Logik unzugängliche *ratio essendi* zwar zu postulieren, sie aber nicht zu verstehen. Im Gegenteil, gerade diese paradoxe Ausgangslage scheint dazu angespornt zu haben, die epistemologische Anfangsparadoxie lösen zu wollen.

Wahrscheinlich lassen sich Formen des Nichtwissens in diesem Sinne vor allem im Gebiet der Theorien und Philosophien nachweisen und analysieren. Wie aber steht es mit der Dichtung? Der unmittelbaren Anwendung des Wissensbegriffs steht hier entgegen, dass im ästhetischen Diskurs die Form der Vermittlung gegenüber dem Ausgesagten an Gewicht gewinnt und zunehmend selbst zum Argument wird. Diese doppelte Struktur einer Logik des Ausgesagten und einer des Aussa-

3 Vgl. zu dieser Problematik: Hans-Jürgen Schings, Der anthropologische Roman, in: *Die Neubestimmung des Menschen*, hg. v. Bernhard Fabian, München 1980, S. 247-275; ders., *Melancholie und Aufklärung*, Stuttgart 1977; Wolfgang Riedel, Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft, in: *IASL*, 6. Sonderheft, Forschungsreferate 3. Folge, 1994, S. 93-157; *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, hg. v. Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994.

4 Friedrich Schiller, Philosophie der Physiologie, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (Erzählungen / Theoretische Schriften), München⁶1980, S. 254.

gens wird im ästhetischen Diskurs der Aufklärung zunehmend dazu genutzt, epistemologische Situationen zu erzeugen, die nicht mehr auf der Ebene des Ausgesagten oder gar auf der Ebene einer propositionalen Logik liegen. „Als ob / Die Wahrheit Münze wäre!“ (II, 275)⁵, empört sich Lessings Nathan über die Zumutung Saladins, die Wahrheit der Religionen schlichtweg aussprechen zu sollen. Nathan reagiert auf die ihm falsche Voraussetzung, Wahrheit und Proposition stünden in einem intrinsischen Zusammenhang⁶, mit einem Märchen. Poetologisch gesprochen: Er führt die Umwegigkeit des Textes gegen den Terrorismus der Proposition ein, er vollzieht die argumentative Rekursion der Form (Text statt Aussage) auf den Inhalt (materiales Nichtwissen).

Will man poetische Formen des Nichtwissens der Aufklärung beschreiben, dann wird man mit Logiken rechnen müssen, in denen die Rekursion der poetischen Form den Entzug materialer Aussagen zur Folge hat. Wieland und Lessing sind Autoren, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Dichtung zunehmend auf solche Formkalküle umstellen. Dies gilt wenig später auch für das Theoretisieren selbst. Herders Texte argumentieren ganz wesentlich durch die Form ihrer epistemologischen Performanz.⁷ Beschäftigt man sich also mit dem Problem des Nichtwissens der Aufklärung in Bezug auf die fortgeschrittenen poetischen Texte der Aufklärung, dann wird die Sachlage noch einmal komplizierter; sie hat mit der Rekursion textueller Reflexion auf die je einzelne Aussage zu rechnen.

Hier soll die These vertreten werden, dass Lessings *Emilia Galotti* ebenso wie die Tragödientheorie der *Hamburger Dramaturgie* eine solche Rekursion der Form des Ausgesagten auf das Ausgesagte durchführen und theoretisch herleiten. Lessing komplexes Formkalkül des Nichtwissens besteht in der kontingenztheoretischen Affirmation einer epistemologischen Skepsis. Hier wird eine theoretische Praxisform des humanen Umganges mit epistemologischer Aporetisierung behauptet. Es gilt in diesem Sinne zu zeigen, dass Lessings *Emilia Galotti* ein solches dramatisches Kalkül eigen ist, in dem systematisch falsche Bilder der Kommunikation verhandelt werden, um gerade aus der durch den Text induzierten Erkenntnis dieses Schiefen und Falschen eine nicht mehr nur epistemologische Schlussfolgerung über die richtige Lebensführung zu ziehen.

5 Lessingzitate erfolgen im Text durch Nennung von Band- und Seitenzahl nach: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hg. v. Herbert G. Göpfert u.a., 8 Bde., München 1970-1979.

6 Man kann diese Position als Kritik von Wahrheitstheorien, die vom Begriff der Proposition ausgehen, lesen. Vielleicht gibt es einen medienhistorischen Zusammenhang zwischen der Schriftgebundenheit der Aufklärung und der Idee, textuelle Formstrategien jenseits des Satzes und der Proposition seien als solche wahrheitsrelevant. – Dies wäre zu bedenken, wenn man das historische Feld mit Hilfe der Theorie der Proposition reformuliert (vgl. den Beitrag von Rainer Enskat in diesem Band).

7 Vgl. dazu: Ulrich Gaier, Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder, in: *Johann Gottfried Herder 1744-1803*, hg. v. Gerhard Sauder, Hamburg 1987, S. 202-224.

II.

Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti* stellt sich im Lichte der ausufernden Forschung als ein einziges Konglomerat von widersprüchlichen Aussagen dar. Einander direkt opponierende Thesen scheinen auf der philologischen Basis derselben Textstellen begründbar zu sein.

Ist Emilias Tod ein Akt sittlicher Autonomie⁸ – als souveräne Geste der Erhabenheit oder als christliche Entscheidung für die reine Moralität?⁹ Oder handelt es sich um ein seltsames kommunikatives Missverständnis, also letztendlich um eine ganz sinnlose Tat? Wenn Emilia moralisch souverän wäre und wenn ihr Tod, verstanden als Selbstmord, ein Akt sittlicher Größe ist, warum bringt sie sich dann aber überhaupt um? Kann es tatsächlich um das anatomische Detail eines hier immerhin noch intakten Jungfernhäutchens gehen? Und hat ihr nicht der Prinz zugesichert, dass sie die „unumschränkste[] Gewalt“ (II, 169) über ihn habe, also keineswegs Opfer sein muss? Wie würde dies alles mit der in der Forschung geäußerten These zusammenpassen, dass Emilia eigentlich, ihr selbst unbewusst, den Prinzen liebe?¹⁰

Wendet man sich der Gräfin Orsina zu, so kann man sie als die politisch denkende Akteurin, als Feministin *avant la lettre* verstehen, während sie zugleich, nahe dem Wahnsinn, eine Rache vollzieht, welche sich nicht davor scheut, Odoardo derart aufzustacheln, dass er ihr besinnungsloses Rachewerkzeug wird. So entsteht die paradoxe Konvergenz von Feminismus und Wahnsinn, von Politik und Rache. Nicht weniger widersprüchlich erscheint der Prinz im Spiegel der Forschung. Eibl macht ihn zum Märtyrer des politischen Systems¹¹ und Schulte-Sasse behauptet die systembedingte Unmenschlichkeit des Fürsten.¹² Aber wird uns der Prinz nicht zuerst und vor allem als empfindsames bürgerliches Subjekt vorgestellt? Er beklagt die entfremdende Arbeit, die er verrichten muss (s. II, 129), aber er hat sich, um

8 Gerd Labrousse, Emilia Galottis Wollen und Sollen, in: *Neophilologus* 56 (1972), S. 311-323. Erinert sei auch an Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, München 1983 (zuerst Hamburg 1948), S. 38 f.

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

10 Manfred Durzak (Das Gesellschaftsbild in Lessings ‚Emilia Galotti‘, in: *Lessing Yearbook* 1 (1969), S. 60-87) geht sogar so weit, nicht nur von Emilias heimlicher Liebe zum Prinzen zu sprechen. Er identifiziert „das Gequicke, das Gekreusche“ (II, 179), welches sie aus dem Zimmer des Prinzen hört, als die Geräuschkulisse des Beischlafs zwischen Prinz und Emilia (Durzak, S. 82). Weniger handfest und mit Bezug auf die Affektpsychologie des 18. Jahrhunderts wird die mögliche Liebe Emilias zum Prinzen erörtert von: Monika Fick, *Verworrene Perzeptionen. Lessings ‚Emilia Galotti‘*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 39 (1993), S. 113-129; Peter-André Alt, *Tragödie der Aufklärung*, Tübingen, Basel 1994 (dort das Kapitel zur *Emilia*); siehe auch die Zusammenfassung in: Monika Fick, *Lessing-Handbuch*, Stuttgart, Weimar ²2004, S. 327-329.

11 Karl Eibl, Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 21 (1977), S. 147 f.

12 Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Struktur und historisch-sozialer Kontext. Zum Beispiel Lessings ‚Emilia Galotti‘*, Paderborn 1975.

die unmögliche Liebe zu Emilia zurückzudrängen, gleichwohl ein strenges Arbeitsprogramm auferlegt (s. II, 129) – wir würden diesen Versuch einer Umkodierung der Begehrensordnung wohl tugendhaft nennen, wenn wir nicht gerade einen Prinzen vor uns sähen. Er beklagt weiterhin, dass sein Herz der Politik geopfert werde (s. II, 136); er verachtet die Wichtigkeit, zu den Zirkeln der ersten Häuser zu gehören (s. II, 138) und beneidet den durchaus geschätzten Appiani, der die Freiheit hat, ein unpolitisches Landleben zu führen (s. II, 137f.). Später gesteht er sein Versagen gerade dort ein, wo er seine Stärke haben sollte: Statt eine Virtuosität in der erotischen Überredung zu besitzen, getraut er sich nicht, Emilia wieder anzureden (s. II, 166). So spricht kein Libertin und auch kein Tyrann, sondern ein bürgerliches und empfindsames Subjekt. In der Tat sucht sich der Prinz eine bürgerliche Familie, wenn er Emilia die Gewalt über sich einräumt (s. II, 169) – souveränitätspolitisch ist das ein geradezu ungeheuerliches Angebot –, und Odoardo als seinen symbolischen Vater einsetzt, dem gegenüber er der Sohn sein möchte.¹³ Der Prinz ist in diesen Handlungssequenzen das Gegenteil eines Tyrannen. Man kann vielleicht formulieren, dass die Dinge deshalb katastrophal enden, weil der Prinz so wenig ein Prinz ist. Dächte und handelte er politisch, statt empfindsam zu fühlen und zu rasonnieren, dann hätte er sich nicht so ohnmächtig den Intrigen seines Kammerherrn Marinelli ausgeliefert.

Es zeigt sich, dass jeder Charakterentwurf in diesem Stück widersprüchlich ist. Emilia ist souverän *und* schwach; der Prinz ist empfindsam, *aber* als Repräsentant seines Herrschaftsapparates ein Tyrann; Orsina ist wahnsinnig *und* politisch zugleich. Ähnliche, an die Wurzel des Charakterentwurfes gehende Widersprüchlichkeiten sind bei Odoardo, dem beschützenden Familienvater, der *de facto* stärker ein Tyrann ist als der Prinz, und bei Claudia, die liberal und deshalb schuldig ist, von der Forschung herausgearbeitet worden.¹⁴

So phantasievoll und instruktiv die unterschiedlichen Lektüregeschichten auch sind, die sich die Forschung ausgedacht hat, um die Widersprüche mehr oder weniger in ihre jeweiligen Narrationen einzubinden, scheint es doch so zu sein, dass zunächst die Widersprüche als solche es verdienen, anerkannt zu werden. Mit der Ausnahme von Ter-Neddens Lessingbuch¹⁵ liegt in diesem Sinne sonst keine sowohl einlässliche als auch historisch informierte Lektüre dieses Dramas, das zu den meistbesprochenen der deutschen Literatur zählt, vor.

Es stellt sich angesichts der konstatierten und sogar noch zu ergänzenden Widersprüche die Frage, ob Lessing nicht sogar ein artifizielles Kalkül zu unterstellen ist. Seine poetologische Intention lässt sich auf die Kernfrage bringen, wie ein Trauerspiel unter den Bedingungen der Aufklärung überhaupt möglich sei. Denn die dem Genre innewohnende Notwendigkeit des Scheiterns ist unter den regulativen Prämissen einer Vernunftkultur, die nicht mehr von heteronomen, nämlich

13 Vgl. II, 200: „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!“

14 Vgl. zu diesen Thesenbildungen erneut die Zusammenfassung der Forschungsdiskussionen bei Monika Fick, *Lessing-Handbuch* (wie Anm. 10), S. 316-343.

15 Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele*, Stuttgart 1986.

religiösen, metaphysischen oder politischen Bedingungen abhängig ist, eigentlich nur aus dem Gedanken einer inneren Selbstwidersprüchlichkeit der Vernunft zu begründen. Dies ist eine intellektuelle Dimension, die dem 18. Jahrhundert und vor allem Lessing fern lag. Wie also lässt sich die konstatierte Widersprüchlichkeit denken, wenn man sie in den Horizont der in sich aporetischen Konstellation von Aufklärung und Trauerspiel stellt?

III.

Vorzuschlagen ist eine radikalisierte Lektüre der Aristotelesexegese, die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* (insbesondere im 74. bis 80. Stück) vorlegt. Sie zielt auf die Aussage, dass der Begriff der dramatischen Form eine textuelle Kohärenz geradezu ausschließt. Wäre ein Trauerspiel wie *Emilia Galotti* als eine in sich stimmige Narration rekonstruierbar, dann würde sie ihren Zweck, dramatische Form zu sein, verfehlen. Sie erreicht ihren Zweck, indem sie immanente Textkohärenz dementiert. Blicke der Text selbstgenügsam bei sich und wäre er allein aus sich selbst heraus verstehbar, dann wäre er als dramatische Form misslungen. Seine Gelingensbedingung besteht darin, eine Situation der epistemologischen Diffusion zu erzeugen. Entsprechend lautet die Behauptung nicht, dass die Forschung mit ihren Lektüregeschichten schlichtweg fehlerhaft sei. Aber sie geht weitgehend in eine Falle, die Lessing jeder synthesebeflissenen Lektüre seines Trauerspiels gestellt hat. Sie geht in die Falle der Produktion eines falschen Wissens, während sie, folgte sie Lessing, die Option einer kontingenztheoretischen Reflexion und Affirmation des Nichtwissens zu vollziehen hätte. Was ist damit gemeint?

Zu Beginn des 80. Stückes der *Hamburgischen Dramaturgie* stellt sich Lessing eine elementare Frage:

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form? wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke, und mit der Aufführung desselben, weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde. (IV, 601)

In der Tat: ein Drama wäre falsch verstanden, wenn man es so rezipieren könnte wie eine gelesene Erzählung. Die Normalform des Umganges von Literaturwissenschaftlern mit der *Emilia Galotti* – nämlich: den Text und die Forschung zu lesen und eine neue Idee über den Zusammenhang des Trauerspiels zu publizieren – ist hier als eine Geistesbeschäftigung disqualifiziert, die man auch, und sogar besser, im Medium der einsamen Lektüre von Erzählungen leisten könnte. Aber dieser Umgang verfehlt die dramatische Form. Worin besteht sie? Lessing gibt fortführend die Antwort auf seine Frage:

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so

hohen Grad erregt werden: und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen, als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen, als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist. (IV, 601)

Dasjenige, wozu die dramatische Form vorzüglich geschickt ist, lässt sich, auf der Basis von Lessings Aristotelesexegese, als ein teleologischer Prozess¹⁶ verstehen. Das Werk muss geeignet sein, seine Erfüllungsform in einer Aufführung zu finden und die Aufführung muss ihrerseits geeignet sein, ihre Erfüllungsform in der Rezeption, verstanden als kathartischer Prozess von Mitleid und Furcht, zu erlangen. Die dramatische Form wäre misslungen, wenn das Werk schon für sich allein genügsam sein würde, und sie wäre entsprechend misslungen, wenn die Aufführung für sich allein stehen könnte. Werk und Aufführung müssen über sich hinaus weisen – und dies heißt nichts anderes, als dass Werk und Aufführung konstitutiv gegen ihren immanenten Zug nach kohärenter Schließung organisiert sein müssen.

Lessings Anverwandlung der Aristotelischen Tragödientheorie ist kompliziert und keinesfalls frei von Widersprüchen. Aber vielleicht gibt eine Formulierung aus dem 78. Stück Aufschluss, welche Lessings Argumente summiert:

Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruhet, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber, nach unserm Philosophen, sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen.¹⁷

Mitleid und Furcht sind nicht Qualifikationen dessen, was die *dramatis personae* fühlen, sondern das, was wir als Zuschauer zunächst empfinden: „Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen“ (IV, 593). Lessing kann aber kaum ernstlich meinen, dass wir uns als Rezipienten einer Tragödie idealerweise in einem Zustand der mittleren Furcht und des mittleren Mitleids, also in einem Zustand der gemäßigten Leidenschaften befinden sollen. Das Argument ist radikaler. Lessing löst unter der Hand die Affektlagen und Leidenschaften als solche überhaupt auf und überführt sie in das, was er Tugenden nennt. Tugenden sind keine Gefühle, keine Leidenschaften und

16 Vgl. den Terminus des „moralischen Endzweckes“ der Tragödie: IV, 590. Die hier vorgelegte Lektüre verdankt ihre wesentlichen Anregungen dem alten Lessing-Buch von Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt a.M. ⁵1984.

17 Vgl. IV, 595. Im Folgenden wird diese Bestimmung paraphrasiert und gefasst: „Das tragische Mitleid muß nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids.“ (ebd.).

auch keine Affekte. Sie mögen von Affektlagen begleitet werden, und es mag geraten sein, sie mit bestimmten emotionalen Einstellungen zu koppeln. Aber als Tugenden sind Furcht und Mitleid moralische Endzwecke des tragischen Prozesses und als moralische Endzwecke müssen sie mehr sein, als diejenigen Leidenschaften, welche die Tragödie zunächst in uns erregt.

Was kann Lessing meinen, wenn er der Tragödie die Verwandlung der Leidenschaften Furcht und Mitleid in Tugenden als moralische Endzwecke zuspricht? Auch hier müssen die Grundbestimmungen genügen: Zunächst deutet Lessing die Furcht als eine solche, die wir angesichts der leidenden Theaterperson „für uns selbst“ realisieren, indem wir sie „auf uns selbst beziehen“ (IV, 579). Furcht ist also eine Form der Selbstsorge, des Besorgtseins um den Erhalt des Selbst durch eine vorwegnehmende, ästhetisch induzierte, also kontrafaktische Imagination des tragischen Selbstverlusts.¹⁸ Mitleid ohne Furcht könnte einen Selbstverlust implizieren oder ein Wohltun aus nicht genuin moralischen Beweggründen. So ist Philanthropie, als Mitleid ohne selbstbezogene Sorge, ein zwar wohlthätiges Verhalten, aber kein moralisch qualifiziertes, da es nicht aus Gründen der Tugendhaftigkeit vollzogen wird.¹⁹ Das Mitleid selbst ist, als zur Tugend verwandeltes Verhalten, diejenige Disposition, die überhaupt, durch Einfühlung, aber begrenzt durch Selbstsorge, den *Begriff der Gesellschaftlichkeit* begründet. Der Gesellschaftsvertrag setzt Menschen voraus, die einander so zugetan sind, dass sie sich dennoch in ihrer Selbstheit erhalten. Genau dies sagt Lessings vielleicht berühmtester Satz: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste“ (IV, 163). Es geht also um Tugenden, die gesellschaftlich sind. Es ist zu vermuten, dass der Terminus der „gesellschaftlichen Tugenden“ meint: gesellschaftskonstituierende Tugenden.

Nun wird es klar, worauf Lessings Aristotelesexegese abzielt. Der Prozess der Tragödie repräsentiert und konstituiert die Polis. Es ist ein öffentlicher Prozess, der Leidenschaften hervorruft, um sie erstens durch Reinigung ins mittlere Gleichgewicht zu bringen und um zweitens Furcht und Mitleid gegeneinander so einzurichten, dass die Menschen in den anthropologischen Zustand der Gesellschaftsfähigkeit versetzt werden.²⁰ Die selbstbesorgte Furcht um uns ließe sich als Ausdruck des Willens zur Selbsterhaltung reformulieren, das Mitleid als altruistisches Zugewandsein zu den Mitmenschen. Beides zusammen ergibt die Gesellschaftsfähigkeit des Menschen, der sich als Individuum zwar selbst erhält, aber dies doch immer

18 Vgl. zu dieser Deutung: Kommerell, *Lessing und Aristoteles* (wie Anm. 16), S. 74 ff.

19 „[Aristoteles] betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt. [...] Mitleidige Regungen, ohne Furcht für uns selbst, nennt er Philanthropie: und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids“ (IV, 584 f.).

20 Hier wird es auch klar, warum Lessing so pedantisch darauf besteht, Furcht und Mitleid kreuzklassifikatorisch als Viererkombination durchzuspielen (vgl. IV, 595). Nicht nur Furcht und Mitleid müssen je für sich bedacht werden, sondern auch die Furcht, sofern sie das nur philanthropische Mitleid zu einem wahren macht und das Mitleid, sofern es die Selbstsorge über das Selbst hinaus treibt. Es handelt sich also um vier Positionen: Furcht, Mitleid, Furcht bestimmt Mitleid, Mitleid bestimmt Furcht.

nur in der gleichzeitigen sympathetischen Hilfe für das Wohl des Anderen tut. Es ist die exklusive Kombination nur dieser beiden zu Tugenden verwandelten Leidenschaften²¹ in ihrem Zugleich, welche als gesellschaftskonstituierende Tugend zu wirken imstande ist. Das notwendige Zugleich von Furcht und Mitleid zu begründen, so dass sie einander wechselseitig zum Korrektiv werden, ist das eigentliche Argumentationsziel dieser Passage der *Hamburgischen Dramaturgie*.

Kommen wir zur dramatischen Form zurück. Die Polis kennt die Tragödienaufführung als ein kollektives Verfahren der Gemeinschaftsbildung. Polis heißt bei Lessing zu Beginn des 80. Stücks: „die ganze Stadt.“ Kommerells Satz zur Poetik des Aristoteles: „Die Tragödie ist also die Anlage zum Akt der Katharsis [...]“²², sollte sich in diesem Sinne weiterschreiben lassen: sofern die Katharsis ihre eigentliche Zweckbestimmung darin findet, die anthropologische *conditio* der Gemeinschaft zu erzeugen. Aber in Lessings 18. Jahrhundert wird man weder von Polis noch von Gemeinschaft sprechen wollen.²³ Und es wird auch nicht darum gehen können, die ganze Stadt (Hamburg) auf einem Platz zu versammeln. Die dramatische Form, die Lessing in seiner Aristotelesexegese der Tragödie zuschreibt, kann folglich der Aufklärung und dem Trauerspiel nicht gleichermaßen zugeordnet werden. In diesem Sinne beklagt Lessing im weiteren Verlauf des 80. Stückes, „daß wir noch kein Theater haben“ (IV, 602).

Aber kann es tatsächlich um diese Frage eines deutschen Nationaltheaters als einer zu gründenden Institution gehen, wenn die poetologische Reflexion die historische und mediale Differenz zur antiken Tragödie in sich aufnimmt? Dies *expressis verbis* zu tun, ist eher Herders Bemühen. Deshalb muss nun an dieser Stelle die Anfangsfrage aus einem größeren Abstand zur textexegetischen Bemühen heraus gestellt werden.²⁴ Sie lautete: Wie ist unter den Bedingungen der Aufklärung ein Trauerspiel denkbar? Nun kann sie umformuliert werden: Welche dramatische Formbestimmung muss ein Trauerspiel haben, welches unter den Bedingungen einer aufgeklärten und zugleich aufzuklärenden Diskursgesellschaft gleichwohl

21 Lessing betont mit Nachdruck, dass es in der Komödie nur um die Katharsis dieser beiden Leidenschaften gehe, nicht aber auch um weitere Leidenschaften: „[Aristoteles] hat an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgültig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt“ (IV, 594).

22 Kommerell, *Lessing und Aristoteles* (wie Anm. 16), S. 60.

23 „Polis“ tendiert eher zum Begriff der Gemeinschaft als zu dem der Gesellschaft. Dieser ist es aber, der im 18. Jahrhundert zur Rahmenbedingung sozialpolitischer Reflexionen wird.

24 Mit Blick auf die Forschung wäre hier das komplizierte Verhältnis von Theorie (*Hamburgische Dramaturgie*) und Praxis (Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti*) zu diskutieren. Lässt sich die Aristotelesexegese auf *Emilia Galotti* überhaupt anwenden? Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen, dass genau an diesem problematischen Punkt von einer rekonstruierenden Textlektüre der *Hamburgischen Dramaturgie* zu einer eher konzeptionell gesteuerten Erörterung übergegangen wurde und dass dabei zugleich Terminologien ins Spiel kommen (Diskursgesellschaft, Kontingenzreflexion), die nicht Lessings eigene sind. – Vgl. zu diesem Komplex die ältere (zuerst 1937), aber sehr genaue Studie: Fred Otto Nolte, *Lessings ‚Emilia Galotti‘ im Lichte seiner Hamburgischen Dramaturgie*, in: *Gotthold Ephraim Lessing*, hg. v. Wilfried und Sibylle Bauer, Darmstadt 1968, S. 214–244.

nach dem aristotelischen Modell gedacht wird? Wie also ist ein Trauerspiel zu schreiben, das als Werk seinen Zweck nicht in sich selbst findet, sondern seine moralische Zweckbestimmung dadurch bekundet, dass es im Rezeptionsprozess die gesellschaftlichen Tugenden dazu anreizt, sich zu konstituieren?

Die Antwort auf diese Frage besteht in der angedeuteten Strukturanalyse des Stückes. Wenn der Zweck der *Emilia Galotti* als Trauerspiel darin besteht, dass die Rezipienten sich als Diskurssubjekte konstituieren sollen, dann muss die dramatische Form eines solchen Textes als Diskursraum fungieren; es muss möglich sein, die Geschehnisstruktur als Initiator der gesellschaftlichen Tugenden, im weitesten Sinne: des Gesprächs zu verstehen. Es muss mithin nahe liegen, die Geschehnisse so zu rezipieren, dass sie eine intensive und doppelte Reflexion auslösen: einerseits das mitleidende Bedürfnis, angesichts des fiktiven Handlungsraumes eingreifend Alternativen zu imaginieren und andererseits das um die Selbstsorge bemühte Bedürfnis, ab einem gewissen Punkt die sympathetische Identifikation mit den *dramatis personae* abzubrechen, weil ihr Tun selbstzerstörerisch ist. Indem beides zugleich initiiert wird, Mitleid für andere und Furcht für sich selbst, und indem beide Leidenschaften als gesellschaftliche Tugenden in Diskursformen verwandelt werden, muss ein solches Trauerspiel eine Handlung anbieten, in der alle Akteure sowohl Sympathie erheischen können als auch an einen Punkt gelangen, der es dem Rezipienten unmöglich macht, ihnen identifikatorisch zu folgen.

Die Rezeptformel lautet also: Entwerfe eine Trauerspielhandlung, in der erstens die Unterscheidung von gut und böse unterlaufen wird²⁵, ohne zweitens die Vernunft selbst in einen Widerspruch zu bringen, bei der drittens die Handlung Plausibilitätsgründe hat, ohne viertens vollends zu überzeugen, weshalb sie fünftens eine gewisse, zum Diskurs anreizende Widersprüchlichkeit haben sollte. Das ist kein einfaches Rezept. Die *Emilia Galotti* setzt es in vollkommener Virtuosität um. Über die *Emilia* nachzudenken heißt, zu keinem *Ergebnis* kommen zu sollen, also kein Wissen feststellen zu sollen, sondern vielmehr einen wissenden Prozess des Nichtwissens zu vollziehen. In diesem Sinne handelt es sich um eine schickliche Übung des Verstandes²⁶, dessen Aufklärung über sich selbst vor allem darin besteht, schlechterdings an geistigen Gegenständen geübt sein zu wollen, um aus dieser Tätigkeit diejenige „Reinigkeit des Herzen“ hervorzubringen, „die uns, die Tugend um ihrer selbst willen zu lieben, fähig macht.“²⁷ Lessings lakonische Kurzformel „*Kinderchen, liebt euch!*“²⁸ ist in diesem Sinne mit dem diskurstheoretischen Generalbass Jean Pauls „jetzo regieren Diskurse“²⁹ identisch. Lessings *Emilia* will gelesen,

25 Lessings bekannte Formulierung, der Akteur des Trauerspiels sei „mit uns von gleichem Schrot und Korn“ (IV, 580 f.) formuliert das Unterlaufen von gut und böse: es werden gemischte Charaktere entworfen. Diese Vermischung ruht dem Theorem auf, dass das Mitleid eine vermischte Empfindung sei (IV, 577 f.).

26 Vgl. diese Formulierung in *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, § 79 (VIII, 507).

27 Ebd., § 80 (VIII, 507).

28 Vgl. *Das Testament Johannis* (VIII, 17 u.ö.).

29 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Werke*, hg. v. Norbert Miller u. Gustav Lohmann, 6 Bde., München 1959-1963, Bd. 5, S. 443.

aber nicht gewusst, sie will debattiert, aber nicht exegetisch beendet werden; sie will Lektüregeschichten initiieren, sie aber nicht schließen; sie will Mitleid mit den Figuren erzeugen, ohne dabei eine Monologisierung der Sympathienahme zuzulassen; sie will anlässlich jeder Identifikation mit einer Figur am Ende die Furcht des Rezipienten um sich selbst dominieren lassen.

Lessings Trauerspiel ist eine aufklärerische Diskursmaschine. Sie agiert in jedem ihrer Momente auf einer Reflexionsebene zweiter Stufe. Indem die Katharsis dramatische Form geworden ist, ragt der Text in seinen Erfüllungsgegenstand der aufklärerischen Diskursgesellschaft notwendig so hinein, dass der Lektüreprozess immer schon zu seiner Selbstinfragestellung und also zu seiner diskursiven Erörterung aufgerufen wird. Damit ist *Emilia Galotti* eine sich vollkommen bewusste Inszenierung von Nichtwissen in dem Sinne, dass jegliches Wissen einem immanenten Prozess der Kontingenzreflexion überantwortet wird.

So gesehen, sind die Lektüregeschichten, die die Germanistik dem Stück hat angedeihen lassen, adäquat. Indem sie sich gegenseitig widersprechen und deshalb immer weiter fortlaufen, sind sie genau der Diskurs, den Lessing als Aufklärung anhand seines Trauerspiels hat eröffnen wollen. Auf dieser ersten Ebene mag man also mit der Erörterung der Frage fortfahren, warum Emilia sterben musste und ob es ein Selbstmord war. Dennoch stellt sich die Frage, ob die literaturwissenschaftliche Tätigkeit nicht derart auch auf der Ebene *zweiter Reflexion* operieren kann, *indem* sie das Stück *liest*. Dies soll abschließend immerhin angedeutet werden.

IV.

Der erste Akt des Trauerspiels findet im Angesicht zweier Portraitgemälde statt, einem richtigen und einem falschen, sowie der Verdrehung dieser Opposition. Man kann auch sagen, dass auf der Ebene der kontingenztheoretischen Erzeugung von epistemologischer Instabilität eine bildkritische Reflexion über falsche Bilder des Begehrens vorliegt. Das Verhalten des Prinzen dem Portrait der Emilia Galotti gegenüber lässt den gesamten ersten Akt als Relektüre des alten Verdachtes zur verderblichen Macht der Bilder erscheinen.

Die Szene I/4 erörtert eine ganze Matrix von bildmetaphysischen Axiomen. Gilt als Bild, was gemalt ist oder, im Gegenteil, was bildlich geschaut ist? Wenn Raffael, wie der Maler Conti daherplaudert³⁰, auch ohne Hände das größte malerische Genie gewesen wäre³¹ und wenn das Malen unmittelbar mit den Augen die reinste Form des Bildes wäre³², dann könnte ein Gemälde immer nur ein unvollkommenes Abbild sein. Dieses Theorem ist ein platonisches und es ermöglicht in diesem argu-

30 „CONTI. O nichts, nichts! – Plauderei! Ihre Seele, merk' ich, war ganz in Ihren Augen. Ich liebe solche Seelen, und solche Augen“ (II, 134).

31 „CONTI. Oder meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden?“ (II, 134).

32 „CONTI. 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!“ (II, 133 f).

mentativen Feld die lakonische Aussage, dass Gemälde keine Bilder sind. Vielmehr: Gemälde sind Gegenstände, die man stellen, halten³³ und umwenden kann³⁴, die aus Holz, Leinwand und Farbe bestehen und die die Eigenschaft haben, ein Bild zu sehen zu geben. Lessings intellektuell so klare Exposition des Bildbegriffs eröffnet sofort die Möglichkeit, den Begriff des Bildes von seinen verschiedenen Materialisierungsbedingungen zu unterscheiden.

Deutlicher noch wird es in dem wunderbaren Sophismus des Prinzen zur ikonischen Präsenz der Emilia: „Bei Gott! wie aus dem Spiegel gestohlen! (*Noch immer die Augen auf das Bild geheftet*)“ (II, 133). Ist ein Spiegelbild ein Bild? Immerhin muss man, im Unterschied zum Gemälde, das Ding beleuchten und nicht den Spiegel, wenn man es besser sehen will. So wäre der Spiegel eine Art und Weise, das Ding zu sehen, aber im Unterschied zum Gemälde ist der Spiegel kein Bildträger und das in ihm Erscheinende kein Bild.³⁵ Erblickt nun der Prinz im Gemälde Emilia wie aus dem Spiegel gestohlen, so reagiert er auf das Bild wie die Tauben auf die Trauben des Malers Zeuxis.³⁶ Er reagiert doppelt falsch. Er sieht nicht das Bild, sondern er benutzt das Gemälde, um den Bildgegenstand zu präsentifizieren. Und er sieht auch insofern nicht das Bild, als er nicht einmal das Gemälde als den das Bild zeigenden Bildträger würdigt, obwohl der Maler Conti die ganze Zeit versucht, das Gemaltsein des Gemäldes zu thematisieren. Zweifach also verfehlt der Prinz das Bild: er geht in die Referenzfalle, insofern ihm Emilia direkt erscheint und er geht in die Kunstfalle, insofern er die Gemachtheit des Mediums verdrängt und damit die Artifizialität des derart Präsentierten.

Die Folgen dieser systematischen Bildidolatrie lassen sich sofort im kurzen Monolog von I/5 ablesen. Das „schöne Werk der Kunst“, als welches der Prinz, „gegen das Bild“³⁷ gewandt, das Gemälde anspricht, wird im nächsten Satz sofort metonymisch verschoben zum „Meisterstück der Natur“ (II, 135), womit nur Emilia gemeint sein kann. Indem das Werk angesprochen wird, es also in der Apostrophierung zur Persona wird, tritt Emilia aus ihm hervor wie durch die Prosopopoe herbeigezaubert. Das Besitzverhältnis, das der Prinz zum Werk unterhält, geht diese metonymische Wendung mit: „Am liebsten kauf’ ich dich, Zauberin, von dir selbst“ (II, 135). Dieser Satz, der hybrid bliebe, selbst wenn er sich nur auf die vorher auch apostrophierte ehrliche Mutter Natur bezöge, vereinnahmt Emilia in die Form des Besitzverhältnisses in der Weise, dass dem Bildgegenstand paradox die Intention, sich selbst zum Kauf anzubieten, zugesprochen wird. So verlebendigen sich die Momente des ästhetischen Prozesses zu Akteuren, während sie im gleichen Zug zu käuflichen Einheiten verdinglicht werden.

Der Prinz begeht die Fehler, die sich mit falschen Bildern ebenso wie mit geschlossenen Interpretationen einstellen. Es wird kein ästhetischer Diskursraum ge-

33 „CONTI (*indem er es holt, und noch verkehrt in der Hand hält*)“ (II, 133).

34 „(*Indem der Maler das Bild umwendet*)“ (II, 133).

35 Reinhard Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild*, München 1999, S. 38.

36 Plinius, *Naturalis Historia* XXXV, 64.

37 Regieanweisung in Szene I/5 (II, 135).

öffnet, sondern vielmehr eine gewaltsame Verlebendigung zu dem Zweck vollzogen, sie sich als Besitz anzueignen. Man kann sagen, dass zwischen dem Prinzen und der Möglichkeit, ein Teilnehmer der aufgeklärten Diskursgesellschaft zu sein, eben dieses Bild steht. Seine ikonische Macht blockiert des Prinzen Fähigkeit, gleichermaßen altruistisch (mitleidig) und mit Selbstsorge zu handeln.

Mit dieser Disposition ist er in dem Trauerspiel nicht allein. Falsche Bilder und Vorurteile blockieren bei allen Akteuren die Möglichkeit, zugleich altruistisch und um den eigenen Selbsterhalt besorgt zu handeln. Ist nicht Odoardo, der die Versöhnungsangebote des Prinzen schlichtweg als „Possenspiel“ (II, 200), also als schlechte Komödie, beiseite wischt, seinerseits verblendet? Ist Emilias undurchdringliche Mischung von steiler Erhabenheitsgeste³⁸, affirmierter Opferrolle³⁹ und am Vater vorgenommenen Affektmanipulation⁴⁰ nicht ebenfalls vor allem ein Konglomerat von falschen Bildern, nämlich von zitierten literarischen Rollenentwürfen? Und gilt dies nicht auch für Claudia, die einer Liaison der Tochter mit dem Prinzen nicht abgeneigt ist, weil sie sich diese selbst erwünscht hätte?

Es zeigt sich, dass der erste Akt der *Emilia Galotti* einen für die gesamte dramatische Handlung idealtypischen Verblendungszusammenhang aufbaut. Es ist das falsche Gefangensein des Prinzen durch ein Bild, das ihn zu seinen Taten motiviert. Dass es dabei nicht nur um das gemalte Portrait gehen kann, sondern vielmehr um den Begriff des inneren Bildes als eines Phantasmas der Begehrensordnung, annouciert der Text deutlich. Denn der Prinz kann sehr wohl ein Bild von einer Person unterscheiden, wenn es um das Portrait der Gräfin Orsina geht: „Ihr Bild, ist sie doch nicht selber“ (II, 131). Und die Unterredung mit dem Maler erörtert das Theorem, dass es die Wahrnehmung sei, die das Bild konstituiert, wenn Conti mit dem warmen Blick des Liebhabers rechnet, der das Gemalte anders sieht als es der kalte Blick tut. So macht der Text deutlich, dass bei Lessing ein Bild gerade kein gegebener Gegenstand ist, sondern eine Funktion des Diskurses. Das gemalte Portrait der Emilia wird für den Prinzen erst insofern ein Bild, als er in das Gesehene sein Begehren investiert. Zugleich aber bedeutet diese Investition des Begehrens, dass das Bild überschritten wird, indem, wie ausgeführt, in einem Akt der Verlebendigung und der Verdinglichung die zu besitzende Emilia selbst dem bloßen Bild entsteht. So wird also das Bild in der Begehrensordnung des Prinzen überboten und zur Realpräsenz des Begehrten gesteigert. Dem korrespondiert die auf dem Fuße folgende Unterbietung: „*Hier reißt der Prinz dem Marinelli das Bild wieder aus der Hand und, wirft es bei Seite*“ (II, 139). Das Gemälde wird als solches

38 Vor allem Emilias rätselhafte Ruhe in Szene V/7 hat immer wieder Anlass zu der These gegeben, dass sich hier eine geläuterte, mit der Welt abgeschlossen und ihre sittliche Autonomie konstituiert habende Person vorstellt. Ihre Sicherheit, mit der sie ihren Willen gegen die Gewalt des vermeintlichen Tyrannen setzt, vollzieht die Figur der Erhabenheit: „Will mich reißen; will mich bringen; will! will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!“ (II, 202).

39 „*In einem bitterm Tone, während daß sie die Rose zerpfückt*. Ehedem wohl gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab.“ (II, 203).

40 „Aber alle solche Taten sind von ehedem! Solcher Väter gibt es keinen mehr!“ (II, 203).

negiert und verschwindet aus dem Drama. Es ist vollständig durch ein inneres Bild des Begehrens ersetzt worden, und als dieses Bild initiiert es den unheilvollen Gang der Handlung. Bildtheoretisch gesprochen, ist die doppelte Unfähigkeit des Prinzen, einerseits das Gemaltsein des Gemäldes in einem ästhetischen Diskurs mit Conti durchzuspielen und andererseits die artifizielle Präsenz⁴¹ des Bildsujets⁴² anzuerkennen, der Grund dafür, dass ein falsches Bild eine entsprechend falsche Handlung initiiert. Anstatt mit dem Maler eine ästhetische Diskursgesellschaft anhand eines Bildes zu unterhalten, überlässt der Prinz seinem Kammerherrn die Handlungshoheit. Damit läuft die Intention auf eine Verwirklichung des Phantasmas hinaus. Dem Bild des Begehrens soll eine Realität des Begehrens verschafft werden, anstelle einer bloß ästhetischen Exegese Tätigkeit soll die tatsächliche Erfüllung eintreten.⁴³

So gelesen, zeigt der erste Akt des Trauerspiels das genaue Gegenteil von Lessings Tragödienpoetik, um sie *via negationis* zu bestätigen. Wir lesen anlässlich einer dramatischen Exposition zugleich eine poetologische Reflexion. Indem wir so lesen, vollziehen wir aber eine epistemologische Wende in eine kontingenztheoretische Affirmation des Nichtwissens. Lessings Trauerspiel führt alle Gestalten des sich abschließenden und verfestigenden Wissens in die Katastrophe und exerziert dies im hermeneutischen Prolog des ersten Aktes exemplarisch durch. Man wird das, was hier nur zum Prinzen ausgeführt ist, auf alle Akteure ausdehnen müssen. Es zeigt sich, dass Lessings *Emilia Galotti* in der Tat als ein Negativriss⁴⁴ zu lesen ist: Alle manifesten Gründe für das Handeln der Figuren und alle daraus zu entwickelnden Lektüregeschichten mit ihren partiellen Plausibilitäten sind in diesem Sinne Formen des falschen Wissens. Durch den Gesamtprozess des Dramas werden diese falschen Wissensformen in dasjenige Nichtwissen überführt, welches an die Stelle verfestigter Interessen und fixierter Deutungen die offene Diskursgesellschaft, also Furcht und Mitleid im erörterten Sinne, setzt.

41 Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M. 2005.

42 Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein*, hg. v. Eduard Marbach, Hamburg 2006, S. 21 u.ö.

43 Angedeutet sei hier, dass eine umfassende Aufarbeitung des kontingenztheoretisch affirmierten Nichtwissens bei Lessing eine die theologischen Schriften umfassende Aufarbeitung des Bildbegriffes beinhalten müsste. Karl Eibl hat schon vor geraumer Zeit in seinem schönen Aufsatz „Lauter Bilder und Gleichnisse: Lessings religionswissenschaftliche Begründung der Poesie“ (*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 59 (1985), S. 224-252) eine solche Argumentation in Angriff genommen. Sie müsste freilich auf dem Stand sowohl der gegenwärtig sich etablierenden Bildtheorie als auch der theologischen Debatte um das Bild neu aufgerollt werden. Lessings Bildkritik, die hier als *Movens* seiner Dramatik angedeutet wurde, hat zweifelsohne ihre Wurzel in seiner kritischen Theologie.

44 Vgl. den Terminus „Schattenriß“ (IV, 598).