

16

Mal. plus fortes  
le Nombre

existât - il

autrement qu'hallucination d'après d'agonie

Commencât - il et cessât - il

commençant que me et clos quand apparu

enfin

par quelques profusion népraudue en route

se chiffât - il

incidence de la somme pour par qu'une

illuminât - il

capitales romaines  
du corps

et les lignes non sautées  
en bas de cette romaine  
d'un petit caractère de 20

serait

LE HASAR

trois grandes capitales

**eisodos**  
Zeitschrift für  
Literatur und  
Theorie

thématiques

synthétique des pures du finis

l'ensemble  
aux lettres originales  
naquies d'où sur l'autre son délire jusqu'à une cime  
flétrie  
par la neutralité identique des greffes.

# **e i s o d o s**

Zeitschrift für Antike  
Literatur und Theorie

2020 (2) Herbst

# e i s o d o s – Zeitschrift für Literatur und Theorie

Herausgegeben von Bettina Bohle, Lena Krauss und Helen Neutzler

Erscheinungsort: Gießen

ISSN: 2364-4397

eisodos erscheint unter dem Copyright CC BY.

[www.eisodos.org](http://www.eisodos.org)

## Wissenschaftlicher Beirat

Manuel Baumbach

*Ruhr-Universität Bochum*

Stefan Büttner

*Universität Wien*

Jonas Grethlein

*Universität Heidelberg*

Hans Ulrich Gumbrecht

*Stanford University*

Constanze Güthenke

*Oxford University*

Johanna-Charlotte Horst

*Ludwig-Maximilians Universität München*

Rebecca Lämmle

*University of Cambridge*

Peter von Möllendorff

*Justus-Liebig-Universität Gießen*

Glenn Most

*Scuola Normale Superiore, Pisa / University of Chicago*

Gernot Michael Müller

*Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt*

Heinz-Günther Nesselrath

*Universität Göttingen*

Maria Oikonomou

*Universität Wien*

Gerhard Poppenberg

*Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*

Christiane Reitz

*Universität Rostock*

Christoph Riedweg

*Universität Zürich*

Arbogast Schmitt

*Philipps-Universität Marburg*

Thomas A. Schmitz

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*

Monika Schmitz-Emans

*Ruhr-Universität Bochum*

Linda Simonis

*Ruhr-Universität Bochum*

Jörn Steigerwald

*Universität Paderborn*

Martin Vöhler

*Aristotle University of Thessaloniki*

Michael Weissenberger

*Universität Rostock*

Zandro Zanetti

*Universität Zürich*

**eisodos** ist eine *peer-reviewed, open-access, online*-Zeitschrift für B.A.-, M.A.- und Lehramts-Studierende sowie Doktoranden noch ohne peer-reviewed Publikation. Thematischer Schwerpunkt von **eisodos** sind Fragen der Interpretation von Literatur von Antike bis in die Gegenwart, Literatur und des Theorievergleichs.

Eine Übersicht der in **eisodos** verwendeten Abkürzungen griechischer und lateinischer Autor\*innennamen und Werktitel findet sich unter folgendem Link: [http://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Abkürzungen\\_antiker\\_Autoren\\_und\\_Werktitel](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Abkürzungen_antiker_Autoren_und_Werktitel)

Das **eisodos**-Titelbild zeigt einen Ausschnitt des Autographs von Stéphane Mallarmés *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*.

# e i s o d o s – Zeitschrift für Literatur und Theorie

2020 (2) Herbst

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeberinnen . . . . .	1
Literatur auf Augenhöhe	
Ein Interview mit Moritz Malsch und Linde Nadiani (Lettrétage) . . . . .	3
Claudia als Protagonistin in Lessings <i>Emilia Galotti</i>	
Samuel Striewski . . . . .	10
Partitur auf weißem Grund	
Tobias Krüger . . . . .	25

---

# VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN

Liebe **eisodos**-Leser\*innen,

die Frühlingsausgabe von **eisodos** erschien schon unter Corona-Vorzeichen, nun im Herbst und mit Semesterbeginn drängt sich dieses Thema wieder mehr auf als im Sommer, der mit viel Draußensein und vorlesungsfreier Zeit die Pandemie etwas in den Hintergrund rücken ließ.

Im Interview dieser Ausgabe geht es um die Bedeutung von Räumen für das Entstehen und Präsentieren von Literatur, wir haben mit Linde Nadiani und Moritz Malsch vom Team der Lettrétage in Berlin gesprochen.

Wir freuen uns, dass die schon vor einiger Zeit erfolgte thematische Erweiterung von **eisodos** auf Beiträge zu Literaturen und Theorien aller Epochen und Kulturen inzwischen insofern reiche Frucht trägt, als sich in dieser Ausgabe gleich zwei Beiträge aus dem nicht-antiken Umfeld finden:

Samuel Striewski beschäftigt sich in seinem Artikel mit der Mutter von Gotthold Ephraim Lessings Emilias Galotti als Protagonistin des gleichnamigen Dramas unter dem Blickpunkt von Gendertheorien.

Tobias Krüger schreibt über Stéphane Mallarmés *Un coup de dés* und hebt am trans-medialen Moment dieses Gedichts insbesondere die bildliche Umsetzung der Gedichtpartitur hervor.

Es gibt eine Reihe von Ankündigungen die Redaktion betreffend:

Leider verlassen uns unsere Redaktionsassistentinnen Katharina Korthaus und Melissa Kleinhaus mit dieser Ausgabe. Wir möchten uns ganz herzlich für die Unterstützung bedanken und wünschen das Allerbeste für den weiteren Weg!

Auch das Herausgeberinnen-Team strebt eine Veränderung und Verjüngung an. **eisodos** wollte von Anfang an nicht nur ein Medium für die Beiträge von Nachwuchsauteur\*innen sein, sondern hat auch immer schon die Herausgeberschaft als etwas angesehen, das reichhaltige Erfahrungen bereithält für Nachwuchswissenschaftler\*innen. Nach einer mehrjährigen Aufbauphase hat sich **eisodos** inzwischen sehr gut etabliert – wofür wir unseren Leser\*innen, unserem wissenschaftlichen Beirat, unseren Gutachter\*innen, Autor\*innen und Rezensent\*innen sowie unseren weiteren Unterstützer\*innen danken möchten, nicht zuletzt Peter von Moellendorff, der uns Hilfskräfte als Redaktionsassistentinnen zur Verfügung stellt. Die Zeit scheint reif für einen Wechsel im Herausgeberteam. Zeitnah werden wir eine öffentliche Suche nach neuen Herausgeber\*innen von **eisodos** starten.

Das alte Herausgeberteam wird die Übergangszeit noch begleiten. Eine Zeit von Veränderungen, in vielerlei Hinsicht, es bleibt spannend.

Unterdessen wünschen wir eine gute Lektüre!

Die Herausgeberinnen

Bettina Bohle

Lena Krauss

Helen Neutzler

alle *Ruhr-Universität Bochum*

und die Redaktionsassistentinnen

Katharina Korthaus

Melissa Kleinhans

beide *Justus-Liebig-Universität Gießen*

---

# LITERATUR AUF AUGENHÖHE

Ein Interview mit Moritz Malsch und Linde Nadiani (Lettrétage)

**eisodos** Was macht die Lettrétage eigentlich? Inwiefern sind Räume für das Entstehen, Vermitteln von Literatur wichtig?

**Moritz Malsch** Grundsätzlich versteht sich die Lettrétage als sogenannte Ankerinstitution der Freien Literaturszene. Wir haben in Berlin eine sehr reichhaltige Landschaft an Literaturveranstaltungen, es gibt fünf geförderte Literaturhäuser und daneben zahllose Lesereihen und Lesebühnen sowie Literaturveranstalter\*innen. Wir füllen eine gewissen Lücke in der Mitte zwischen diesen beiden Polen. Wir stellen eine Infrastruktur bereit, die sehr viele Leute nutzen können, das heißt: wir kuratieren kein Programm, wofür wir einen Programmetat bekommen, sondern wir unterstützen die Freie Szene bei der Verwirklichung ihrer Projekte.

Wir haben aber durchaus auch schon eigene Projektanträge gestellt und Projekte verwirklicht. Häufig steigen wir auch als Kooperationspartner ein. Hinzu kommt mit „schreiben&leben“ ein auf Dauer angelegtes Projekt, was zusätzlich gewisse Leistungen für die Freie Szene bereitstellt – Beratungen, den jährlichen Branchentreff, der den Austausch und die Vernetzung der Szene befördert, ein Mentoringprogramm für Literaturveranstalter\*innen und noch vieles mehr – wir versuchen eine One-Stop-Agency für die Freie Literaturszene zu sein.

**Linde Nadiani** Was auf jeden Fall eine wichtige Rolle spielt, ist, dass man zu uns ins Haus auch zum Arbeiten kommen kann, z. B. wenn man eine Redaktionsgruppe ist oder eine Schreibwerkstatt. Man kann die Räume also nicht nur nutzen, um etwas zu zeigen, sondern auch, um intern zu arbeiten. Davon gibt es in Berlin immer noch viel zu wenig, Räume, in denen man künstlerisch frei schaffen kann und Zeit dafür hat, nicht nur allein, sondern auch mit Kolleg\*innen; wo man seine Ruhe hat, aber trotzdem in halbwegs professionellen Kontexten arbeiten kann.

**eisodos** Wie hat sich die Lettrétage seit Corona verändert?

**Moritz Malsch** Während Corona hat sich das insofern verändert, als dass wir keine Veranstaltungen gemacht haben ein halbes Jahr lang. Wir haben uns auch dagegen entschieden allzu viel selbst ins Netz zu verlegen.

**Linde Nadiani** In der ganz heißen Corona-Phase im Frühling haben wir unseren physischen Raum ins Digitale verlegt und unsere Website zur Verfügung gestellt, um all jene Projekte, wie z. B. das Festival „Literatur Viral“ im Netz zu präsentieren und mit PR zu unterstützen und so trotzdem einen Raum zu bieten, wo sich die Freie Szene präsentieren kann.

Wir haben auch unser Beratungsangebot angepasst und spezifische Corona-relevante Themen in Beratungstagen angeboten. Auch der Branchentreff hat trotzdem stattgefunden. Wir haben das komplett digital angeboten mit kleinen Workshop-Formaten und Diskussionen. Wir waren in einem Theater zu Gast mit unseren Referent\*innen. Das hat relativ gut funktioniert und wurde sehr gut angenommen. Aber natürlich ist die Begegnung vor Ort weggefallen und das Netzwerken dadurch schwerer gewesen. Jetzt geht es mit den Veranstaltungen wieder los, auch mit den Raumnutzungen.

**Moritz Malsch** Ich war gerade zum ersten Mal wieder bei einer Lesung seit einem halben Jahr und habe das sehr genossen, diese Begegnung im realen Raum. Auch wenn ich vorher etwas Bedenken hatte wegen der wenigen Leute und wegen des Abstands, war es letztlich sehr schön, auch atmosphärisch, und man hat gespürt, was fehlt, wenn der Raum wegfällt.

**eisodos** Ihr schafft Raum für die Begegnung mit Literatur, was ist die Dimension, die dadurch – gegenüber dem Lesen „im stillen Kämmerlein“ dazukommt in der Begegnung mit Literatur?

**Moritz Malsch** Das ist ein Thema, worüber wir schon lange, lange vor Corona und seit vielen Jahren immer wieder nachgedacht haben. Literatur sollte undefiniert werden von dem Produkt, das man zu Hause im stillen Kämmerlein liest hin zu einem Prozess. Auch das Künstlerbild wollten wir ein Stück weit wegbringen von dem weisen Medium, das uns eine Wahrheit verkündet hin zu etwas Prozesshaften, zu etwas, was an der Interaktion, am Dialog hängt. Unser Kollege Tom Bresemann hat das auf die schöne Formel der Literaturveranstaltung als Begegnung am ästhetischen Gegenstand gebracht.

Dieser Aspekt des Gastgeberseins, des Sich-Begegnens und auch des Raumes selbst hat immer eine große Rolle für uns gespielt. Wir sind mit der Lettrétage schon mehrfach umgezogen und haben gemerkt: Wenn wir das Gleiche an einem anderen Ort machen, ist es etwas ganz anderes. Welches Setting man der Literatur gibt, strahlt auch darauf ab, was mit dieser Literatur passiert.

Der Raum, in dem wir die ersten sieben Jahre Veranstaltungen gemacht haben, hatte eine Salon- oder Wohnzimmeratmosphäre, das ist ein sehr intimer Raum. Dann waren wir sieben Jahre lang in einem Raum, der mehr Schrofheit, mehr Großstadt-Flair, Kreuzberger Hinterhofcharme ausgestrahlt hat, das war etwas ganz anderes. Es hat sich auf das Verhältnis zur Literatur und das Verhältnis der Lettrétage zur Literaturszene ausgewirkt.

**Linde Nadiani** Literatur bietet ja auch immer einen wunderbaren Gesprächsanlass, sei es auf persönlicher Ebene oder auf künstlerischer. Was ich persönlich sehr schätze ist vom Text, also vom Geschriebenen weiterzudenken und zu schauen, was daraus entstehen kann als Gesamtkunstwerk. Jeder Abend, jede performative Darstellung ist anders. Oft liegt ja auch der Fokus unserer Projekte auf alternativen Formen der Literaturpräsentation. Wir bekommen viel mit, von Kollaborationen verschiedener Kunstsparten bis hin zur sogenannten Wasserglas-Lesung, aber auch ganz abgefahrenen Veranstaltungen, wo ganz viel passiert. Das ist auf jeden Fall immer wunderbar, um auch mal nicht nur den Text innerhalb des Buches mitzubekommen, sondern ein Kunstwerk, was dann in 3D entsteht.

**Moritz Malsch** Tatsächlich ist das dann auch raumgebunden. Vieles, was da stattgefunden hat, ist für den konkreten und in dem konkreten Raum entstanden. Das ist Literatur, aber das ist Literatur, die nicht das Ziel hat, zwischen zwei Buchdeckeln veröffentlicht zu werden, sondern sie ist quasi veröffentlicht, indem sie dort präsentiert wird, so ähnlich wie eine Raum- oder Klanginstallation.

**eisodos** Diese alternativen Präsentationsformen – ist das etwas, das Leute zu Euch bringen oder seid ihr da auch ein bisschen kuratorisch tätig, in dem Sinn, dass ihr Anregungen macht, wie Literatur präsentiert werden könnte?

**Moritz Malsch** Da sind wir eher zurückhaltend, weil wir uns in der Regel eher als diejenigen verstehen, die diesen Prozess unterstützen und begünstigen, und weniger als diejenigen, die eigenkünstlerisch etwas umsetzen. Das erste derartige Projekt war „So und Out!“ 2014. Da haben wir eine europaweite Ausschreibung gemacht. Da haben wir eigentlich postuliert, dass es so etwas geben muss, also Literaturveranstaltungen, die sich nicht auf eine Wasserglas-Lesung beschränken. Damals war das in der Literaturszene auch noch eine viel offenere Frage. Das hat im Grunde bei den etablierten Veranstaltern noch nicht stattgefunden. Wir waren dann selber überrascht, dass wir aus rund 35 Ländern weit über 100 Projekte angeboten bekommen haben. Das war von gemischter Qualität, es gab eine sehr große Bandbreite, sehr kreativ, sehr vielfältig. Vieles war in irgendeiner Weise performativ, vieles wurde an den Raum angepasst, vieles hatte etwas mit Übersetzungsleistungen in andere künstlerische Medien zu tun, also Transdisziplinarität, sehr viel auch unter Einsatz digitaler Mittel, beispielsweise Algorithmen zur Textgenerierung. Das hat sehr viel Spaß gemacht, daran zu arbeiten. Diese Fährte haben die nächsten Jahre immer weiter verfolgt, aber selten in der Form, dass wir gesagt haben: „So oder so könnte man das machen“. Wir haben eigentlich nur das, was schon vorhanden war, was Leute schon machen wollten und gemacht haben, kanalisiert. Das war letztlich sehr erfolgreich.

**Linde Nadiani** Wenn wir eine Idee haben oder wenn ein Thema uns besonders interessiert, dann gucken wir, wer sich in der Szene damit befasst. Wir versuchen dann jemanden ins Boot zu holen, der kuratieren kann und vom Konzept bis hin zur Gestaltung eine Idee mitbringt. Wir unterstützen eher administrativ und ermöglichen die Umsetzung.

**Moritz Malsch** Das mit den Anfragen von außen, das ist auch etwas, was die Lettrétage schon immer gekennzeichnet hat: wir sind nicht an irgendwelchen Kanonisierungsprozessen interessiert. Wir wollen nicht anderen Leute sagen, was gute Literatur ist und was zum Kanon gehört und was nicht. Sehr häufig geht es darum, Offenheit zu haben und wenig einzugrenzen und wenig zu kuratieren und uns dann überraschen zu lassen – das ist ein Prinzip, was bei uns immer sehr gut funktioniert hat. Es ist natürlich auch ein Risiko, was man eingeht, aber das macht es dann auch spannend. Wir sind von Leuten, die vorher noch gar nicht viel gemacht haben und die die Niedrigschwelligkeit ausgenutzt haben, total überrascht worden, das waren echte Entdeckungen. Und umgekehrt gab es auch super langweilige Veranstaltungen mit sehr etablierten Leuten. Man kann nicht 1:1 von der Arbeitsprobe oder dem Roman auf das schließen, was dann in der Veranstaltung passiert. Das entsteht tatsächlich an dem Abend. Oder es entsteht durch die Präsenz und die Persönlichkeit der jeweils Lesenden. Vielleicht gibt es auch Autor\*innen, die in der Lesung besser sind, als sie im Buch sind. Auf jeden Fall gibt es eine Bereitschaft bei uns, am Boden zu bleiben. Wir wollen nicht einen höheren Standpunkt anstreben, sondern der Literatur wirklich auf Augenhöhe begegnen.

**Linde Nadiani** Zum Thema Augenhöhe: Bisher hatten wir keine Bühne, sondern die Autor\*innen waren auf der gleichen Höhe wie das Publikum und je nach Setting – vor Corona konnte man da sehr nah dran sein – mitten im Geschehen.

**eisodos** Was passiert mit dem Publikum bei solchen alternativen Formaten? Gibt es in der Wirkung einen Unterschied zu Wasserglas-Lesung? Und wie wirken sich Eure Bemühungen aus, dem Publikum auf Augenhöhe zu begegnen und als Ort nicht so stark kuratorisch tätig zu werden?

**Moritz Malsch** Das, was da passiert an alternativen oder experimentellen Formaten der Präsentation, ist ja durchaus auch häufig etwas ästhetisch sehr Anspruchsvolles. Das ist nichts, was per se das Verhältnis zwischen Zuschauer und Bühne aufhebt oder die Distanz mindert. Es kommt natürlich ein Stück weit auch darauf an, was der Künstler mit dem Publikum dann macht. Ich denke, dass der Gesamtansatz der Lettrétage, den wir beschrieben haben, dazu führt, dass die Leute sich mit und in der Lettrétage einfach sehr wohl fühlen, weil wir alles gleichermaßen ernst nehmen oder weil wir eine gewisse „augenhöhige“ Ausstrahlung haben.

**eisodos** Euer Fokus liegt ja auf zeitgenössischer Literatur. Macht ihr auch Veranstaltungen mit historischen Texten?

**Moritz Malsch** Gerade in den ersten Jahren haben wir sehr viel auch mit historischen Texten gemacht oder Klassikertexte in Verbindung mit neueren Texten gebracht, das ist aber auch eine Sache, die in den meisten Literaturhäusern so nicht stattgefunden hat. Unser guter Freund und Schauspieler, Denis Abrahahms, war in diesem Bereich sehr aktiv.

Leider ist er Anfang dieses Jahres verstorben, dieses Themenfeld liegt nun ein Stück weit brach, was extrem schade ist.

**eisodos** In Bezug auf antike Literatur wird häufig über den sogenannten „Sitz im Leben“ gesprochen, also den sozialen Kontext, in dem und für den Literatur entstanden ist. Außerdem lag der Fokus viel stärker auf Mündlichkeit und damit auch auf einer Performativität von Literatur. Wie kann man die Aktivitäten und Bestrebungen der Lettrétage und anderer Literaturveranstalter\*innen im Bezug darauf verstehen?

**Moritz Malsch** Ein solcher sozialer Aspekt ist ja einer literarischen Veranstaltung ein Stück weit inhärent. Ich glaube aber, die Entstehung der Literaturhäuser hatte ganz viel mit den 68ern zu tun – mit einem kritischen Diskurs über Literatur, aber auch mit einem sehr akademischen Ansatz, da wurde sehr stark und bewusst das performative Element negiert. Wenn wir und andere das jetzt wieder verstärkt beachten oder für wichtig halten, dann ist das in der ganz großen historischen Perspektive vielleicht ein Stück weit eine Normalisierung, diesen Aspekt hat das einfach. Ich glaube, das ist es auch, was viele Leute jahrelang an Literaturveranstaltungen genervt oder gestört hat, dass das so gar keine Rolle spielte, wie Literatur präsentiert wurde. Es gibt ja viele Klischees, wie furchtbar literarische Lesungen sind. Ich glaube, es hatte viel damit zu tun, dass man das Bühnenhafte dezidiert nicht wollte in den ersten Jahren. Aber das ganz zu ignorieren ist für das Publikum nicht gut.

**Linde Nadiani** Mittlerweise ist das ja etwas, was viele machen, es gibt, abgesehen von den Häusern, viele Lesereihen, die sich dem performativen Aspekt widmen.

**eisodos** Zum Thema Übersetzungen und Mehrsprachigkeit – wie integriert ihr das in Euren Veranstaltungen?

**Moritz Malsch** Zunächst muss man konstatieren – und das wurde jahrelang von der Literaturszene etwas vernachlässigt –, dass Berlin eine multilinguale Literaturstadt ist. Das heißt, hier leben nicht nur auf Deutsch schreibende Autor\*innen, sondern auch solche, die auf Vietnamesisch oder auf Spanisch oder auf 175 anderen Sprachen schreiben. Das ist auch Berliner Literatur. Diese soll auch eine Rolle spielen und zwar auch jeder Ebene, d. h. einerseits soll in Berlin entstehende Literatur einem deutschsprachigen Publikum präsentiert werden. Andererseits geht es auch darum, ein Angebot zu schaffen für die Literaturszene selbst: Die spanischsprachige Literaturszene ist bspw. sehr groß in Berlin. Die Leute haben sich lange in irgendwelchen Cafés getroffen. Wenn das, was sie machen, verstärkt im Literaturhaus stattfinden kann und nicht nur an 2, 3 einschlägigen Orten, dann wird diese Literaturszene allgemein sichtbarer und dadurch ein Stück weit auch aufgewertet. Übersetzung ist auch ein wichtiges Thema, wir reden gerade sehr viel darüber, dass Berlin auch eine Stadt der Übersetzer\*innen ist. Hier wird ganz viel an Übersetzung

geleistet, an kultureller Vermittlung. Es ist natürlich ideal, wenn man das in einem literarischen Programm auch abbilden kann. Wenn man allerdings Dolmetschen oder extra Übersetzungen anfertigen lassen will, dann ist das gleich mit hohen Kosten verbunden. Das können wir nicht jede Woche machen, sondern das findet dann im Rahmen von geförderten Projekten statt oder im Rahmen von Veranstaltungen von Projektpartnern.

**Linde Nadiani** Die Umsetzung ist zum Teil sehr klassisch, entweder gibt es Handouts, es wird parallel an die Wand gebeamt oder es wird simultan gedolmetscht. Ich glaube, ein wichtiger Aspekt ist, dass man ein Verständnis dafür mitfördert, dass man auch an die anderen denkt, das können die Internationalen sein, das können aber auch nicht-hörende Personen sein, z. B. dass bei Konferenzen oder grundsätzlich bei bestimmten Abenden auch an Gebärdendolmetscher\*innen gedacht wird. In unserem Beratungsprogramm haben wir gemerkt, dass der Andrang von internationalen Autor\*innen immer größer wird, die hier in Berlin leben und arbeiten. Deswegen haben wir geschaut, dass wir unser Beratungsprogramm um mehrere Sprachen erweitern, um all diesen transnationalen Literaturschaffenden die Möglichkeit zu geben, die Sprachbarriere etwas abzubauen. Sie sollen die gleichen Chancen haben an der Literaturszene teilzuhaben wie die deutschsprachigen Akteure. Bei internationalen Projekten ist Übersetzung extrem wichtig, besonders, wenn man internationale Gäste einlädt, also dass deren Texte für das Berliner Publikum vorhanden und verstehbar sind, aber auch, dass die Gäste die Texte ihrer deutschsprachigen Kolleg\*innen bekommen. Das ist dann aber ein bisschen eine Frage des Engagements der Projektleitenden und, wie Moritz sagt, auch eine Frage der Förderung.

**eisodos** „handverlesen“ – könnt ihr mir dazu noch ein bisschen etwas erzählen?

**Linde Nadiani** Das war eine Veranstaltung der Literaturinitiative handverlesen im Rahmen des Projekts „Text kommt in Bewegung“.

**Moritz Malsch** Da ging es spezifisch um Gebärdenspoesie. Die deutsche Gebärdensprache ist ja inzwischen endlich als eigene Sprache anerkannt. Die Leute, die damit als Muttersprache aufwachsen, für die ist es überhaupt nicht selbstverständlich, ein Gedicht in Textform zu verfassen, so wie das ein deutschsprachiger Autor tun würde, da gibt es gerade eine Emanzipationsbewegung. Die deutsche Schriftsprache ist für diese Menschen schon eine Fremdsprache. Gebärdenspoesie ist gestische, gebärdete Poesie, die auf der Gebärdensprache beruht, die aber performativ und expressiv noch weitergeht. Das ist gewissermaßen eine literarische Gattung, die ganz unmittelbar verkörpert, worüber wir gesprochen haben: die Performativität von Literatur, die gestische Kraft, die ganz unmittelbar eine Rolle spielen. Das war für uns alle toll zu erleben, dass es so etwas gibt. Es war aber auch für die Poeten wahnsinnig spannend, eine Verbindung zur hörenden und sprechenden Literaturszene herzustellen, weil sie, glaube ich, immer dachten, dass das, was sie machen doch sowieso niemanden interessiert. Diese Community ist extrem

abgeschottet und hat sonst wenig Berührungspunkte, aber das ist unglaublich spannend und eine ganz große Bereicherung.

**Linde Nadiani** Ein letzter Satz zu Übersetzung: literarische Übersetzung ist auf jeden Fall ein künstlerisch-kreativer Akt und was mir persönlich sehr viel Freude macht, ist, wenn bei internationalen Projekten die Übersetzer\*innen auf die jeweiligen Autor\*innen der übersetzten Texte stoßen und dann bspw. kurz vor der Abendlesung zusammengesessen wird und die Personen sich kennenlernen, schnell noch etwas korrigieren und gemeinsam am Text basteln. Man sieht dann wirklich, wie dieser Schaffensmoment stattfindet.

---

# CLAUDIA ALS PROTAGONISTIN IN LESSINGS *Emilia Galotti*

Samuel Striewski

1. In der Rezeptionsgeschichte des bürgerlichen Trauerspiels *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing aus dem Jahr 1772 erfährt besonders die Figur der Claudia Galotti eine negative Einschränkung auf ihre Mutterrolle. Welche sprachlichen Gegebenheiten zu diesem „schlechten Ruf“<sup>1</sup> geführt und inwiefern die Frauen- und Mutterbilder der Aufklärung diese Interpretation beeinflusst haben, wird im Folgenden untersucht. Dabei soll die Ambivalenz des Textes herausgearbeitet werden: Claudia wird demnach in einem Spannungsverhältnis zwischen traditioneller Hausherrin und moderner, liebender Mutter präsentiert. Welche Konsequenzen diese zusätzlichen Gesichtspunkte für ihre Beziehung zu Emilia und die Bedeutung ihrer Figur für die Gesamthandlung des Dramas haben, wird unter Einordnung des historischen Verständnisses der Mutterrolle sowie der Dramentheorie Lessings ausgewertet.

2. Eine grundlegende Ursache dafür, dass Claudia in der Auseinandersetzung mit dem Werk *Emilia Galotti* von Wissenschaftler\*innen ignoriert oder als gefühlskalte, egoistische Kupplerin<sup>2</sup> abgetan wird, ist die Fokussierung auf ihre Rollenfunktion als Mutter, insbesondere also die Rezeption ihrer Beziehung zu Emilia. Um diese genauer analysieren zu können, hilft ein Blick auf die Entwicklung des Frauenbildes in Mitteleuropa gegen Ende des 18. Jahrhunderts, da es in diesem Zeitraum tiefgreifende Veränderungen erfuhr. Politische Einschnitte, wie die Französische Revolution, die Industrialisierung und ihre Folgen für die Gesellschaft, sowie die philosophischen Ideen der Aufklärung, auch die Epistemologie betreffend, waren der Nährboden dafür, dass sich das anatomische Verständnis vom Menschen grundlegend erneuerte. Wie Thomas Laqueur herausgearbeitet hat, habe man die Vorstellung größtenteils hinter sich gelassen, dass es im Wesentlichen nur ein biologisches Geschlecht (*sex*) gebe, welches sich je nach Hitze und Energie der zugrundeliegenden Seele in einer vollkommeneren männlichen Version äußerte, oder in einer unausgereifteren weiblichen, mit nach innen gestülpten Geschlechtsorganen. Diesem *one-sex model* gemäß seien Mann und Frau nicht als biologisch und körperlich grundsätzlich unterschiedlich begriffen worden, vielmehr hätten diese Kategorien einen sozialen

---

<sup>1</sup> Ter-Nedden (1986) 216.

<sup>2</sup> Vgl. MacNinch (1998) 45ff.

Status (*gender*) vermittelt. Die neu aufkommende Auffassung des weiblichen Körpers, als einen vom männlichen gänzlich verschiedenen, fasst er daher in Abgrenzung dazu unter dem Begriff *two-sex model* zusammen. Diese, nun anatomische, *sexuelle Differenz* habe zur Annahme geführt, dass auch der Charakter und die Seele von Mann und Frau als grundverschieden anzusehen seien. Ihre biologische Konstitution sei also die epistemische Grundlage für präskriptive Aussagen über die Frau, wie etwa, mitunter ausgehend vom Geschlechtsakt, ihre Passivität, Unterordnung und Sinnlichkeit, im Unterschied zur Aktivität und Vernunft des Mannes.<sup>3</sup> Damit einher sei außerdem ein Wandel in der Erwartung an die Mutterrolle gegangen, konstatiert Elisabeth Badinter. Zuvor habe der Mann im Mittelpunkt der Familie gestanden, genauer gesagt sei er der Kopf des *Ganzen Hauses*<sup>4</sup> gewesen. In dessen Inneren waltete die Frau als Hausherrin und -mutter, ihrem Mann gemäß dem Prinzip der Autorität, das bis auf Staatsebene die Gesellschaft strukturierte, untergeordnet.<sup>5</sup> Gegenüber ihren Kindern hätten sich die Mütter, ebenso wie die Väter, selbst beim frühen Kindestod, im Allgemeinen eher gleichgültig verhalten, wobei diese Einstellung auch die hohe Sterberate der Kinder zu dieser Zeit provoziert habe, nicht etwa umgekehrt, so Badinter.<sup>6</sup> Auch seien distanzierte Strenge und geringe Fürsorge gängige Standards der Erziehung gewesen, da sie auf das Leben vorbereiten und die als seelenlos betrachteten Kinder aus ihrem Zustand des Irrtums befreien sollten. *Mutterliebe*, als instinktives, der Frau generell zugehöriges Gefühl, sei also keineswegs natürlich, sondern eine Erfindung des späten 18. Jahrhunderts, folgert Badinter. Erst indem das Kind zum Mittelpunkt der Familie aufgestiegen und das Prinzip der Autorität durch das der Liebe ersetzt worden sei, habe sich das Verständnis der Mutterrolle gewandelt.<sup>7</sup> Die Qualität der Frauen, wie es Sabine Toppe schildert, sei nun danach beurteilt worden, wie gut diese ihre Rollen als Mütter ausübten. Zuvor durch die Exegese christlicher Glaubentexte gerechtfertigt, habe man nun vermehrt mit natürlichen Zuständen argumentiert und diese durch „medizinisch-biologische [...] Theorien“<sup>8</sup> gestützt. Sie verweist in diesem Zusammenhang auf Jean-Jacques Rousseaus pädagogisches Hauptwerk *Émile oder Über die Erziehung* und dessen Auffassung, „die ‚eigentliche‘ und ‚oberste‘ Bestimmung der Frau [sei es] [...], ‚Kinder zu gebären‘“.<sup>9</sup> Lessing scheint sich diesem Bild der Frau als guter Mutter wenigstens teilweise anzuschließen. Zumindest wehrt er sich, ähn-

---

<sup>3</sup> Vgl. Laqueur (1990).

<sup>4</sup> Dieser von Otto Brunner stark durch eine völkische Ideologie geprägte Begriff, findet laut Stefan Weiß mit der Bezeichnung ‚Geschlossene Hauswirtschaft‘ sein (neutraleres) Äquivalent in der Soziologie und Ökonomie. Brunner habe sein Verständnis vom ‚Ganzen Haus‘ von dort entlehnt und verschlimmbessert. Nach wie vor wird das Konzept als Beschreibung für den (adeligen) Haushalt bis zur frühen Neuzeit diskutiert, in dem der *pater familias* als Kopf und rechtlicher Vertreter aller Angehörigen des Hauses – neben der Familie auch Knechte, Mägde, etc. – fungierte und in dem Privates und Berufliches kaum getrennt wurden.

<sup>5</sup> Vgl. Paletschek (1994) 160.

<sup>6</sup> Vgl. Badinter (1984) 61ff.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. 113ff.

<sup>8</sup> Toppe (1993) 237.

<sup>9</sup> Ebd.

lich wie Rousseau, in einem Brief an seinen Bruder gegen diejenigen Frauen, welche sich ihrer Mutterrolle entzogen, indem er bekundet, „die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen [seien] [. . .] gar nicht nach [seinem] [. . .] Geschmacke.“<sup>10</sup> Inwiefern Claudia der traditionellen Hausfrau oder der, mitunter durch das *two-sex model* geprägten, liebenden Mutter entspricht, wird im Folgenden untersucht.

**3.** Ein erster Blick in den zweiten Aufzug, in dem Claudia als Figur vorgestellt wird, führt auf die Darstellungsweise derjenigen Ereignisse, die Hinweise auf Claudias Charakter und ihre Verhaltensweise liefern. In chronologischer Reihenfolge lauten sie wie folgt: Claudia ist mit ihrer Tochter Emilia, offiziell zwecks besserer Erziehungsmöglichkeiten, in die Stadt gezogen. Nicht lange vor Beginn der Handlung des Dramas wurde Emilia im Rahmen einer gesellschaftlichen Feier vom Prinzen angesprochen, der von ihr sehr angetan war. Am Morgen der Hochzeit, dem Tag, an dem auch das Drama beginnt, wird Claudia schmerzlich bewusst, wie bald ihre Tochter auszieht. Indessen lässt sie Emilia zur Kirche gehen, um vor der Trauung ein letztes Mal zu beten.

Entgegen dieser Aufzählung wird sowohl durch eine veränderte Reihenfolge als auch durch die Zwischenäußerungen Odoardos ein weniger neutrales Bild von Claudia erzeugt. Der erste Aufzug endet mit dem Aufbruch des Prinzen in die Kirche, wo er Emilia zu treffen hofft.<sup>11</sup> Bereits in ihrem fünften Satz hat Claudia nun die undankbare Aufgabe, davon zu berichten, dass Emilia „in der Messe“<sup>12</sup> sei. Dadurch, dass die Leser\*innen bereits von der Begierde des Prinzen erfahren haben, ist der Kirchgang Emilias nun nicht länger so unbedenklich, wie er in der chronologischen Erzählung schien. Claudia wird durch das vorliegende dramaturgische Konzept unverzüglich als Mutter eingeführt, die, unbedacht und naiv gegenüber den Gefahren der höfischen Welt, ihre Tochter den Begierden eines Lüstlings auszuliefern scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck durch Odoardos Grundmisstrauen allem gegenüber. Seine skeptische Frage, ob sie ohne Begleitung gegangen sei, sowie die Befürchtung, ein Schritt sei „genug zu einem Fehltritt“<sup>13</sup>, wirken durch den Kontext des vorherigen Aufzugs nicht kontrollierend und überargwöhnisch, sondern fürsorglich und vorausschauend. Trotz der beachtlichen Unwahrscheinlichkeit, dass der Prinz sich ausgerechnet an diesem Tag entscheidet, Emilia in der Kirche zu besuchen, erscheint die Vaterfigur, die dieses Ereignis im Bereich des Möglichen sieht, wesentlich überlegter als die vermeintlich sorglose Mutter. Indem die versuchte Rechtfertigung Claudias im Argwohn Odoardos untergeht und sie in ihrer Entgegnung „Die wenigen Schritte –“<sup>14</sup> unterbrochen wird, wirkt sie im Kontrast zu ihrem Mann noch leichtgläubiger. In Odoardos Schlusswort „Aber sie sollte nicht allein gegangen sein“<sup>15</sup> hört man neben seiner

<sup>10</sup> Lessing (1988) 352.

<sup>11</sup> Vgl. *Emilia*. 18f.

<sup>12</sup> Ebd. 21.

<sup>13</sup> Ebd. 22.

<sup>14</sup> Ebd. 21.

<sup>15</sup> Ebd. 22.

Besorgnis nun auch eindeutig die Kritik an der Mutter heraus, die sie hat gehen lassen. Wie Karin A. Wurst anmerkt, wird bereits in dieser Exposition deutlich, dass Claudia „der steten pädagogischen Korrektur durch ihren Ehegatten bedarf“<sup>16</sup>. Berücksichtigt man die Spontanität des Kirchgangs des Prinzen einerseits und andererseits die Tatsache, dass Emilia fast verheiratet und im Verlauf des Dramas durchaus sittsam und wohlgezogen ist, so muss man anerkennen, dass es eine nachvollziehbare Entscheidung war, sie unbeaufsichtigt zur Kirche gehen zu lassen und Vertrauen in ihre Tugendhaftigkeit zu haben. Im Kontrast zur eher unbegründeten Skepsis des Vaters deutet dieses Zugeständnis bereits auf eine engere Bindung zwischen Claudia und Emilia hin.

4. Dieser Verbundenheit scheint auch ihr im Anschluss an diesen Dialog bekundeter Trennungsschmerz angesichts der Hochzeit der Tochter zu entsprechen.<sup>17</sup> Separiert von den misstrauischen Kommentaren Odoardos verweist ihre Selbstkundgabe auf das Bild einer Mutter, die ihr Kind nicht verlieren möchte. Angesichts der Tatsache, dass Emilia gegenüber ihrer Mutter „keinen Willen“<sup>18</sup> hat und bereit ist, sich „[i]hren bessern Einsichten [...] in allem [zu] unterwerfe[n]“<sup>19</sup>, kann man zugleich von einer autoritären Beziehung zwischen den beiden sprechen, die auf Claudias Rolle der Hausherrin hinweist. Ihre Mutterliebe lässt sich also nicht aus einem generellen, pauschal jeder Frau zugesprochenen Naturinstinkt erklären, der, wie oben beschrieben wurde, erst einer moderneren Mutter im Sinne des *two-sex model* zugeordnet wurde. Folglich ist dieses Gefühl entweder egoistisch motiviert oder aber ein Zeugnis der individuell entstandenen Beziehung zwischen Emilia und Claudia.

Zunächst scheint der Text auf ersteres zu verweisen, indem auf die Schilderung von Claudias Gefühlslage die Offenlegung der besonderen Wohnsituation der Galottis folgt. Anstatt die kausalen Zusammenhänge der Geschehnisse wiederzugeben, werden durch Odoardos Bemerkungen bruchstückhafte Informationen aus der Vergangenheit als Motive für Claudias Handlungen herangezogen. Odoardo ist es gestattet auszuführen, dass er seine Familie „so herzlich liebe“<sup>20</sup> und vermute, seine Frau sei nicht aus pädagogischen, sondern egoistischen Gründen, namentlich der „Zerstreuung der Welt [und] [...] Nähe des Hofes“<sup>21</sup> wegen, in die Stadt gezogen.

Was das egoistische Motiv des Vergnügens betrifft, so zeigt ein Blick auf Odoardos eigene Furcht vor einem Fehltritt Emilias, dass ihre Unschuld „gerade [...] der Ort [ist], wo [er] [...] am tödlichsten zu verwunden“<sup>22</sup> sei. Wie das Ende des Dramas demonstriert, gilt seine Liebe weniger ihrer Person als vielmehr ihrem Statussymbol für ihn als tugendhafte

---

<sup>16</sup> Wurst (1988) 127–128.

<sup>17</sup> Vgl. Lessing *Emilia* 25.

<sup>18</sup> Ebd. 31.

<sup>19</sup> Ebd. 30.

<sup>20</sup> Ebd. 25.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd. 26.

Tochter. Diesen Zustand zu schützen, ist seiner Ansicht nach vor allem die Aufgabe Claudias. Als er sie tadelt, sie solle ihr „Vergnügen an ihr [Emilia], nicht mit ihrem [Claudias] Glücke“<sup>23</sup> vermengen, fordert er die Unterdrückung ihres scheinbar egoistischen Bedürfnisses zu Gunsten seines eigenen persönlichen Glücks, das sich mitunter in der Reinheit Emilias äußert. Dass er schließlich trotz seines Argwohns zulässt, dass seine Frau die Tochter in der Stadt großzieht, die seiner „strengen Tugend so verhasst“<sup>24</sup> ist, liegt nicht zuletzt an der „Nothwendigkeit, [ihrer] [. . .] Tochter eine anständige Erziehung zu geben“<sup>25</sup>. Wie Günter Saße konstatiert, ist das „ein auch für Odoardo unabweisbares Argument“<sup>26</sup> und relativiert seinen Vorwurf von Claudias Egoismus.

Die Erziehung Emilias betreffend demonstrieren die weiteren Dialoge, dass die Tochter gegenüber ihrer Mutter willenlos ist, ihren Vater fürchtet und ihren zukünftigen Ehemann liebt.<sup>27</sup> Gemäß Odoardos Idealen bleibt sie bis zum Tod, respektive gerade durch diesen, eine sittsame, „fromme Frau“<sup>28</sup>. Pädagogische Vernachlässigung hinsichtlich Emilias Tugendhaftigkeit kann man Claudia angesichts dieses Resultats also nicht vorwerfen. Ob auch die Aussicht auf persönliches Vergnügen in der Stadt Motiv des Umzugs war, bleibt zwar spekulativ, allerdings ohne Bedeutung für die Qualität der Erziehung und stellt damit kein wirkliches Argument gegen Claudias Entscheidung dar. In jedem Fall zeugt die Wohnsituation aber von ihrer Durchsetzungskraft gegen ihren Mann, wofür diese von ihm bestraft wird, indem er sie für seine Unzufriedenheit mit der Situation verantwortlich macht, ohne diese selbst zu verändern, was als Hausherr durchaus in seiner Macht stünde. „Wie ungerecht“<sup>29</sup> diese Anklage ist, konstatiert auch Claudia, wenngleich ohne auf das Genannte weiter einzugehen. Stattdessen argumentiert sie, dass durch den Umzug Emilia und Appiani zusammen gebracht wurden, was durch ihren Mann allerdings bloß als Glücksfall abgeschwächt wird.<sup>30</sup> Obwohl die Bedeutung dieser Verkuppelung formal für das Drama sowie als Resultat der fruchtbaren Erziehung Emilias durch Claudia, von grundlegender Bedeutung ist, wirkt ihre Rechtfertigung durch die sprachliche Dominanz Odoardos erneut schwach und eindimensional – eine rhetorische Beeinflussung, der man als Leser\*in schnell erliegt. Dennoch bietet der Text auch Hinweise auf eine Alternativsicht zu dieser Perspektive und der Trennungsschmerz lässt sich statt als bloße egoistische Verliebtheit durchaus auch als Indiz für eine aufblühende Mutter-Tochter-Verbindung deuten. Diese folgt jedoch nicht etwa kausal aus der damaligen Rollendefinition der natürlicherweise ihre Kinder liebenden Frau<sup>31</sup>, sondern steht im Kontrast zum „häufig distanzierte[n] Verhält-

<sup>23</sup> Lessing *Emilia* 26.

<sup>24</sup> Ebd. 25.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Saße (1988) 180.

<sup>27</sup> Vgl. Lessing *Emilia* 29–31.

<sup>28</sup> Ebd. 32.

<sup>29</sup> Ebd. 25.

<sup>30</sup> Vgl. ebd.

<sup>31</sup> Wie Badinter (1984) analysiert hat, gab es ab 1760, etwa in J. J. Rousseaus *Émile oder über die Erziehung* (1762), viele Veröffentlichungen, die den Müttern die Fürsorge und spontane Liebe zu den

nis [der Tochter] zur Mutter“<sup>32</sup> im 18. Jahrhundert, wie es Sylvia Paletschek beschreibt. Dieser Spannungsgrad verweist folglich mehr auf eine starke, individuell entstandene und nicht auf eine instinktive oder spontane (Mutter-)Liebe und Mutter-Tochter-Beziehung.

5. Dennoch engt der Text Claudia, maßgeblich durch die Figurenrede ihres Mannes, vordergründig weiterhin auf ihre scheinbar mangelhaft ausgeführte Mutterrolle ein. Zum Abschluss des Auftritts konzentriert sich diese Reduktion erneut in einer rückläufigen Erzählung: Zuerst erfährt man als Leser\*in von der Bedrohung für die Familie und dann erst von Claudias zeitlich davor liegendem Handeln, welches durch den Kontext statt als verständliche Aktion schnell als naive Reaktion wahrgenommen werden kann.

Analog zum Kirchengang wird zunächst vom Prinzen berichtet. Odoardo bekundet seine Befürchtung, von diesem verabscheut zu werden. Claudia erzählt ihm, offensichtlich in der Hoffnung diese Sorge schwächen zu können, von dem Treffen des Prinzen auf Emilia während der Vegghia Kanzler Grimaldis. Durch elliptische Rückfragen Odoardos, die sich auf diese Zusammenkunft beziehen, wird Claudias Beschwichtigung sprachlich rissig und inhaltlich zunichte gemacht. Die abschließende ironische Frage, ob sie „das alles [...] in einem Tone der Entzückung“<sup>33</sup> mitteile, gipfelt in seinem vernichtendem, folgenschweren Urteil Claudias als „eitle, törichte Mutter“<sup>34</sup>.

So überrascht, wie Claudia von Odoardos Besuch war, scheint dieser nicht oft in der Stadt zu sein und wie man in diesem Dialog merkt, tadelt er sie mehr, als dass er ihr mitteilt, was außerhalb des *Ganzen Hauses* geschieht. Obwohl sie also mit hoher Wahrscheinlichkeit davon wusste, dass er sich gegen die „Ansprüche [des Prinzen] auf Sabionetta am meisten widersetzte“<sup>35</sup>, kann man davon ausgehen, dass er sie gemäß ihrer Einengung auf das Innere des Hauses, ihre Mutterrolle, aus seinen politischen Verhältnissen, dem Äußeren, auszuschließen versuchte. Wie sich im Verlauf des Dramas zeigt, ist Claudia darüberhinaus in jeder Situation darauf bedacht, ihren Mann nicht zu verärgern und ihn ihr gegenüber gewogen zu stimmen. Es wäre also widersprüchlich zu ihrer besonnenen Vorsicht, wenn sie von der intensiven Abneigung ihres Mannes gegen den Prinzen gewusst und ihn mit der Erzählung dennoch fahrlässig provoziert hätte. Auch der Umstand, dass sie erst nach dem Abgang ihres Mannes hinterfragt, ob Odoardos Feindschaft mit dem Prinzen Auswirkungen auf dessen Treffen mit Emilia gehabt haben möge, zeugt entweder von Claudias Unkenntnis in dieser Sache oder von ausgesprochener Naivität. Da sie als erste Figur überhaupt die Intrige Marinellis durchschaut, kann man ihr Letzteres zweifellos nicht vorwerfen. Hinzu kommt, dass selbst der Prinz Odoardo als „stolz und rau,

---

Kindern als natürlich zu erklären versuchten. Bis diese Einstellungen auch tatsächlich von den Menschen, insbesondere den Müttern übernommen und in konkrete Handlungen überführt wurden, vergingen jedoch noch einige Jahrzehnte (vgl. 113ff.).

<sup>32</sup> Paletschek (1994) 172.

<sup>33</sup> Lessing *Emilia* 26.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd. 8.

sonst bieder und gut“<sup>36</sup> bezeichnet. Ein extremes Bild von Feindseligkeit erzeugt also vor allem Odoardo, was dem überaus argwöhnischen Charakterzug entspricht, den er schon bei Emilias Kirchengang demonstrierte. Berücksichtigt man diese Argumente, wird Claudias scheinbar „törichte“<sup>37</sup> Einschätzung der Vegghia höchstens auf ihre mögliche Eitelkeit relativiert. Ihr hingegen bloße Leichtsinnigkeit vorzuwerfen, ist haltlos.

Der Vorwurf der Eitelkeit impliziert die These, Claudia habe sich durch die Galanterie des Prinzen ebenfalls geschmeichelt gefühlt und dabei die Tochter leichtfertig der Gefahr durch diesen „Wollüstling“<sup>38</sup> ausgesetzt. Das wiederum mag zur Ansicht führen, für sie sei „Emilia ein ‚Gegenstand‘“<sup>39</sup>, vermeintlich unterstützt durch ihren „Tone der Entzückung“<sup>40</sup>, welcher sich in einem schwärmenden Wortfeld und der wiederholten Bekräftigung der Begeisterung des Prinzen durch das Wort „so“ manifestiert. Gemäß dem Verständnis des *Ganzen Hauses* obliegt es allein dem *pater familias*, ergo Odoardo, die eigene Ehre mit dem Ansehen Emilias gleichzustellen, während derselbe Ansatz bei der Mutter Eitelkeit bedeutete. In seinem Tadel klingt also die Furcht vor dem Verlust seiner, auf Grund der Wohnsituation bereits bröckelnden Autoritätsposition gegenüber seiner Frau mit, was statt zum Urteil der eitlen Mutter vielmehr zu dem einer sich emanzipierenden Frau verleiten sollte. Ungeachtet dessen, ist auch inhaltlich die Anklage abwegig, denn eine nähere Betrachtung des dritten Aufzugs zeigt, dass sich Claudia entgegen Marinellis Vermutung keineswegs davon imponieren lässt, „so etwas von einer Schwiegermutter zu sein“<sup>41</sup>. Im Gegenteil, ausgerechnet im Prinzen selbst findet sich der Verteidiger von Claudia. Er gesteht: „Die Tochter stürzte der Mutter ohnmächtig in die Arme. Darüber vergaß die Mutter ihre Wut; nicht über mir. Ihre Tochter schonte sie, nicht mich.“<sup>42</sup> Eitelkeit, Spekulationen auf eine Bindung mit dem Prinzen oder gar Schmeichelei gegenüber den höher stehenden Adligen sind schlichtweg nicht auszumachen.

Statt auf Selbstgefälligkeit oder Torheit verweist der Auftritt hingegen erneut auf die intensive Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Claudia und Emilia. Doch selbst diese erhält durch Odoardos Kommentare beim Besuch in der Stadt eine negative Konnotation. Während er schlussendlich abgeht, ohne sein ursprüngliches Reiseziel zu erreichen, nämlich Emilias Wohlbefinden sicherzustellen, ist die Diffamation Claudias durch seine Figurenrede dafür umso wirksamer. So schreibt etwa Hannelore Scholz im Rahmen der Frauenforschung der 90er Jahre noch, dass „Claudia [. . .] eitel, töricht, [und] in die Tochter verliebt [sei sowie] [. . .] sich als Frau geschmeichelt [fühle], wenn ihre Tochter von Adligen umworben wird“<sup>43</sup>. Nicht nur wird hier Odoardos Charakterisierung Claudias wörtlich

<sup>36</sup> Lessing *Emilia* 9.

<sup>37</sup> Ebd. 26.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Scholz (1992) 71.

<sup>40</sup> Lessing *Emilia* 26.

<sup>41</sup> Ebd. 50.

<sup>42</sup> Ebd. 54.

<sup>43</sup> Scholz (1992) 73.

übernommen, sondern auch dessen erfolgreich begonnene Fokussierung auf ihre scheinbar unzulängliche Ausübung der Mutterfunktion fortgesetzt. Mindestens in diesem letzten Teil des Dialogs darf jedoch nicht unbeachtet bleiben, dass Claudia neben ihrer Rolle als Mutter auch als Frau wahrgenommen werden muss. Hinsichtlich Odoardo bleibt das erfolglos, denn nach seinem Auftritt eilt er unbarmherzig mit der Ausrede davon, er wolle sie nicht diskreditieren, wobei er gerade das bereits getan hat.<sup>44</sup> Wie Gisbert Ter-Nedden es beobachtet, scheint „Claudia zumindest auch von eigenen, leidvollen Erfahrungen“<sup>45</sup> zu sprechen, wenn sie Emilia später vor dem Charakterwandel eines Liebhabers zum Gemahl warnt. „[D]as Ideal der Liebesheirat und [...] [die] Intimisierung der Beziehung der Ehegatten“<sup>46</sup>, die sich im 19. Jahrhundert, vom Bürgertum ausgehend, auch im Adel verbreiteten, finden im Falle von Emilia und Appiani zwar im Drama ihre Entsprechung, dennoch deutet die Beziehung von Claudia und Odoardo, so Saße, eher zurück auf die Einstellung, „Ehe und Liebe von vornherein [als] geschieden“<sup>47</sup> zu betrachten. Demzufolge verberge sich in der vermeintlichen Eitelkeit „nicht nur der Stolz einer Mutter, sondern auch die Sehnsucht einer Frau, die an ihrer Tochter das noch einmal erfährt, was es für sie nach ihrer Heirat nicht mehr gibt“<sup>48</sup>. Es ist für das Figurenverständnis Claudias also durchaus abträglich, in der Manier Odoardos fortzufahren und sie allein auf Grundlage ihrer Mutterrolle zu beurteilen. Wie der folgende Abschnitt demonstriert, deutet sich selbst im Dialog mit Emilia – in dem Claudia also scheinbar ausschließlich als Mutter spricht – schon ihre Reibung mit dem Spannungsverhältnis zwischen autoritärer Hausfrau und liebender Mutter, respektive ihrer Fixierung auf die Mutterrolle, an.

**6.** Zentral für die Interpretation der Claudia ist der erste Auftritt Emilias, in dem diese ihrer Mutter davon berichtet, wie sie vom Prinzen in ihrem Gebet unterbrochen wurde und sich deshalb schuldig fühlt. Die Reaktion Claudias betreffend sind besonders zwei Aspekte auffällig. Einerseits ihre Sorge, dass Odoardo davon erfahren und sie zur Initiatorin des Treffens erklären könnte, andererseits die Vehemenz, mit der sie Emilia überzeugt, weder ihrem Vater noch dem zukünftigen Gemahl Appiani von den Geschehnissen zu erzählen.<sup>49</sup>

Im ersten Augenblick mag es so wirken, als versuche Claudia sich im Wesentlichen auf Grund ihres Schuldbewusstseins einzureden, Odoardo könne an Emilia „ebenso wenig, als an [ihr]“<sup>50</sup> ein Fehlverhalten entdecken. erinnert man sich hingegen an den übersteigerten Argwohn Odoardos aus dem vorherigen Auftritt, sollte man Claudia vielmehr beim Wort nehmen, wenn sie erkennt, dass sie ihrem Mann „[i]n seiner Wut [...] geschienen [hätte], das veranlasst zu haben, was [sie] [...] weder [habe] verhindern, noch vorhersehen

---

<sup>44</sup> Vgl. MacNintch (1998) 49f.

<sup>45</sup> Ter-Nedden (1986) 218.

<sup>46</sup> Paletschek (1994) 174.

<sup>47</sup> Saße (1988) 181.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Lessing *Emilia* 27–31.

<sup>50</sup> Ebd. 29.

können“<sup>51</sup>. Erkennbar an seiner Reaktion, als er schließlich vom Treffen des Prinzen mit Emilia erfährt<sup>52</sup>, wird sie diesbezüglich Recht behalten. Das trifft auch auf ihre Ahnung zu, der Vater würde „[i]n seinem Zorn [...] den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechsel[n]“<sup>53</sup>. Ter-Nedden weist darauf hin, dass der Ausgang des Dramas ihr Zweifeln daran rechtfertigt, dass Odoardos Urteilskraft zu Gunsten des Wohls der Tochter ausfällt und nicht, wie sie richtigerweise befürchtet, seiner emotionalen Explosivität erliegt.<sup>54</sup> Gemäß der Auffassung einer traditionellen Hausherrin wäre von Claudia in diesem Dialog zu erwarten, dass sie sich den Erwartungen ihres Mannes fügt und die Tugendhaftigkeit Emilias, mit autoritären Mitteln, zu retten versucht. Da sie offensichtlich mit diesem Frauenbild bricht, kann man versuchen, sie als moderne Mutter zu begreifen und gar von einem instinktiven, pauschalen Gefühl der Mutterliebe auszugehen. Nicht nur an dieser Stelle, sondern auch später im Drama überträgt Claudia die Sorge um Emilia jedoch auch auf sich selbst, wenn sie etwa befürchtet, Odoardo würde „den Tag ihrer [Emilias] Geburt verfluchen. Er [...] [würde] sie verfluchen“<sup>55</sup>. Versteht man diese Selbstkundgabe nicht bloß als Egoismus, weist sie erneut auf ihr Unbehagen hin, neben ihrer Aufgabe als Mutter kaum als Frau beachtet und allein auf pädagogische (Fehl-)Entscheidungen reduziert zu werden. Ein Blick auf den vierten Aufzug zeigt, dass seitens ihres Mannes Letzteres geschehen wird. Während Odoardo die zuvor noch fremde Gräfin Orsina als „Freundin“, „Wohltäterin“ und „gnädige Frau“<sup>56</sup> betitelt, ist Claudia für ihn nur eine Informationsquelle, hinsichtlich des Kirchgangs und des derzeitigen Zustands von Emilia. Seine strengen Imperative und nüchternen Fragen verstärken diesen Eindruck und liefern einen triftigen Grund dafür, warum Claudia von der ständigen Sorge getrieben ist, bei ihrem Mann in Ungnade zu verfallen.<sup>57</sup> Dieser mutmaßt tatsächlich bereits kurz zuvor hinter ihrem Rücken „Nun, Claudia? Nun, Mütterchen? – Haben wir nicht Freude erlebt! O des gnädigen Prinzen! O der ganz besonderen Ehre!“<sup>58</sup>, wodurch ihrer Figur wiederholt der Beigeschmack einer eitlen und naiven Mutter verliehen wird; mit dem Unterschied zum zweiten Aufzug, dass sich Claudia nun nicht gegen diese Anschuldigungen wehren kann. Dass sie weder gegenüber Marinelli noch dem Prinzen Freude gezeigt hat, sondern in ihrer Aufruhr über die Entführung keinem von beiden den ihnen standesgemäßen Respekt erweist, bleibt ebenfalls unberücksichtigt.<sup>59</sup> Wie es Volker Dörr beschreibt, fungiert auch hier „[d]as Männliche [...] zumeist als Subjekt der Sprache, das Weibliche als Objekt männlicher Sprache“<sup>60</sup>.

---

<sup>51</sup> Lessing *Emilia* 29.

<sup>52</sup> Vgl. ebd. 71ff.

<sup>53</sup> Ebd. 29.

<sup>54</sup> Vgl. Ter-Nedden (1986) 220.

<sup>55</sup> Lessing *Emilia* 53.

<sup>56</sup> Ebd. 73.

<sup>57</sup> Vgl. ebd. 72f.

<sup>58</sup> Ebd. 70.

<sup>59</sup> Vgl. ebd. 51–54.

<sup>60</sup> Dörr (2012) 311.

Hält man dennoch an Odoardos Bild der geschmeichelten Mutter fest, mag man es durch die mit Antithesen und Vergleichen ausgeschmückte Schweigereede Claudias im zweiten Aufzug leichtfertig um die Dimension der manipulativen Unheilstifterin erweitern wollen. Doch auch hier greift alternativ die Hypothese, dass Claudia in Emilia ein Individuum sieht, das sie vor dem Unheil bewahren will, welches ihr nicht nur vom Prinzen, sondern auch seitens des Vaters droht. Da sie sich kurz zuvor noch fragt, ob der Prinz, „wenn er ein Auge für die Tochter [hat], so [...] einzig, um [...] [ihren Mann] zu beschimpfen“<sup>61</sup>, kann man davon ausgehen, dass sie nun in diesem zweiten Aufeinandertreffen (nach der Vegghia) bereits mehr als „die unbedeutende Sprache der Galanterie“<sup>62</sup> ahnt. In diesem Fall wäre es verständlich, dass sie verhindern möchte, ihre Tochter an ihrem Hochzeitstag in derselben Ungerechtigkeit ausgeliefert zu sehen, die sie selbst im Verlauf des Dramas immer wieder erfährt. Sie kann Emilia daher nicht nur vor dem Zorn des Vaters bewahren, sondern auch vor einem möglichen Konflikt mit Appiani, indem sie ihr, anscheinend aus eigenen Erfahrungen schöpfend, mitteilt, wie sich ein Liebhaber verändert, wenn er zum Gemahl wird.<sup>63</sup> Auch an dieser Stelle ist der Hinweis auf die Existenz einer *Claudia als Frau* neben ihrem Mutterdasein kaum zu übersehen. Dass sie ihre persönliche Einschätzung mit Emilia teilt, weist wiederholt auf die intensive Mutter-Tochter-Beziehung hin, durch die sie die junge Frau schließlich auch vor ihrer größten Kritikerin zu schützen weiß: Emilia selbst. Um ihre Angst vor den Gefahren der Wirklichkeit zu reduzieren, hebt sie diese Furcht zunächst auf die Ebene der Träume. Sie erkennt das Ausmaß von Emilias Selbstzweifeln an der eigenen Tugendhaftigkeit und ihre abmildernde Reaktion widerspricht erneut der traditionellen Hausmutter, die diese Reinheit bewahren wollen würde, statt sie zum Verschweigen zu animieren. Dass sie allein aus Egoismus bereit wäre, diesen Tugendverlust der Tochter in Kauf zu nehmen, widerspräche aufs Äußerste ihrem Auftreten im dritten Aufzug, der maßgeblich in ihrer Liebe zu Emilia fußt. Doch auch das Frauenbild der von Natur aus fürsorglichen Mutter greift hier nicht vollständig. Denn ihre Beschwichtigung wäre dann lediglich das Produkt einer natürlichen Mutterliebe, welches hier folglich gerne als spontane und gut gemeinte, aber dennoch naive Fehleinschätzung der Situation interpretiert wird. Angesichts des wachen Verstands, mit dem sie Marinelli kurz darauf entlarvt, kann man aber annehmen, dass sie bereits zu diesem Zeitpunkt eine böse Vorahnung angesichts des Auftauchens des Prinzen hat. Sie wäre also womöglich noch vor dem Tod Appianis in der Lage gewesen, die Zusammenhänge zu erkennen, hätte dieser ihr gegenüber nicht seinen Wortwechsel mit Marinelli als „Nichts, gnädige Frau, gar nichts“<sup>64</sup> abgetan, um sie ruhig zu stellen. Die Empfehlung Claudias, Emilia solle über das Auftauchen des Prinzen schweigen, folgt also mitunter aus klugem Kalkül und Berechnung gegenüber ihrer Tochter; ein Verhalten das laut dem *two-sex model* vornehmlich

---

<sup>61</sup> Lessing *Emilia* 27.

<sup>62</sup> Ebd. 31.

<sup>63</sup> Vgl. ebd. 30.

<sup>64</sup> Ebd. 39.

männlich wäre. Diese Beeinflussung der Handlung führt unverzüglich zu der Diskussion um die *agency* Claudias und zur Frage nach ihrer Funktion als Figur im Drama, womit sich der letzte Abschnitt des Textes beschäftigt. An dieser Stelle sei abschließend noch eine Gegenfrage zur gerne argumentierten Beschuldigung gestellt, ohne Claudias Schweigerat hätte Appiani überlebt und Emilia wäre nicht verführt worden. Warum hat dieser gelogen und der scharfsinnigen Mutter nicht erzählt, dass er, der Bräutigam ihrer Tochter, sich auf ein tödliches Duell mit dem Kammerherrn Marinelli eingelassen hat, weil er die Hochzeit trotz Anordnung des Prinzen nicht verschieben wollte? Ist es haltbar, wie Ter-Nedden, überhaupt noch von einem „einzige[n] Fehler“<sup>65</sup> der Claudia zu sprechen oder impliziert nicht selbst diese Verteidigung ihrer Figur einen männlichen Blick, der unter anderem die Verantwortung Appianis nicht ausreichend berücksichtigt?

7. Die bisherige Analyse hat bereits gezeigt, dass der Versuch, Claudia gänzlich in die Rolle der traditionellen Hausfrau oder der modernen Mutter im Sinne des *two-sex model* einzuordnen, zu Widersprüchen führt. Als möglicher Ausweg wurde mehrfach die individuell zwischen Emilia und Claudia entstandene Mutter-Tochter-Beziehung in Betracht gezogen. Das hat zur Konsequenz, dass die Figur der Claudia insbesondere im dritten Aufzug an Bedeutung für die Dramaturgie des Trauerspiels gewinnt. Um diesen Punkt weiter auszuführen, ist ein kurzer Blick auf Lessings *Hamburgische Dramaturgie* notwendig, in der er seine Ideen zur Gestaltung der Tragödie ausformuliert. Er baut darin auf Aristoteles' Gedanken auf, der unter anderem behauptet, eine Frau im Drama dürfe nicht „in derselben Weise tapfer oder energisch [...] wie ein Mann“<sup>66</sup> handeln, denn auch wenn sie „tüchtig sein [könne, sei] [...] ja wohl die Frau im allgemeinen [dem Mann] unterlegen“<sup>67</sup>. Der Held, demzufolge ein Mann, soll nach Lessing „von gleichem Schrot und Korne“<sup>68</sup> wie die Zuschauer\*innen sein, damit seine Handlungen denen des Publikums ähneln. Durch den Fall dieses Helden sollen Mitleid und Furcht, letzteres als „das auf uns [die Zuschauer\*innen] selbst bezogene Mitleid“<sup>69</sup>, erregt werden. Diese wiederum befreien oder reinigen das Publikum vom Mangel oder dem Übermaß eben dieser „erweckten Leidenschaften“<sup>70</sup>, also Mitleid und Furcht, was laut Lessing die „eigentliche Bestimmung“<sup>71</sup> der Tragödie sei. In seinem bürgerlichen Trauerspiel lässt er zwar Adelige vorkommen, allerdings haben nach seiner Überzeugung die Zuschauer\*innen „mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit“<sup>72</sup> Adelligen Mitleid. Damit die innere Wahrscheinlichkeit erhalten bleibt, fordert er weiterhin von den Figuren eine Konstanz im Charakter, genannt Übereinstimmung sowie darüberhinaus eine Absicht, die das Publikum über das

<sup>65</sup> Ter-Nedden (1986) 217.

<sup>66</sup> Aristoteles *Poetik* 15, 1454a23f.

<sup>67</sup> Ebd.

<sup>68</sup> Lessing *Hamburgische Dramaturgie* 385.

<sup>69</sup> Ebd. 383.

<sup>70</sup> Ebd. 396.

<sup>71</sup> Ebd. 397.

<sup>72</sup> Ebd. 77.

Gute und Böse lehrt.<sup>73</sup> In Bezug auf Claudia wird schnell klar, dass die Figur in sich stimmig interpretiert werden muss, damit Lessings Anspruch, „[n]ichts [dürfe] [. . .] sich in den Charakteren widersprechen“<sup>74</sup>, erfüllt bleibt. Betrachtet man den dritten Aufzug, in welchem Claudia auf der Suche nach ihrer Tochter Menschenmassen um sich versammelt und in das Schloss Dosalo eindringt,<sup>75</sup> so kommt man mit einem Verständnis von ihr als eitle, törichte oder naive Hausherrin an seine Grenzen. Weder ein autoritäres, distanzierendes Verhältnis zur Tochter, noch eitles, egoistisches Anstacheln zum Schweigen und am wenigstens ein Selbstverständnis von weiblicher Unterordnung neben dem *pater familias* können dieses Verhalten erklären. Gleiches gilt auch für den Gegenpol, die Frau als vom Mann grundsätzlich verschieden und für die Erziehung natürlicherweise bestimmte Mutter zu betrachten, denn ihr Auftritt überschreitet in jeglicher Hinsicht die Schwelle von Passivität, Duldsamkeit und Beschränkung auf Haus und Kinder. Der Versuch, diese plötzliche Aktivität allein mit dem instinktiven Schutzgefühl einer Mutter zu erklären, erscheint ebenfalls eher dürftig. Greift man hingegen zurück auf die Schlussfolgerung der bisherigen Analyse, Claudia sei eine durchaus kluge und selbstbewusste Frau, die sich im zweiten Aufzug zumindest im Rahmen ihrer Möglichkeiten bereits von ihrem Mann und ihrer Mutterrolle zu befreien versucht, so ist ihr Aufruhr im Schloss eine plausible Weiterentwicklung. Ihre durch die Erziehung in der Stadt forcierte Beziehung zu Emilia steigert sich logisch bis zu ihrer Rebellion gegen Marinelli. Was dieser als „wildes Geschrei“<sup>76</sup> abzuschwächen versucht, ist keineswegs eine animalische Abwehrreaktion. Auch der Bedienstete Battista muss ihr Führungsqualitäten und Selbstsicherheit eingestehen, wenn er berichtet, dass „jeder [. . .] der sein [will], der ihr den Weg weiset“<sup>77</sup>. Wie sie den Kammerherrn des Prinzen anklagt, mag diesem respektlos erscheinen, doch als sie seine Motive argumentativ zerlegt, sind weder Anzeichen von unbegründeter Hysterie noch von Eitelkeit zu erkennen. Vielmehr versinnbildlicht sie eine Frau, die sich, zwar ausgelöst durch ihre Mutterfunktionen, verursacht hingegen durch ihre Emanzipation aus den gängigen Rollenbildern der Frau und somit gerade zum Trotz ihres Mutterdaseins, in dem männlichen Figurenensemble als tüchtige Dramenfigur behauptet. Man muss feststellen, dass weder der Prinz noch Odoardo derart ihren vorgesehenen Handlungsspielraum beanspruchen oder gar überschreiten, wie Claudia im dritten Aufzug, als sie systematisch erst Marinellis Intrige gegen Appiani, dann die Ansprüche des Prinzen auf Emilia enttarnt und schließlich sogar ihre Tochter durch ihr Auftreten auf sich aufmerksam machen kann.<sup>78</sup> Beinahe als Peripetie kann man die Metapher bezeichnen, mit der ihr tatkräftiger Auftritt beendet wird: „Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen raubt, in wessen Walde

---

<sup>73</sup> Vgl. Lessing *Hamburgische Dramaturgie* 176ff.

<sup>74</sup> Ebd. 177.

<sup>75</sup> Vgl. Lessing *Emilia* 50.

<sup>76</sup> Ebd. 53.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Vgl. ebd. 51–53.

sie brüllet?“<sup>79</sup> An dieser Stelle fällt Claudia vom Höhepunkt ihres Handlungsspielraums wieder zurück in ihre Mutterrolle und wird schließlich nach dem vierten Aufzug durch Odoardo endgültig vom Stück ausgeschlossen. Wie Miriam Dreyse urteilt, wird „[d]as Weibliche [...] also in zweifacher Gestalt geopfert: in der Gestalt der Mutter sowie derjenigen der Tochter“<sup>80</sup>. Angesichts seines Dramenverständnisses von Lessing womöglich nicht intendiert, aus heutiger Sicht aber durchaus untersuchungswürdig, wäre die These, ob Claudia nicht die Qualität zur Protagonistin einer Tragödie in der Tragödie besitzt. Während Emilia im Aufeinandertreffen mit der höfischen Welt durch ihren Vater sterben muss, endet Claudias Emanzipation und ihr Aufbegehren gegen die männliche Übermacht mit der Zurückweisung durch ihren Mann in ihre Mutterrolle.

8. Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte von *Emilia Galotti* finden sich unzählige Ankläger\*innen und jüngst auch einige Verteidiger\*innen der Figur Claudia Galotti. Wie die Analyse einiger Auftritte gezeigt hat, muss unter anderem in Frage gestellt werden, ob ihr Einwirken auf Emilias Schweigen wirklich als Fehlentscheidung – ob aus mütterlichem Schutzbedürfnis oder egoistischem Antrieb motiviert, sei dahingestellt – oder nicht vielmehr als inszenierter, tragischer Zufall zu deuten ist. Das Drama liefert ausreichend Hinweise darauf, dass Claudia statt eitel selbstbewusst, statt töricht klug und statt bloß Mutter auch Frau, insbesondere weibliche Figur im Drama ist. Im Vergleich zu Odoardos mangelndem Vermögen, die Schuldfrage der Entführung Emilias differenziert zu beurteilen, ist Claudia in der Lage, sowohl ihrer Tochter zu Hilfe zu eilen als auch die Intrige Marinellis zu entlarven, also neben ihrer wahrgenommenen pädagogischen Verantwortung auch als tüchtige Dramenfigur aufzutreten. In dieser Hinsicht nimmt sie sowohl mit ihrer Schweigeempfehlung als auch durch die Suche nach Emilia auf dem Weg zum Schloss bedeutsamen Einfluss auf die Handlung. Als sie sich bereits im vierten Aufzug als Mutter so „ungern von dem Kinde“<sup>81</sup> trennen muss und als Figur aus dem Drama verabschiedet wird, kann man diese Stelle bereits als Ende einer Mutter-Tragödie betrachten, die der ihrer Tochter in nichts nachsteht. Wie sehr diese gelungene Symbiose von intelligenter Frau, tüchtiger weiblicher Figur im Drama und liebender Mutter auch schon dem damaligen Publikum imponiert hat, zeigen Berichte der ersten Aufführungen des Stücks, in der Claudia von diversen männlichen Kritikern, bis hin zu einem Kaiser, als ausgefüllteste Rolle wahrgenommen worden sei.<sup>82</sup>

Eine unausgewogene Fokussierung auf die männliche Figurenrede, also den männlichen Blick auf das Weibliche als Objekt, hemmte zahlreiche wissenschaftliche Analysen und Inszenierungen bis in die Gegenwart, die Ambivalenz der Figur zwischen traditioneller Hausherrin und moderner Frau, pauschal und individuell liebender Mutter herauszuarbei-

<sup>79</sup> Lessing *Emilia* 53.

<sup>80</sup> Dreyse (2015) 154.

<sup>81</sup> Lessing *Emilia* 73.

<sup>82</sup> Vgl. MacNintch (1998) 40ff.

ten. Wie bisher beschrieben wurde, drückt sich aber gerade in diesem Spannungsverhältnis die Besonderheit dieser Figur aus, nicht nur unter feministischen Gesichtspunkten als sich vom männlichen Blick emanzipierende Frau, sondern für die Dramaturgie des Stückes insgesamt. Während der Begriff der Tugendhaftigkeit Emilias und der Konflikt durch die Ständegesellschaft teilweise historisch geworden ist, kann gemäß Lessings Dramentheorie, eine Figur, die von dem sie umgebenden Ensemble auf eine bestimmte Rolle – hier die einer Mutter – reduziert wird und trotz lauter Bemühungen schlussendlich beinahe lautlos aus dem Stück, zurück in diese Rolle verwiesen wird, durchaus auch aktuell noch Mitleid für ihre ungerechte Situation und Furcht vor einem ähnlichen Schicksal erregen und hat damit Potenzial zur Heldin.

samues00@zedat.fu-berlin.de

**BIOGRAPHIE** Samuel Striewski studiert seit 2019 Mathematik und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften im Bachelorstudium an der Freien Universität Berlin. Sein Interessenschwerpunkt sind feministische und queertheoretische Interpretationsansätze sowie Literaturgeschichte und -theorie des Dramas im 18. und 19. Jahrhundert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*. Stuttgart, 2001.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. von Klaus L. Berghahn. Stuttgart, 1999.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Werke und Briefe. Bd. 11,2: Briefe von und an Lessing, 1770–1776*. Hg. von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, 1988 (*Bibliothek Deutscher Klassiker*, Bd. 36).

### Sekundärliteratur

- Badinter (1984): Elisabeth Badinter, *Die Mutterliebe: Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. Frankfurt am Main u.a.
- Dreyse (2015): Miriam Dreyse, *Die Familie Im Bürgerlichen Trauerspiel. Mutter, Vater, Kind?* Bielefeld, 123–206 (*Theater*, Bd. 76).
- Dörr (2012): Volker C. Dörr, „Aber Gift ist nur für uns Weiber; nicht für Männer. Sprache, Macht, Geschlecht in Lessings *Emilia Galotti*“, in: *Orbis Litterarum* (67) H. 4., 310–331.

- Geisenhanslüke (2010): Achim Geisenhanslüke, „Monströse Väter und missratene Töchter. Familiendramen und andere Katastrophen in Lessings *Emilia Galotti* und Lenz' *Der Hofmeister*“, in: Inge Kroppenberg, Martin Löhnig (Hgg.), *Fragmentierte Familien. Brechungen einer sozialen Form in der Moderne*, Bielefeld, 185–206.
- Heinzelmann (2007): Elke Heinzelmann, *Kontroverser Diskurs im 18. Jahrhundert über die Natur der Frau, weibliche Bestimmung, Mädchenerziehung und weibliche Bildung*, Berlin u.a.
- Laqueur (1990): Thomas W. Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge (Mass.) u.a.
- MacNinch (1998): Eileen MacNinch, *Four Mother Figures from Lessing to Brecht*, Queen's University Kingston [Diss.], publiziert 1999 Ann Arbor.
- Paletschek (1994): Sylvia Paletschek, „Adelige und Bürgerliche Frauen (1770–1870)“, in: Elisabeth Fehrenbach (Hg.): *Adel und Bürgertum in Deutschland 1770–1848*, Berlin, Boston, 159–186 (Schriften des Historischen Kollegs, 31).
- Pfizinger (2011): Elke Pfizinger, *Die Aufklärung ist weiblich. Frauenrollen im Drama um 1800*, Würzburg.
- Ryder (1972): Frank G. Ryder, „Emilia Galotti“, in: *The German Quarterly* (45 H. 2.), 329–347.
- Saße (1988): Günter Saße, *Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung*, Tübingen.
- Scholz (1992): Hannelore Scholz, *Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller*, Weinheim (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 26).
- Stephan (1986): Inge Stephan, „So ist die Tugend ein Gespenst. Frauenbild und Tugendbegriff bei Lessing und Schiller“, in: Peter Freimark, Franklin Kopitzsch, Helga Slessarev (Hgg.), *Lessing und die Toleranz*, München, 357–374.
- Ter-Nedden (1986): Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart (Germanistische Abhandlungen, Bd. 57).
- Toppe (1993): Sabine Toppe, *Die Erziehung zur guten Mutter. Medizinisch-pädagogische Anleitungen zur Mutterschaft im 18. Jahrhundert*, Oldenburg.
- Weiß (2001): Stefan Weiß, „Otto Brunner und das Ganze Haus oder die zwei Arten der Wirtschaftsgeschichte“, in: *Historische Zeitschrift* (273. H. 1.), 335–370.
- Wurst (1988): Karin A. Wurst, *Familiale Liebe ist die wahre Gewalt: Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk*. Amsterdam 124–147 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 75).

---

# PARTITUR AUF WEISSEM GRUND

## *Zur Schriftbildlichkeit und Klangkunst in Stéphane Mallarmés « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »*

Tobias Krüger

1. Im Mai 1897, etwa ein Jahr vor Stéphane Mallarmés Tod, wird in der Zeitschrift *Cosmopolis* das Gedicht « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » („Ein Würfelwurf bringt nie zu Fall Zufall“)<sup>1</sup> gedruckt – Mallarmés letzter und wohl auch sein größter Wurf. Der Veröffentlichung vorangestellt findet sich ein kurzer Kommentar, in dem der Autor seinem Gedicht eine Erläuterung vorausschickt. Obwohl es Mallarmé paradoxerweise lieber gewesen wäre, man hätte eben dieses Vorwort nicht gelesen,<sup>2</sup> so hält es dennoch eine für das Verständnis des Textes folgenschwere Analogie bereit: « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. »<sup>3</sup> (244)

Mit dem Partitur-Vergleich weist Mallarmé sein Gedicht als intermediales Gesamtkunstwerk aus. Dadurch, dass eine Partitur auf musikalische Aufführung (Performanz) ausgerichtet ist, betont Mallarmé zunächst das phonemisch-prosodische Potenzial der Schrift: den spracheigenen Klang. Andererseits wird bei genauerer Lektüre deutlich, dass die Aussage gleichfalls auf die Bildlichkeit der Schrift verweist. Die Aufzeichnung von Noten bzw. Schrift präsentiert sich als „dessin“, als (Nach-)Zeichnung, die sich durch eine graphische Anordnung konstituiert: Eine Partitur ist auch ein Noten-*Bild*.

Folglich versteht sich Mallarmés « coup de dés » explizit sowohl als Klangkunstwerk wie auch als Bildkunstwerk – wobei die Medien Klang und Bild schon immer Teil des Mediums Schrift sind. Spätestens seit W. J. T. Mitchells Beiträgen zur Visualität von Schrift

---

<sup>1</sup> Mallarmé (1993) 243. Im Folgenden wird das Gedicht nach der Goebel-Ausgabe zitiert mit Angabe der Seitenzahl in Klammern und mit Angabe der Übersetzung in der Fußnote. Bei den Klanganalysen verzichte ich auf eine deutsche Übertragung, da die Semantik nur eine untergeordnete Rolle einnimmt. Ein Schrägstrich steht für einen Zeilensprung innerhalb einer Seite, zwei Schrägstriche repräsentieren einen Sprung über die Falzung und drei Schrägstriche stehen für einen Sprung über mehrere Seiten hinweg.

<sup>2</sup> Vgl. « J'AIMERAIS qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oublîât ; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants » (244). „Es WÄRE MIR LIEB, wenn man diese Notiz nicht läse oder, überflog man sie, gar vergäße : dem geschickten Leser bringt sie wenig bei, das jenseits seines Durchdringungsvermögens läge : kann aber den Unbefangenen verwirren“ (245).

<sup>3</sup> „Hinzugefügt sei, dass aus diesem nackten Einsatz des Denkens mit Zurückweichen, Fortführung, Entschwinden oder doch aus seiner Nachzeichnung für den, der laut lesen will, sich eine Partitur ergibt.“ (245).

ist das Bewusstsein dafür präsent, dass jeder Text über eine eigene Ikonizität verfügt.<sup>4</sup> Eine Einsicht, die geradewegs die Paradoxie des Mediums offenlegt: Denn einerseits muss Schrift gesehen, um rezipiert werden zu können, andererseits erzieht sie zum Übersehen ihrer Ikonizität.<sup>5</sup> *Lesen* im Sinne eines zeichendekodierenden Verstehens blendet die materielle und mediale Komponente der Schrift aus. Jüngst hat Anne Holzmüller betont, Schrift (anders als es in Mallarmés Partitur-Vergleich angelegt ist) als ein „distinktes Klangmedium“<sup>6</sup> zu verstehen, denn auch beim stillen Lesen ist eine „virtuelle Klanglichkeit“<sup>7</sup> („innere Stimme“<sup>8</sup>) stets vorhanden. Vor diesem Hintergrund stellt sich jede Unterscheidung von Lesen, Hören und Sehen als allenfalls heuristisch heraus – so laufen doch alle drei Prozesse im Moment der Rezeption gleichzeitig ab. Dennoch können sich bestimmte mediale Gewichtungen ergeben, die das Übersehen zu Gunsten eines Über-Sehens oder das Überhören zu Gunsten eines Über-Hörens verschieben lassen.

So werde ich im Folgenden zu zeigen versuchen, dass Mallarmés « coup de dés » eine Partitur als Augenmusikalität evoziert, die weniger gelesen als vielmehr *gesehen* und *gehört* werden will. Dabei realisiert sich die Intermedialität des Gedichts ausschließlich im Medium der Schrift, da keine weiteren „als distinkt wahrgenomme[n] Medien involvier[t]“<sup>9</sup> sind. Das Intermediale an der Partitur besteht also in der privilegierten *Inszenierung*<sup>10</sup> der – der Schrift schon immer inhärenten – Medien Bild und Klang, die in Konkurrenz zur konventionellen Kulturpraxis des Lesens<sup>11</sup> in den Vordergrund rücken.<sup>12</sup> Indem das Gedicht dergestalt seine eigene Materialität zur Schau stellt, verliert das signifikante Material an referenzieller Kraft. Vor diesem Hintergrund nähert sich der Text – im Spannungsfeld der Pole Opazität<sup>13</sup> und Transparenz, Undurchlässigkeit und Durchlässigkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit – dem Mallarmé’schen Ideal einer „signifikatfreien Sprache“<sup>14</sup>.

Um dies zu zeigen möchte ich in einem ersten Schritt die Graphie des Textes untersuchen und dabei sowohl die Bedeutung des Schriftbildes für die Textlektüre diskutieren als auch die vom Gedicht erzeugten Schrift-*Bilder* darstellen. Daraufhin möchte ich in einem zweiten Schritt mit Hilfe eines *close reading* ausgewählter Textbeispiele die

<sup>4</sup> Mitchell (1994) 5.

<sup>5</sup> Vgl. Strätling / Witte (2006) 9.

<sup>6</sup> Holzmüller (2015) 178.

<sup>7</sup> Ebd. 263.

<sup>8</sup> Ebd. 264.

<sup>9</sup> So Rajewskys Definition zur Intermedialität: Rajewsky (2002) 13.

<sup>10</sup> Rajewsky weist darauf hin, dass „ein literarischer Text“ ein anderes Medium „immer nur ‚thematisieren‘, ‚imitieren‘ oder ‚evozieren‘ kann.“ Ebd. 57. Vor diesem Hintergrund möchte ich von einer inszenierten (nicht realisierten) Intermedialität sprechen.

<sup>11</sup> Hier verstanden als ein zeichentranszendierendes Verstehen, das die Repräsentationsfunktion des signifikanten Materials berücksichtigt.

<sup>12</sup> Dabei berufe ich mich auf Frauke Berndts und Lily Tonger-Erks Intermedialitätsbegriff, der der intermedialen Performanz, d. h. der Inszenierung eines als distinkt wahrgenommenen Mediums, größeren Raum bietet: Vgl. Berndt / Erk (2013) 161.

<sup>13</sup> Opazität hier vor allem als Gegenteil von Transparenz und als Synonym zu Undurchlässigkeit verstanden.

<sup>14</sup> Schmitz-Emans (1995) 154.

klangliche Komposition analysieren. Dabei versuche ich nachzuweisen, inwiefern das Gedicht im Wechselspiel von akustischer Überstrukturierung, Polyphonie und Schweigen eine spracheigene Musikalität hervorruft. In meiner Arbeit bin ich an dem Versuch interessiert, medientheoretische Perspektiven mit einer philologischen *Mikrolektüre* zu verbinden und so für die Analyse fruchtbar zu machen. Die Zergliederung der Unterpunkte Klang und Bild erfolgt aus heuristischen Gründen. Um der inszenierten Intermedialität gerecht zu werden, sollte eigentlich ein „synthetisierendes Konzept poetischer Rezeption“,<sup>15</sup> wie es Georg Witte entwirft, angestrebt werden.

Die für die folgende Analyse zugrunde gelegte Version des Gedichts aus der Gerhard-Goebel-Ausgabe setzt sich aus 9 verschiedenen typographischen Motiven zusammen, die das Schriftbild des « coup de dés » komponieren.<sup>16</sup> Sie unterscheiden sich nach Schriftgröße, Kapitälchen-Schreibweise oder Kursivdarstellung. Dabei folgt der Druck der Edition den Formatangaben einer erst 1914 – also 16 Jahre nach Mallarmés Tod – publizierten Fassung des Gedichts. An dieser Stelle lässt sich bereits der aus philologischer Sicht höchst prekäre Status des Textes erahnen: Trotz der Erstveröffentlichung 1897 ist zu Mallarmés Lebzeiten keine seinen Intentionen entsprechende Ausgabe gedruckt worden,<sup>17</sup> gleichwohl er der graphischen Gestaltung beinahe pedantische Aufmerksamkeit gewidmet haben soll.<sup>18</sup> Ein Ausweg aus dem editionshistorischen Dilemma findet sich bei Klaus Schenk, der darauf hinweist, dass aufgrund der Akzentuierung des Textmaterials die Variabilität desselbigen so sehr eingeschränkt werde, dass es ohnehin nie ein Original des Gedichts gegeben habe:

Gerade weil die Reproduktion eines Textes mit visuellen Elementen nicht konventionalisierte Notationszeichen beliebig verketteten kann, [...] existiert ein derartiger Text mit jeder neuen Druckfassung nur in einer bestimmten materiellen Variante.<sup>19</sup>

**2.** Der Begriff Partitur geht auf das lateinische Verb *partiri* zurück, das so viel wie *ein-teilen*, *aufteilen* oder *trennen* heißt, von dem sich im Italien des 17. Jahrhunderts der musikalische Fachausdruck *partitura* abgeleitet hat.<sup>20</sup> In diesem Sinne erweist sich Mallarmés « coup de dés » als eine buchstäbliche *Partitur*: Die Wörter des Gedichts werden aus der konventionellen typographischen Ordnung gerissen und über das Blatt verstreut – sie werden eingeteilt, aufgeteilt und voneinander getrennt. Obwohl es sich bei einer Partitur um die Auflistung aller Stimmen eines Stückes mit dem Bestreben des Zusammenspiels handelt, so bleiben doch, wie Michel Serres beschreibt, alle Einzelstimmen stets voneinander getrennt:

---

<sup>15</sup> Witte (2012) 267.

<sup>16</sup> Vgl. Goebel (1993) 424.

<sup>17</sup> Vgl. Schmitz-Emans (1995) 163.

<sup>18</sup> Vgl. Zanucchi (2016) 312.

<sup>19</sup> Vgl. Schenk (2000) 190.

<sup>20</sup> Vgl. Duden (2007) 591.

Keine Note des Geigenparts kann auf der Flöte gespielt werden, und so weiter für jedes Instrument. [...] Alles ist hier paradox: Soll ein perfektes Zusammenspiel gelingen, muss die Disjunktion vollkommen und strikt sein. Für niemanden gibt es einen gemeinsamen Text. Allein der Dirigent hat die zusammengefügte Gesamtheit vor Augen.<sup>21</sup>

Bei Mallarmé lässt sich die Disjunktion der Einzelstimmen nur andeutungsweise (etwa über die Dicke der Buchstaben, oder die Kursivdarstellung) aufzeigen, stattdessen zeichnet sich das Gedicht – im Gegensatz zu einer herkömmlichen Partitur – durch phonemische Ambiguität und Uneindeutigkeit in der Abfolge des Wortmaterials aus.<sup>22</sup>

Genauso wie die Schrift zum Übersehen der Ikonizität erzieht, erzieht sie auch zum Übersehen des materiellen Grundes, des weißen Papiers. Im « coup de dés » wird dieses Prinzip umgekehrt. So sind es für Mallarmé die weißen Flächen des Gedichts, die zuerst auffallen.<sup>23</sup> Selbst wenn man dieser (sicherlich auch programmatisch bedingten) Bevorzugung des Papiers gegenüber dem Zeichenmaterial nicht vollkommen zustimmen möchte, ist es nicht von der Hand zu weisen, dass der « coup de dés » den leeren Raum zwischen den Wörtern betont.

Mehr noch: Das Weiß des Papiers bietet sich in seiner Nacktheit und Körperlichkeit geradezu dar, sodass es den „emploi à nu de la pensée“<sup>24</sup> (244) versinnbildlicht. Es erfährt eine poetische Aufwertung, indem es eine visuelle Eigenqualität zugesprochen bekommt. Die Zufälligkeit der *page blanche* wird zum kunstfähigen Bestandteil der Dichtung umfunktioniert, sodass Bildträger (Weiß) und Schrift als gleichberechtigte Komponenten erscheinen. Ähnlich wie Kasimir Malewitsch mit seinem „weißen Quadrat“ die Materialität des Bildträgers als Motiv ausstellt, erhebt auch Mallarmé den weißen Hintergrund zum Gegenstand der Kunst.

Die notationale Ikonizität der Buchstaben basiert, wie Sybille Krämer herausgearbeitet hat, auf dem Prinzip der Zwischenräumlichkeit.<sup>25</sup> Erst durch die Einspeisung von Lücken und Leerstellen wird eine „endliche Differenziertheit“<sup>26</sup> gewährleistet, die eine diskrete Unterscheidung zwischen einzelnen Buchstaben ermöglicht: So ist zwischen zwei aufeinanderfolgenden Zeichen stets eine Lücke (ein weißer Raum) platziert. Vor diesem Hintergrund erweist sich Mallarmés *Partitur* auch als Spiel mit der „Differenzialitäts-Ikonik“<sup>27</sup>, die für Krämer den wesentlichen Unterschied zwischen notationaler und piktoraler Ikonizität ausmacht.<sup>28</sup> In dem Maße, in dem Leerstellen konstitutiv für den Aufbau

<sup>21</sup> Serres (1987) 195.

<sup>22</sup> Vgl. Abschnitt 3.2.

<sup>23</sup> Vgl. Mallarmé (1993) 244.

<sup>24</sup> „den nackten Einsatz des Denkens“ (245).

<sup>25</sup> Vgl. Krämer (2006) 77.

<sup>26</sup> Ebd. 77.

<sup>27</sup> Ebd. 78.

<sup>28</sup> Vgl. Krämer (2006) 77.

von Notationen sind,<sup>29</sup> sind sie es auch für den Aufbau von Syntagmen. Dadurch, dass zwischen den Wörtern noch größere Leerstellen vorhanden sind, lassen sich die Worte als Worte sehen. Bei Mallarmé allerdings finden sich diese Räume so drastisch exponiert, dass die syntagmatische Ordnung beinahe aufgelöst wird. Dabei wiederum wecken die Notationen piktorale Assoziationen. Das heißt, bereits eine leichte Irritation der Textanordnung (die Zwischenräumlichkeit innerhalb der Wörter wird ja in ihrer Größe beibehalten) führt zur medialen Verwischung von notationaler und piktoraler Ikonizität.

Dennoch realisiert sich diese Form der Bildlichkeit ausschließlich im Medium der Schrift, also unter den Bedingungen der notationalen Ikonizität, die zwar in Teilen an ihre Grenzen gebracht, aber doch nicht aufgelöst wird. Die Innovation kann immer nur soweit gehen, dass man sie als solche noch erkennen kann:

J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un « état » qui ne rompt pas de tous points avec la tradition; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne: suffisamment, pour ouvrir des yeux.<sup>30</sup> (246)

**2.1.** Im Folgenden möchte ich einige figurative Deutungsmöglichkeiten vorstellen und diskutieren, an die die notationale Ordnung der Buchstaben erinnert.

Legt man die Doppelseiten des Gedichts nebeneinander, dann lässt sich eine wellenartige Verlaufsform der Wörter feststellen. Obwohl keine genuin mimetische Abbildung einer Welle vorgenommen wird, imitiert die graphische Präsentation der Zeichen in der Tendenz ein wechselndes Auf- und Abschwingen. Die Doppelseiten hingegen weisen eher eine Dynamik zur Abwärtsbewegung auf (254–255, 270–271, 274–275, 282–283, 286–287), sodass das Schriftbild die Schifffahrt bzw. den Weg in den Abgrund performativ in Szene setzt. So hat auch Mallarmé selbst in einem Brief an André Gide den Hinweis gegeben, die Schräge des Schriftbildes in diesem Sinne figurativ zu deuten: « Le vaisseau y donne la bande ».<sup>31</sup>

Neben der eingangs skizzierten graphischen Umsetzung einer *Wort-Partitur*, bringt der « coup de dés » noch eine weitere strukturgebende Analogie ins Spiel: Mit dem Verweis auf das Sternzeichen des Großen Bären » Septentrion » (287) und der darauffolgenden isotopischen Verdichtung durch die Nennung des Substantivs « CONSTELLATION »<sup>32</sup> (287) wird der Sternenhimmel als Strukturbild des Textes aufgerufen. Diese Deutung des Schriftbildes als Figurengedicht des Firmaments korrespondiert mit Aussagen Mallarmés, die

---

<sup>29</sup> Ebd. 77.

<sup>30</sup> „Immerhin habe ich so von dem nachfolgenden Gedicht mehr als nur die Skizze, einen noch nicht in allem mit der Tradition brechenden « Zustand » bekanntgegeben; seine Präsentation in mancherlei Richtung gerade soweit vorangetrieben, daß sie niemanden verärgert: weit genug, um Augen zu öffnen.“ (247)

<sup>31</sup> Mallarmé (1995) 632: „Das Schiff gibt ihm die Schlagseite“ (Übersetzung des Verfassers).

<sup>32</sup> „KONSTELLATION“ (289).

er in theoretischen Texten zur Poetik trifft: « Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. »<sup>33</sup> Die Metapher « l'alphabet des astres » lässt eine Affinität zwischen Poesie und Sternenhimmel verlautbaren.

Dabei impliziert die Vorstellung eines *Sternenalphabets* eine umgekehrte Poetik des Weißen: So deutet Monika Schmitz-Emans das Gedicht in Analogie zur Fotografie als „Negativ zum Positiv der Sternschrift“.<sup>34</sup> Wie Gott in der Schöpfungsgeschichte auf dunklem Grund mit heller Schrift sein Werk – den Sternenhimmel – zu schaffen im Stande ist, so realisiert der Dichter umgekehrt auf hellem Grund mit dunkler Schrift seinen poetischen Schöpfungsakt. Mallarmé bedient sich also zur Begründung seiner Poetik des Topos vom Dichtergott. Darüber hinaus hat die Sekundärliteratur zahlreiche weitere Deutungen zu Einzelmotiven hervorgebracht: So wurde in die Abstraktheit des Schriftbilds der Bug eines Schiffes ebenso hineininterpretiert wie der Körper eines Vogels oder der Kopf eines Seeungeheuers.<sup>35</sup> Abstrakter lässt sich die Textgestaltung auch als Performanz des Zufalls auffassen. In diesem Sinne spiegelt die scheinbar willkürliche Streuung des Wortmaterials die Zufälligkeit des Würfelaktes wider.

Die Divergenz der Interpretationen unterstreicht, dass sich die Graphie des Gedichts einer eindeutigen Auslegung verweigert: Sie zeichnet sich vielmehr durch poetische Verschlüsselung und Mehrdeutigkeit aus. Von daher käme es einem reduktionistischen Akt gleich, die Polysemie des Schriftbildes auf ein einziges ikonisches Motiv herunterzubrechen. Das Weiß des Papiers wird neben dem Schwarz der Schrift zum konstitutiven Bestandteil eines ambivalenten wie auch mehrdeutigen Schriftbildes, das in den Lektüreprozess hineinragt und so zu einer Signifikatslosigkeit der Zeichen beiträgt.

Dabei ist dennoch die Semantik nicht vollends aus dem Lesen ausgeschlossen. Immer wieder gibt es einzelne „leuchtend[e] und sinnend[e]“<sup>36</sup> (289) Momente semantischer Korrelation, die jedoch durch das Weiß des Papiers unterbrochen werden: « Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres ». <sup>37</sup> (244) Im Sinne der Doppeldeutigkeit von « image » treten sprachliches Bild (referenzielle Sinnzuschreibung) und Ikonizität in ein Wechselverhältnis. Um dies darzustellen, möchte ich im Folgenden eine Auswahl performativer Umsetzungen der Typographie aufzeigen, die in Wechselwirkung zur Semantik des Zeichenmaterials eine zusätzliche Ebene lyrischer Dynamik entfalten.

<sup>33</sup> Mallarmé (1998c) 234: „Du merkst, man schreibt nicht Licht auf dunklem Grund, einzig das Alphabet der Gestirne zeichnet sich so ab, entwirft und unterbricht; der Mensch setzt fort schwarz auf weiß.“ (Übersetzung des Verfassers)

<sup>34</sup> Schmitz-Emans (1995) 166.

<sup>35</sup> Vgl. Adler / Ernst (1987) 236.

<sup>36</sup> « brillant et méditant » (287).

<sup>37</sup> „Das Papier ist zur Stelle jedesmal wenn ein Bild von selbst aufhört oder zurücktritt, anderen die Nachfolge lassend, und da es sich nicht wie stets um regelmäßige Klangzeilen oder Verse handelt“ (245).

**2.2** So taumelt zum Beispiel die « *plume solitaire éperdue* »<sup>38</sup> (270) auch in typographischer Hinsicht *allein* auf dem Weiß des Papiers, sodass das Schriftbild den semantischen Rahmen visuell unterstreicht. Dem vergleichbar ist das ins Weiß eingeschriebene Pronomen « RIEN »<sup>39</sup> (282), das sich einerseits in das isotopische Wortfeld der Verlassenheitsmetaphorik einreicht und andererseits den weißen Raum als Leerstelle kodiert.

Überhaupt ist der « *coup de dés* » von der schriftbildlichen Isolation des Wortmaterials geprägt. Dadurch wird die Absorption bzw. Integration des einzelnen Wortes in eine syntagmatische Einheit gestört und die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf das „erratische[...] Herausstechen des Worts“ gelenkt.<sup>40</sup> Der artifiziell verkürzte Zeilenumbruch provoziert ein Spannungsverhältnis zwischen der syntagmatischen Einbindung und der Akzentuierung des einzelnen Wortes.<sup>41</sup> Verstärkt wird dieser Effekt durch die weißen Leerstellen im Umkreis der einsamen Wörter. Die anakoluthische, teilweise im Nonsens mündende Syntax, die von Hyperbata wimmelnde Streuung des Wortmaterials und die Betonung der Typographie leiten einen Paradigmenwechsel ein, der die Schrift weg vom praktischen Kommunikationsmedium hin zum ästhetischen Wahrnehmungsmedium führt.<sup>42</sup> Ähnlich funktioniert die bereits skizzierte Verfremdung der weißen Seite: Das Papier wird vom unsichtbaren Träger der Schrift zum eigenständigen, artifiziellen Bestandteil der Kunst. Die besondere typographische Gestaltung irritiert jeden Versuch einer konventionellen Lektüre, da die Materialität (Ikonizität der Schrift, Papier) in den Leseprozess hineinragt.

Das Substantiv « *l'Abîme* »<sup>43</sup> (254) verweist über den Rahmen der Isolationsästhetik hinaus auf die physische Realität des Gedichts, indem der Falz in seiner materiellen Präsenz als Abgrund der Seite fungiert.<sup>44</sup> An diese Beobachtung anschließend lässt sich – da Mallarmé in verschiedenen Texten Buchseiten mit Flügeln von Vögeln assoziiert<sup>45</sup> – das Motiv « *d'aile* »<sup>46</sup> (254) als selbstreflexive Referenz begreifen, die in Form einer Chiffre abermals die Körperlichkeit der Falzung verschlüsselt. Vor dem Hintergrund der Abwärtsdynamik des Wortmaterials spiegelt die Beschreibung der « *inclinaison* »<sup>47</sup> (254) auf semantischer Ebene die Bewegung des Schriftbilds wider. Weiter zugespitzt wird der autoreflexive Kommentar, indem das Substantiv als « *plane désespérément* »<sup>48</sup> (254) charakterisiert wird: Diese adjektivische Deskription lässt sich als Referenz auf das horizontale Druckbild auffassen. Als erneute Leseanweisung erweist sich die Verbindung der

---

<sup>38</sup> „einsame Feder verloren taumelnd“ (272).

<sup>39</sup> „NICHTS“ (284).

<sup>40</sup> Witte (2012) 271.

<sup>41</sup> Vgl. Witte (2012) 271.

<sup>42</sup> Vgl. Krämer (2006) 75–76.

<sup>43</sup> „Abgrund“ (256).

<sup>44</sup> Vgl. Heinzl (2019) 70.

<sup>45</sup> Vgl. Mallarmé (1998c) 256.

<sup>46</sup> „Flügelneigung“ (256).

<sup>47</sup> „Neigung“ (256).

<sup>48</sup> „verzweifelt plan [...]“ (256).

Wörter « par // avance »<sup>49</sup> (254–255), die durch ein Seitenejambement gespalten ist. Folglich kommentiert der Text den Moment, in dem die konventionelle Lektüre erstmals den Sprung zur Doppelseite wagt.<sup>50</sup> Indem sich die Buchstaben des eingeschobenen Nebensatzes « DU FOND D’UN NAUFRAGE »<sup>51</sup> (253) am Grunde der Seite befinden, kommt es abermals zu einer Doppelung von semantischer Bedeutung und schriftbildlicher Positionierung der Signifikanten.

Wenngleich der « coup de dés » nur vereinzelt feste figurative Formen nachbildet und von der Performanz dynamischer Einzelmotive geprägt ist, rückt das Gedicht dennoch – aufgrund des Ausstellens der eigenen Materialität und Schriftbildlichkeit – in die Nähe der visuellen Poesie. Infolgedessen bezeichnen Jeremy Adler und Ulrich Ernst den « coup de dés » als „das erste abstrakte visuelle Gedicht“.<sup>52</sup>

**3.** Das signifikante Material musikalischer Zeichen ist genuin referenzlos. Es ist vielfach bemerkt worden, dass musikalische Töne und Klänge über keine „Denotate“<sup>53</sup>, d. h. keine fixierbare außermusikalische Referenz verfügen.<sup>54</sup> Insofern ist es bezeichnend, dass sich Mallarmés Poetik der Signifikatslosigkeit einer Hinwendung zur Musikalität und Klanglichkeit verschreibt: « oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres ». <sup>55</sup> Im Vorwort zum « coup de dés » gibt er den Hinweis, das Gedicht gemäß der typographischen Unterscheidungen laut zu rezitieren:

La différence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation.<sup>56</sup>  
(244)

Im Folgenden möchte ich diesen stark von der Performanz abhängigen Klangbegriff mit dem Argument verwerfen, dass Mallarmés Eigeninterpretation der Gestaltung des Gedichts nicht gerecht wird. Im Moment des Vortrags wird die Klanggestaltung auf eine einzige Möglichkeit reduziert,<sup>57</sup> doch der « coup de dés » zeichnet sich – wie ich zu zeigen versuche – gerade durch auditive Mehrdeutigkeit und Polyphonie aus. Erst „im ruhenden Stadium des noch nicht mündlich realisierten Klangs können verschiedene Versionen als Potenziale nebeneinander existieren.“<sup>58</sup> Demnach möchte ich Klang im Sinne von Holz-

<sup>49</sup> „im // voraus“ (256–257).

<sup>50</sup> Vgl. Previšić (2008) 124.

<sup>51</sup> „VOM GRUNDE EINES SCHIFFBRUCHS“ (253).

<sup>52</sup> Adler / Ernst (1987) 233.

<sup>53</sup> Eco (1972) 106.

<sup>54</sup> Berndt / Tonger-Erk (2013) 189.

<sup>55</sup> Mallarmé (2003) 69: „vergessen wir die alte Unterscheidung zwischen der Musik und der Literatur“ (Übersetzung des Verfassers).

<sup>56</sup> „Die typographische Unterscheidung zwischen einem vorherrschenden Motiv, einem sekundären und Abzweigungen diktiert ihre Stärke dem mündlichen Vortrag und die vertikale Verteilung, auf der Mitte der Seite, oben, unten, notiert die Höhe oder Tiefe des Stimmansatzes.“ (245).

<sup>57</sup> Vgl. Holzmüller (2015) 262.

<sup>58</sup> Vgl. Holzmüller (2015) 262.

müller als eine materielle Phänomenalität begreifen, die von einer „virtuelle[n] Stimme“, einem „inneren Ohr“ vernommen wird.<sup>59</sup>

Das typographische Motiv « UN COUP DE DÉS /// JAMAIS /// N'ABOLIRA /// LE HASARD »<sup>60</sup> (249, 252, 263, 279) setzt sich – nach französischer Zählung – aus 13 Silben zusammen und überbietet somit das klassisch-französische Versmaß par excellence: den Alexandriner. Die These – wie sie von Mitsou Ronat vertreten wird –, in dieser besonderen metrischen Konstellation eine poetologische Botschaft verschlüsselt zu sehen,<sup>61</sup> gewinnt in Anbetracht der phonemischen Mehrdeutigkeit des Substantivs « MAÎTRE »<sup>62</sup> (258) an Offenkundigkeit. So wird durch die homophone Entsprechung der Wörter « maître » und « mètre » das Auftreten des Meisters unweigerlich an den Begriff des Metrums geknüpft. Poetologisch gedeutet lässt sich das Gedicht als performative Abkehr von der konventionellen Dichtung verstehen. Der klassische Vers erleidet – um eine Silbe erweitert, über mehrere Seiten zerstückelt, zum Schweigen gebracht – einen Schiffbruch und befreit sich damit aus der *Vers-Krise*.<sup>63</sup>

Dabei kommt den Leerstellen eine große Bedeutung zu, da sie das Klangerleben des Gedichts prägen. Ein Eindruck, dem Paul Valéry mit den Worten « [m]a vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps »<sup>64</sup> Ausdruck verliehen hat und so abermals die Körperlichkeit des « coup de dés » unterstreicht. Die charakteristische Positionierung der Wörter provoziert eine « espacement de la lecture »<sup>65</sup> (244) und kodiert die Leerstellen als « silence alentour »<sup>66</sup> (244). Um die Nicht-Präsenz des Schweigens fassen zu können, ist es von Nöten, sie im Kontrast zur Präsenz der Phonie zu betrachten.

**3.1** Das Hauptmotiv « UN COUP DE DÉS /// JAMAIS /// N'ABOLIRA /// LE HASARD »<sup>67</sup> (249, 252, 263, 279) weist neben der typographischen Einheitlichkeit auch auf klanglicher Ebene Übereinstimmungen auf. Den Sprung über die Seitengrenze von « UN COUP DE DÉS » zu « JAMAIS » federt die phonemische Entsprechung der Endsilben ab. Ähnlich verbunden ist die im *futur simple* stehende Verbform « N'ABOLIRA » mit seinem komplementierenden *C.O.D.* « LE HASARD »: Auch hier hilft die Reimbindung über die räumliche Trennung hinweg. Trotzdem ist das Klangempfinden durch die zu überbrückenden Leerstellen gestört. Erst in der Rekonstruktion werden die phonemi-

<sup>59</sup> Ebd. 183.

<sup>60</sup> „EIN WÜRFELWURF /// BRINGT NIE /// BRINGT NIE ZU FALL /// ZUFALL“ (251, 253, 265, 281).

<sup>61</sup> Vgl. Ronat (1980) 141–147.

<sup>62</sup> „Meister“ (260).

<sup>63</sup> Vgl. Meillassoux (2013) 36.

<sup>64</sup> Valéry (1965) 624: „Mein Blick traf auf Schweigen, das Gestalt angenommen hatte“ (Übersetzung des Verfassers).

<sup>65</sup> „Verräumlichung des Lesens.“ (245).

<sup>66</sup> „Schweigen drumherum“ (245).

<sup>67</sup> „EIN WÜRFELWURF /// BRINGT NIE /// BRINGT NIE ZU FALL /// ZUFALL“ (251, 253, 265, 281).

schen Bezüge deutlich, sodass die Gleichklänge gegen das Weiß ankämpfen müssen, um sich Gehör zu verschaffen.

Trotz der klanglichen und typographischen Verklammerung steht das Hauptmotiv nicht isoliert für sich. So ist das Adverb « JAMAIS » zwar in seinem Schriftbild vom Rest der Seite abgehoben, verweist allerdings wegen seines Klangs und seiner Platzierung auf den mit « QUAND BIEN MÊME »<sup>68</sup> (252) beginnenden Nebensatz. Während sich der Bezug von « JAMAIS » und « MÊME » in einer kaum hörbaren Assonanz manifestiert, klingt die Verbindung zwischen den Klangpartnern « JAMAIS », « LANCÉ » und « DANS DES » (alle 252) aufgrund der – wenn auch unreinen – Reimbindung umso deutlicher nach. Die Zentrierung des Druckbilds bewirkt, dass das Adverb « JAMAIS » über seinen Klangpartnern schwebt, sodass der Bezug in phonemischer und visueller Hinsicht motiviert ist. Demnach bilden die typographischen Motive untereinander keine geschlossenen Einheiten, sondern verweisen klanglich auch auf andere Schrifttypen. Im Zuge dieser klanglich-bildlichen Symmetriestellung wirkt es passend, dass der Artikel « DES » (252) als Homophon des Würfels (DÉS) akustisch das Eingangsmotiv wieder aufgreift.

Weitere klangliche Äquivalenzen auf der zweiten Doppelseite lassen sich zwischen den Wörtern QUAND, LANCÉ, DANS, CIRCONSTANCES und FOND sowie BIEN und D'UN bzw. umgekehrt wieder D'UN und DANS finden (alle 252). Die Endsilbe des Substantivs « NAUFRAGE »<sup>69</sup> (252) knüpft klanglich an den Seitenanfang an, indem die Assonanz „a“ auf den Vokal der ersten Silbe in « JAMAIS » antwortet. Dabei verformt die Klangfolge « age » [aʒ] zum Seitenende in umgekehrter Betonung den Laut des Seitenanfangs « ja » [ʒa]. Das 6. Bild des Gedichts wird klanglich von s-Lauten und schriftbildlich von der Buchstabenfolge « si » getragen. Sie tritt zweimal isoliert als Konjunktion « SI » und mehrfach integriert im Satz « *une insinuation // simple // au silence* »<sup>70</sup> (266–267) auf. Die phonemische Verdichtung des Klangmotivs lässt sich als Anspielung auf den 7. Stammton der französischen C-Dur-Tonleiter auffassen.<sup>71</sup>

Das Weiß des Papiers dehnt die phonemischen Verklammerungen der Motive aus und erschwert die klangliche Vereinigung. Es wird eine akustische Überstrukturierung evident, die sowohl auf der Ebene des Klangs als auch des Nicht-Klangs wirkt. Obwohl die Darstellung des Schweigens durch das Weiß des Papiers den Bereich des Metaphorischen nicht verlässt und – da es kein Schriftzeichen für das Schweigen der Stimme gibt – in einen performativen Widerspruch gerät,<sup>72</sup> gelingt es Mallarmé mit Hilfe der Streuung des Wortmaterials, Pausen und Stockungen ins Lesen einzuschreiben, die das Gedicht zumindest in die Nähe einer Performanz des Schweigens führen.

<sup>68</sup> „SELBST WENN“ (253).

<sup>69</sup> „SCHIFFBRUCH[...]“ (253).

<sup>70</sup> „*Eine sehr einfache // Insinuation // ins Schweigen*“ (286–269).

<sup>71</sup> Vgl. Meillassoux (2013) 58.

<sup>72</sup> Vgl. Schenk (2000) 79.

Mit der Bevorzugung des Klangs rückt die Semantik des Textes in den Hintergrund: Die Botschaften bzw. Mitteilungen der Zeichen verlieren an Bedeutung. Dabei ist dem Wort Mitteilung die Teilung *a priori* eingeschrieben. Im Fall des « coup de dés » werden die also ohnehin schon trennenden Mit-Teilungen im Strukturbild der genuin trennenden Partitur typographisch zusätzlich auseinandergerissen. Gleichzeitig wird aber mit der Suspendierung der Signifikate (d. h. mit der Suspendierung von Mitteilung überhaupt) die eigentlich entzweiende Sprache auf Ebene des Klangs unterhalb der Bedeutung wieder zusammengeführt.<sup>73</sup>

**3.2** Der Schlusssatz sticht durch sein parataktisches Auftreten aus der Syntax hervor, indem er mit der von Einschüben und Anakoluthen durchsetzten Konstruktion des Satzbaus bricht. Die Formel « Toute Pensée émet un Coup de Dés »<sup>74</sup> (287) gleicht einer losgelösten moralischen Schlusspointe.<sup>75</sup> In einem *Kyklos* endet das Gedicht mit denselben Worten, mit denen es begonnen hat: Alles geht in die Worte ein, die zugleich den Anfang der poetischen Schöpfung bilden: « [T]out, au monde, existe pour aboutir à un livre ». <sup>76</sup> Dementsprechend formuliert Monika Schmitz-Emans die These, dass Mallarmés lyrisches Schaffen im Sinne einer „Verkehrung der Johanneischen Konzeption“ – einer „Poetik der Umkehrung“ – gedacht sei.<sup>77</sup> Für Mallarmé steht das Wort nicht am Anfang, sondern am Ende aller Dinge.<sup>78</sup> Das Gedicht bildet durch diese Konstellation einen abgeschlossenen Zirkel: Mit der Verklammerung von Anfang und Ende entsteht ein *regressus ad infinitum*.

Auch das folgende Beispiel ist einer Zirkelstruktur unterworfen: Das aus dem Arabischen entlehnte Wort für Zufall « hasard » bedeutet seiner Etymologie nach nichts anderes als Würfel.<sup>79</sup> Die deutsche Übersetzung von Goebel versucht dieser Doppelung mit der Wiederholung der Homophone „ZU FALL“ (265) und „ZUFALL“ (281) gerecht zu werden. Anfang und Ende des Titels fügen sich bei Mallarmé zu einem tautologischen Zirkel zusammen: Der « coup de dés » mündet im etymologischen *coup de dés*.

Die Beispiele sind paradigmatisch für die Rezeptionsmöglichkeiten des Gedichts. Stets wird die natürliche Leserichtung aufgehoben, an deren Stelle ein polyphoner Spielraum von streuenden Signifikanten tritt. Eigentlich dominiert in der auditiven Wahrnehmung das sukzessive, zeitliche Nacheinander der Klänge.<sup>80</sup> Bei Mallarmé wird diese Sequentialität im Zeichen der Partitur durch Polyphonie und Gleichklänge zu einem phonemischen Mit- und Nebeneinander nivelliert. Das Simultanitätsbestreben des Gleichklangs, das nie vollends befriedigt werden kann, wird mit Hilfe des Schriftbilds in eine räumliche Synchro-

---

<sup>73</sup> Vgl. Serres (1987) 204.

<sup>74</sup> „Jedes Denken wirft einen Würfelwurf“ (289).

<sup>75</sup> Vgl. Meillassoux (2013) 21.

<sup>76</sup> Mallarmé (1998c) 254: „Alles auf der Welt existiert, um schlussendlich in ein Buch einzugehen“ (Übersetzung des Verfassers).

<sup>77</sup> Schmitz-Emans (1995) 153.

<sup>78</sup> Vgl. Valéry (1989) 243.

<sup>79</sup> Marchal (1985) 272.

<sup>80</sup> Vgl. Gier (1995) 62.

nität überführt. Im Zeichen der Partitur lässt sich das Zusammenklingen sehen und hören. Der Rezipient wird durch die Klangwiederholungen und die uneinheitliche Typographie zu einem Vor-, Zurück- und Querlesen gedrängt. Es entstehen mehrere parallele Leserichtungen, sodass die konventionelle Lektüre in ihren Möglichkeiten um ein Vielfaches erweitert wird.<sup>81</sup>

Buchstäblich naheliegend erscheint zunächst das Zusammenlesen der Wortfolge « SOIT / que / l'Abîme »<sup>82</sup> (254). Daneben drängt sich – angestoßen durch die Typographie – noch eine weitere Lesart auf:<sup>83</sup> Denn auch die Kombination « SOIT / que /// LE MAÎTRE »<sup>84</sup> (254, 258) ist durchaus plausibel. Keine Lesart scheint prädestinierter als die andere, sie existieren zeitgleich nebeneinander. Da die Wörter stets neue Verbindungen und Klangkombinationen eingehen können, steigert der Text die Komplexität der Lektüre und wird zum polyphonen Klangkunstwerk.

Dem Rezipienten kommt bei dieser Art des Lesens eine für die Verwirklichung der Kunst entscheidende Rolle zu, da er über die Chronologie des Wortmaterials bestimmt.<sup>85</sup> Das eben zitierte Beispiel hält für den Meister verheerende Folgen bereit. Denn liest man den Satz mit der Konjunktion « SOIT » zusammen, gerät der « MAÎTRE » in eine regelrechte Existenzkrise: Der innerhalb der Fiktion reale Meister wird zum hypothetischen Subjekt abstrahiert.

4. Das Stilmittel der Abwesenheitsdarstellung ist im gesamten Text prominent vertreten. So ist der erste Einschub nicht von einem voraussetzungsvollen MÊME, sondern gleich von einem noch irrealeren « QUAND BIEN MÊME »<sup>86</sup> (252) dominiert. Das im *conditionnel présent* stehende Verb « CE SERAIT »<sup>87</sup> (278) unterstreicht den hypothetischen Charakter. Verdichtet wird dieses Feld der Unwahrscheinlichkeit mittels der hypothetischen Klammer « COMME SI »<sup>88</sup> (266, 267) sowie der im *subjonctif imparfait* stehenden Verben « EXISTÂT »<sup>89</sup>, « COMMENCÂT »<sup>90</sup> (beide 279), usw. im 9. Bild des Gedichts. Das Geflecht dieser im Modus Irrealis gebrauchten Wörter mündet in der Formel: « RIEN // N'AURA EU LIEU / QUE LE LIEU »<sup>91</sup> (282, 283). Diesen Befund fasst Bertrand Marchal pointiert zusammen: « L'hypothèse ici évoquée n'est pas un potentiel, même le plus improbable qui soit, mais un irréel absolu. »<sup>92</sup>

<sup>81</sup> Vgl. Marchal (1985) 275.

<sup>82</sup> „GESETZT / daß / der Abgrund“ (256).

<sup>83</sup> Marchal (1985) 275.

<sup>84</sup> „GESETZT / daß / DER MEISTER“ (256, 260).

<sup>85</sup> Die Autorinstanz hingegen verschwindet hinter der klanglichen und semantischen Mehrdeutigkeit. Vgl. Schmitz-Emans (2005) 178.

<sup>86</sup> „SELBST WENN“ (253).

<sup>87</sup> „DAS WÄRE“ (280).

<sup>88</sup> „WIE WENN“ (268, 269).

<sup>89</sup> „GÄBE ES“ (281).

<sup>90</sup> „BEGÄNNE“ (281).

<sup>91</sup> „NICHTS // WIRD STATTFUNDEN HABEN / ALS DIE STÄTTE“ (284, 285).

<sup>92</sup> Marchal (1985) 274: „Die hier aufgestellte Hypothese beschreibt keine Möglichkeit, nicht einmal die unwahrscheinlichste, sondern eine absolute Unwirklichkeit.“ (Übersetzung des Verfassers).

Der Text hypothetisiert die geschilderten Dinge dergestalt, dass sie in eine poetische Abwesenheit geraten: « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit. »<sup>93</sup> (244) Abermals wird der Versuch deutlich mit der Umsetzung des « coup de dés » dem Ideal einer „signifikatfreien Sprache“<sup>94</sup> näher zu kommen:

Je dis : une fleur ! et, hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.<sup>95</sup>

Die Idee der Blume liegt nicht in einem außersprachlichen Objekt, sondern im Wort selbst,<sup>96</sup> das in seiner klanglichen Materialität erscheint (« je dis», « voix», « musicalement»). Auf mehreren Ebenen – Sicht- bzw. Hörbarmachung der Materialität (Klang, Ikonizität, Weiß) bei gleichzeitiger Hypothesierung der Semantik – zeigt sich das Bestreben, die Transparenz auf die referenzielle Funktion der Zeichen zu tilgen.

**5.** Im Grundsatz erweist sich Mallarmés « coup de dés » als ein medial höchst selbst-reflexiver Text. Indem Mallarmé den Versuch unternimmt eine Poetik der Abwesenheit umzusetzen, evoziert er – in Analogie zum Strukturbild der Partitur – eine Augenmusikalität, die die der Schrift *a priori* immanenten Medien Bild und Klang zur Schau stellt. Mit der Orientierung am Strukturbild der Partitur geht eine Verfremdung des Schriftbilds einher, die in zweifacher Hinsicht den Blick für die Materialität des Textes öffnet: einerseits für die materielle Körperlichkeit der Signifikanten, andererseits für die Materialität des Papiers, das in seiner Funktion als Übertragungsmedium irritiert wird und in den Leseprozess interveniert.

Dabei wird deutlich, dass primär die Dysfunktion des Übertragungsmediums Sensibilität für dessen mediale Bedingungen schafft. Erst durch den Sprung im Handydisplay, erst durch das Rauschen im Radio, erst durch das Verpixeln des Fernseher: Erst durch das Weiß des Papiers, d. h. durch das Nicht-Funktionieren des Übertragungsmediums, durch die Störung im Kanal, erst dadurch wird das Medium als solches sichtbar. Oder umgekehrt formuliert: Je reibungsloser die Botschaft übermittelt wird, desto unsichtbarer bleibt dabei das Medium. Folglich zeichnet sich, wie Sybille Krämer es ausdrückt, eine „gegenläufige Proportionalität zwischen der Wahrnehmbarkeit der Botschaft und der Unsichtbarkeit des Mediums“<sup>97</sup> ab. Subtiler als am Beispiel der weißen Seite vollzieht sich dieser Vorgang an der Betonung der Materialität der Signifikanten. Durch die Exponierung der notationalen Ikonizität, durch das Ausstellen der Klanglichkeit gibt sich die Schrift als Medium zu erkennen und vernachlässigt das Übermitteln einer Botschaft. Die Summe all dieser

---

<sup>93</sup> „Alles spielt sich, gerafft, in hypothetischer Form ab; Erzählung wird vermieden.“ (245).

<sup>94</sup> Schmitz-Emans (1995) 154.

<sup>95</sup> Vgl. Mallarmé (1998a) 228: „Ich sage: eine Blume! und, jenseits der Vergessenheit, der meine Stimme jede Kontur überantwortet, als etwas anderes als die gewußten Kelche, steigt musikalisch, Idee selbst und sanft, die aus allen Sträußen abwesende auf.“ (229).

<sup>96</sup> Vgl. Friedrich (1956) 97.

<sup>97</sup> Krämer (2010) 41.

medialen Störungsversuche ist Ausdruck einer Privilegierung der Materialität gegenüber der Lesbarkeit des Textes: Das Zeichenmaterial büßt an referenzieller Kraft ein, da das Zurschaustellen der materiellen Opazität die Transparenz auf die Verweiskraft irritiert.

Obwohl das Gedicht zweifellos eine phonemische Überstrukturierung aufweist, geschieht dies nicht in so hohem Maße, dass man davon sprechen könnte, dass der « coup de dés » klangvoller als andere Gedichte sei. Die besondere Musikalität des Gedichts liegt vielmehr in seiner Inszenierung als Partitur: in der Bevorzugung des Klangs gegenüber der Semantik, in der polyphonen Gestaltung und im Versuch, Schweigen umzusetzen.

Das Verhältnis von Signifikat und Signifikant ist derart destabilisiert, dass sich immer nur einzelne „(auf)leuchtende“ (vgl. 289) und wieder zurücktretende Momente semantischer Korrelation ergeben, die anstatt auf eine außerliterarische Wirklichkeit stets in selbstreferenzieller Form auf ihre Performanz, auf ihre Materialität oder auf die Materialität des Textes überhaupt verweisen. Das Gedicht zeigt sich einem besonderen Lektürefluss unterworfen. Der Rezipient wird zu einem ständigen Vor-, Zurück- und Querlesen gedrängt, sodass immer neue Klang- und Bildkombinationen erschlossen werden. Der « coup de dés » ist ein polyphones und multi-typographisches Gesamtkunstwerk, das ein lineares, eindeutiges Lesen unmöglich macht. Das Gedicht steht ganz im Zeichen einer Poetik der Abwesenheit, die sich am Weiß der Leerstellen und an der Infragestellung des lyrischen Realitätsgehalts manifestiert. Stattdessen sticht die Materialität des Gedichts hervor: eine Partitur auf weißem Grund.

tobias.valentin.krueger@gmx.de

**BIOGRAPHIE** Tobias Krüger studiert im Bachelor Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

### Literaturverzeichnis

- Adler / Ernst (1987): Jeremy Adler, Ulrich Ernst, *Text als Figur: visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim.
- Berndt / Tonger-Erk (2013): Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk, *Intertextualität. Eine Einführung*, Berlin.
- „Duden“ (2007): „Partitur“, in: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologien der deutschen Sprache*, Mannheim.
- Eco (1972): Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München.
- Friedrich (1956): Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg.
- Gier (1995): Albert Gier, „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“, in: Peter von Zima (Hg.), *Literatur intermedial*, Darmstadt, 61–92.

- Goebel (1993): Gerhard Goebel, „Kommentar“, in: Stéphane Mallarmé, *Werke 1. Gedichte. Französisch und Deutsch*, übers. und komm. von Gerhard Goebel, unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen, 291–432.
- Heinzl (2019): Stefanie Heinzl, „Versuche. Eine typographische Lektüre des *Coup de Dés*“, in: *All-over. Magazin für Kunst und Ästhetik* (15) 2019, URL = <http://allover-magazin.com/?p=340> (zuletzt abgerufen: 29.04.2020).
- Holzmüller (2015): Anne Holzmüller, *Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf*. Freiburg u.a.
- Krämer (2006): Sybille Krämer, „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling, Georg Witte (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–84.
- Krämer (2010): Sybille Krämer: „Selbstzurücknahme. Reflexionen über eine medientheoretische Figur und ihre (möglichen) anthropologischen Dimensionen“, in: Barbara Gronau, Alice Lagaay (Hg.), *Ökonomien der Zurückhaltung*, Bielefeld, 39–52.
- Mallarmé (1993): Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés. », in: ders., *Werke 1. Gedichte*. Französisch und Deutsch, übers. und komm. von Gerhard Goebel, unter Mitarbeit von Frauke Bünde und Bettina Rommel, Gerlingen, 242–289.
- Mallarmé (1995): Stéphane Mallarmé, « Lettre à André Gide », in: ders., *Correspondance. Lettres sur la poésie*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, préface d’Yves Bonnefoy, Paris.
- Mallarmé (1998a): Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in: ders., *Werke 2. Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. von Goebel, unter Mitarbeit von Christine Le Gal, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Rommel, Gerlingen, 210–231.
- Mallarmé (1998b): Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres », in: ders., *Werke 2. Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. von Goebel, unter Mitarbeit von Christine Le Gal, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Rommel, Gerlingen, 264–275.
- Mallarmé (1998c): Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », in: ders., *Werke 2. Kritische Schriften*. Französisch und Deutsch, hrsg. von Gerhard Goebel und Bettina Rommel, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, mit einer Einleitung und Erläuterungen von Bettina Rommel, Gerlingen 232–263.
- Mallarmé (2003) Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in: ders., *Œuvres complètes II*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, 53–77.
- Marchal (1985): Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies, Igitur, Le coup de dés*, Paris.
- Meillassoux (2013): Quentin Meillassoux, *Die Zahl und die Sirene*, übersetzt von Giulia Agostini, Zürich u.a.

- Mitchell (1994): W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays in Verbal and Visual Representation*, Chicago.
- Previšić (2008): Boris Previšić, « Le concept musical chez Mallarmé », in: Jürg Berthold und ders. (Hg.), *Texttreue komparatistische Studien zu einem masslosen Massstab*, Bern u.a., 115–126.
- Rajewski (2002): Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen u.a.
- Ronat (1980): Mitsou Ronat, « Le <Coup de dés>: forme fixe? », in: *Cahiers de l'AIEF* (32), 1980, 141–147.
- Schenk (2000): Klaus Schenk, *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart u.a.
- Schmitz-Emans (1995): Monika Schmitz-Emans, *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München.
- Serres (1987): Michel Serres, *Der Parasit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M.
- Strätling / Witte (2006): Susanne Strätling und Georg Witte, Die Sichtbarkeit der Schrift zwischen Evidenz, Phänomenalität und Ikonizität. Zur Einführung in diesen Band, in: dies. (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 7–18.
- Valéry (1989): Paul Valéry: *Werke. 3. Zur Literatur*, hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt.
- Valéry (1965): Paul Valéry, « Le Coup de dés. Lettre au directeur des *Marges* », in: ders., *Œuvres 1, édition établie et annotée par Jean Hytier*, Paris, 622–630.
- Witte (2012): Georg Witte, „Das ‚Zusammen-Begreifen‘ des Blicks: Vers und Schrift“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Schriftbildlichkeit: Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, 265–285.
- Zanucchi (2016): Mario Zanucchi, *Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923)*, Berlin u.a.