

KATJA MELLMANN

Güte – Liebe – Gottheit

Ein Beitrag zur Präzisierung des ‘utopischen’ Gehalts von Goethes *Stella**

Der Ausgang von Goethes Drama *Stella* wird spätestens seit Emil Staiger¹ als ein ‘utopischer’ Schluß verstanden. Die Utopie besteht für Staiger zunächst in der ganz konkreten Vorstellung von Liebe und Versöhnung: Die beiden Frauen „verstehen den männlichen Wankelmut“, verzeihen Fernando und „kennen die Eifersucht, den Haß auf die Nebenbuhlerin nicht“.² In dieser Geste weiblicher Großmut jedoch liegt für Staiger das ‘Utopische’ der Lösung, verstanden als das Eintreffen des „völlig Unwahrscheinlichen“.³ Die Lösung kann also nur herbeigeführt werden durch die ‘symbolische’ Verknüpfung der Handlung mit der Legende des Grafen von Gleichen, die im fünften Akt nacherzählt wird. Jedoch, so Staiger: „Das Erlösungswerk überzeugt nicht ganz.“⁴ Das Stück sei „primitiv in seiner Struktur, unzulänglich in allem, was der klaren Motivierung bedürfte, schwach in der Führung der Dialoge, unscharf und gedankenarm.“⁵

* Den Primärtext zitiere ich nach dem ersten Band der Ausgabe der Schriften des jungen Goethe von Karl Eibl, Fotis Jannidis, Marianne Willems (Hg.), *Der junge Goethe in seiner Zeit*, 2 Bde. und CD-ROM, Frankfurt am Main 1998 (Kürzel *DjGZ*) unter Angabe der Seitenzahl; andere Texte des jungen Goethe und seiner Zeitgenossen nach der CD-Komponente derselben Ausgabe, unter Angabe des Absatzes (¶). Die überarbeitete tragische Fassung der *Stella* wird nach der Weimarer Ausgabe (Kürzel *WA*), andere Texte des späteren Goethe nach der Frankfurter Ausgabe (Kürzel *FA*) zitiert.

¹ „Man lasse [die Lösung] als utopische gelten und gebe sich keine Mühe mit tieferen psychologischen Deutungsversuchen, die nur zu falscher Kritik oder schwachen Ehrenrettungen führen können“ (Emil Staiger, Goethe, Bd. 1: 1749–1786, Zürich 1952, 183).

² Staiger, Goethe (wie Anm. 1), 183.

³ Staiger, Goethe (wie Anm. 1), 184.

⁴ Staiger, Goethe (wie Anm. 1), 185.

⁵ Staiger, Goethe (wie Anm. 1), 185. Eine rein ästhetisch begründete Kritik an *Stella* etabliert sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Wilhelm Scherer, *Bemerkungen über Goethes Stella*, in: Ders., *Aufsätze über Goethe*, Berlin 1886, 125–160, hier 158: „Man merkt dem Stück an, daß es in fliegender Hast geschrieben wurde. Manchmal ist die Behandlung oberflächlich, die Voraussetzungen werden nicht immer klar, und Unwahrscheinliches wird nicht vermieden.“ Vor-

Diese Beschreibung des Dramenschlusses weist auf ein komplexes Problem des Textes hin, das auch in den neueren Interpretationen noch nicht zufriedenstellend gelöst wurde: Wie 'realistisch' ist der Schluß von Goethes erster Fassung zu verstehen? Und kann man sich wie Staiger so sicher sein, daß die nur 'symbolisch' herbeigeführte Lösung „nicht zur Nachahmung empfohlen“⁶ wird? Wenn ja, wie erklärt sich dann die enorme Provokation, die Goethes *Stella* bei ihrem Erscheinen auslöste? Auf welche strukturelle Eigentümlichkeit von Goethes Text bezieht sich ferner Staigers ästhetische Kritik, und welcher Zusammenhang besteht zu der Überzeugungskraft des utopischen 'Erlösungswerks' im fünften Akt?

Diese Fragen wurden in der Forschung auf sehr unterschiedliche Weise zu beantworten versucht, je nachdem, welches Utopiekonzept im Hintergrund stand. Ich gebe deshalb zunächst einen kurzen Überblick über die Forschungsgeschichte und – da einige von Staigers Einwänden schon von den Zeitgenossen erhoben wurden – auch der Rezeptionsgeschichte.⁷

1. Der 'utopische' Schluß im Spiegel der Erstrezeption und der Forschung

Von einem 'Erlösungswerk' bzw. einer im Stück inszenierten göttlichen Gnadewirkung hat auch Georg-Michael Schulz⁸ gesprochen. Ähnlich Henry J. Schmidt, der die Schlußlösung durch eine Art „deus-ex-parabola“⁹ herbeigeführt sieht. In der Tat ist es Cezilies Gleichniserzählung, die – „auffallend und

her ist die moralische Kritik dominant. So noch bei Hermann Hettner [1869], Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, Bd. 2, Berlin 1961, hier 131 f.: „Unstreitig aber ist *Stella* das Krankhafteste, was Goethe geschaffen hat. Der Abschluß, daß Fernando als ein moderner Graf von Gleichen mit beiden Frauen lebt, ist und bleibt eine Verteidigung der Doppelehe, eine Verteidigung der ungezügelten sophistischen Selbstsucht des Herzens- und Sinnentaumels. [...] Goethes *Stella* ist ein schlagender Beweis, daß das Unsittliche auch immer unkünstlerisch ist. Das Stück wirkt von Anfang bis Ende verletzend und peinigend. Wie können wir Teilnahme gewinnen für eine Handlung, in welcher der Held ein verbrecherischer Lump und die liebenden Frauen liebekranke Törrinnen sind? Wo ist Wahrheit, wo Überzeugungskraft?“

⁶ Staiger, Goethe (wie Anm. 1), 185.

⁷ Hierzu Hippolyte Loiseau, *Stella* et l'opinion de son temps, in: Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes 44 (1927), 341–347; ders., *Stella* et la critique moderne, in: Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes 45 (1928), 241–248.

⁸ Georg-Michael Schulz, Goethes *Stella*. Wirnisse der Liebe und Gottes Gerechtigkeit, in: Germanisch-Romanische Monatszeitschrift 29 (1979), 416–442, hier 437.

⁹ Henry J. Schmidt, Goethe's *Stella*. From „Ein Schauspiel für Liebende“ to „Ein Trauerspiel“, in: William C. McDonald, Winder McConnell (Hg.), *Fide et amore*, Fs. Hugo Bekker, Göttingen 1990, 317–328, hier 325.

überraschend genug¹⁰ – im fünften Akt die glückliche Wendung herbeiführt und die göttliche oder, wie es im Stück heißt, „gewaltige Erscheinung“ (S. 478) auslöst. Jedenfalls auf Handlungsebene. Das zeitgenössische Publikum reagierte auf diese Suggestion sehr unterschiedlich. Einige erlebten die Lektüre bzw. Aufführung des Stücks durchaus als eine ‘herrliche Offenbarung’.¹¹ Der Hamburger Hauptpastor Goeze dagegen reagierte empört. Nach der Apologie des Selbstmordes in *Die Leiden des jungen Werthers* habe es Goethe nun gefallen, auch noch „solche Laster, vor welchen die menschliche Natur bey weiten nicht so sehr erzittert, als bey dem Selbstmorde, [...] das, was die Rechte malitiosam desertionem nennen, und was die heil. Schrift unter dem Nahmen der Hurerey und des Ehebruchs verdamt,“ als „zur edlen Freyheit der Menschen“ gehörend und als „den süßen Genuß der Freude dieses Lebens“ darzustellen.¹² Wieder andere empörten sich ausdrücklich nicht aus moralisch-sittlichen Erwägungen,¹³ sondern kritisierten den „sonderbaren Ausgang“¹⁴ des Dramas; sie sahen

¹⁰ Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 31, 2. Stück, Berlin und Stettin 1777, 495–496, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.066.

¹¹ Wieland an Merck, 11. März 1776, zit. nach dem Werkkommentar zu *Stella* in: DjGZ, ¶ 78.714. – Die positiven Stimmen berufen sich allgemein auf das Lese- bzw. Theatererlebnis, wobei die Evidenzerfahrung selbst nicht in Worte zu fassen ist: „Die Empfindungen und Sprache gehn über alles, haben ein so heißes, brennendes Kolorit, daß man nicht weis, wie einem dabey zu Muthe wird, und doch so der Natur nachgemahlt!“ (Kayserlich-privilegirte Hamburgische Neue Zeitung, 10.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.973). „[U]nd außerdem laßen sich die Schönheiten, die beneidenswürdige Stärke des Ausdrucks, die rührenden Situationen: da Fernando seine erste Frau und Tochter erkennt; seine erste Zusammenkunft mit Stella; der Kampf den es ihn kostet die eine von beyden zu verlassen, welche? und wie? Das alles mit Göthens Eigenthümlichkeit behandelt, will nicht beschrieben, sondern gelesen und empfunden seyn“ (Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, 22.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.981).

¹² Freywillige Beyträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 23.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.988.

¹³ „Wir könten hier ein gros Geschrei von der Unmoralität desselben [des Schlusses] anfangen; sagen, durch solche Schriften würden die Menschen verdorben, die gute Ordnung gestöhret, das Laster liebenswürdig gemacht, um so mehr, je größer die Fähigkeit des Schriftstellers wären; man müsse also dem Drucken solcher Schriften steuern. Allein so denken wir nicht. Las schreiben, was da schreiben wil. Durch Gottes gütige und weise Veranstaltung ist, (das sind wir überzeugt) Tugend und Rechtschaffenheit viel zu fest und zu nothwendig in die Natur der Dinge verwebt, als daß ein ganzes Heer selbst genievoller Poeten ihr nur den geringsten Abbruch thun könnte.“ (Aus-erlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur, Bd. 10, 1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.057.) – Die Angreifer dagegen sahen durch Goethes Stück „alle Grundsätze der christlichen Religion, der biblischen und philosophischen Moral, der bürgerlichen Verfassungen, ja des gesunden Menschenverstandes“ ernstlich gefährdet (Freywillige Beyträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 2.4.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.022). Pastor Goeze setzt an Anfang und Ende seines Beitrags jeweils ein Bibelzitat (Matth. 18,7 und Hebr. 13,4) und zitiert „die Rechte“, um diesen Grundsätzen wieder auf die Beine zu helfen. Ein anderer Rezensent findet das Stück „[n]icht so ganz europäisch sittlich, nicht so ganz moralisch wenn man lieber will“ (Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen, 22.2.1776, zit. nach: DjGZ,

in ihm ein etwas „paradoxes Geschenk“¹⁵ und wünschten, „daß es [dem Autor] gefallen möchte künftig einen weniger paradoxen Weg zu betreten“.¹⁶ Das hier artikulierte Befremden richtet sich gegen die logische Gedankenführung in Goethes Stück: Die ganze Anlage des Konfliktes und seine scheinbare Lösung seien in irgendeiner Weise „mißlich“.¹⁷ Offensichtlich macht der Autor ein gewisses Rationalitätsangebot, an das er sich dann nicht konsequent hält.

Diese zuletzt genannten Einwände der Zeitgenossen wurden in der jüngeren Forschung übersehen (bzw. mit den moralischen Einwänden in einen Topf geworfen), als man die Utopik des Dramenschlusses im Sinne von ‘Fiktionalität’ zu reformulieren versuchte.¹⁸ Laut Heinz-Dieter Weber gelingt in Cezilies Gleichniserzählung eine „virtuelle Konvergenz“¹⁹ von Realität und Fiktion; das dem Stück immanente „Glücksverlangen“ erhalte in dem happy ending schließlich „seine Befriedigung [...], aber doch so, [...] daß diese als kontrafaktisch und normverletzend bewußt werden“ müsse.²⁰ Weber erklärt diese Kon-

¶ 38.981). Ein weiterer faßt die Grenzen des ‘sittlichen Europa’ etwas enger und nennt die Moral des Stückes einen „Gallizismus“ (Berlinisches Litterarisches Wochenblatt, 17.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.979). In einem Fall wird sogar das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit zur „unveränderliche[n] Regel der Schaubühne“ hochstilisiert (Berlinisches Litterarisches Wochenblatt, 30.3.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.016). Die Kritiker selbst bezeichnen sich als „Leute von richtigem Gefühl“/„moralischem Gefühl“ (¶ 38.975), „gut denkende Personen“ (¶ 39.039), denen „Tugend und Rechtschaffenheit werth sind, [die] die Bande der Gesellschaft und die darin weislich festgesetzte Ordnung für heilig“ halten (¶ 39.057), und deshalb ‘rechtschaffene Leute’ (¶ 39.057)/‘rechtschaffene Christen’ (¶ 39.039) sind. Oder auch ‘Philosophen’: „[K]önnten wir so mit Fernando [...] sympathisiren, ja dann [...] könnte der Philosoph dieses Drama stets benutzen, daraus zu lernen, welch ein trotzig und verzagtes Ding das Herz des Menschen sey, und wie wenig Stimme der Vernunft und Ueberlegung das laute Gebrüll der Leidenschaften zu dämpfen vermögen. [...] Was könnte [der Autor] bei seinen Geistesgaben bei seiner Kenntniß des Menschen der Welt und den Wissenschaften für Nutzen stiften!“ (¶ 39.016.) Wer auf das Stück einen ‘philosophischen’ Nutzungsanspruch erhebt, wollte dem Autor denn auch z. B. gerathen haben, „die Stella im zweyten Akt nicht so viel und so falsch über die Empfindung philosophiren zu lassen.“ (Neue Zeitungen von Gelehrten Sachen, 14.3.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.019.)

¹⁴ Berlinisches Litterarisches Wochenblatt, 30.3.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.016.

¹⁵ Berlinisches Litterarisches Wochenblatt, 17.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.978.

¹⁶ Berlinisches Litterarisches Wochenblatt, 30.3.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.016.

¹⁷ Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 31, 2. Stück, Berlin und Stettin 1777, 495–496, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.066.

¹⁸ Die verstärkte Rezeption von Blochs *Das Prinzip Hoffnung* während der siebziger Jahre führte in einigen Fällen beinahe zur Synonymie von ‘Fiktion’ und ‘Utopie’; s. etwa Hermann Wiegmann, *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik*, Stuttgart 1980, 1: „Meine These lautet, daß der Kunstbegriff nie ohne die Kategorialität des Utopischen ausgekommen ist und ohne den Utopiebegriff Theorieentwürfe der Kunst ihren spezifischen Gegenstand verfehlen.“

¹⁹ Heinz-Dieter Weber, *Stella* oder die Negativität des Happy End, in: Ders. (Hg.), *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*, Stuttgart 1978, 142–167, hier 162 (auch schon 161).

²⁰ Weber, *Stella* (wie Anm. 19), 167.

vergenz mit der von Lessing „in Vorwegnahme Kants“ beobachteten „formale[n] Zweckmäßigkeit“ des Kunstwerks: Der „Nachvollzug einer in der Immanenz des Stückes liegenden formalen Schlüssigkeit“ – also genau dessen, was einige Zeitgenossen dem Stück abgesprochen haben – könne dem Rezipienten das real abwesende Glück „in der Täuschung durch die immanente Zweckmäßigkeit der Form“²¹ erfahrbar machen.

Marianne Willems hat gezeigt, daß in den Reaktionen der Figuren auf die ‘gewaltige Erscheinung’ „eine Art selbstreferenzieller Kommentar“²² gesehen werden kann: Die ‘utopische’ Lösung bestehe in einem poetischen Paradoxon, im uneigentlichen Sprechen von eigentlich Unmöglichem. Ihre Wirkung lasse sich nicht begrifflich fassen, sondern lediglich empfinden. Poesie formuliere, „was sonst unformuliert bleiben müßte“, liefere jedoch „keine Verhaltens- und Orientierungsmodelle mehr für die gesellschaftliche Praxis. [...] Ihre Funktion ist nicht mehr, moralisch zu belehren, sondern gleich einem göttlichen Gnadenmittel in der ‘Unruhe zu stärken’“.²³ Ähnlich wie Weber verortet also auch Willems Goethes Text „am Übergang zur Kunstperiode“,²⁴ d. h. zur Autonomieästhetik. Die poetische Periphrase des pragmatischen Konflikts durch die Legendenerzählung entspreche einem „utopischen Adynaton“, das die rhetorische „Verbindung von ‘himmlischer und irdischer Existenz’“ leiste.²⁵ Ob aber die Aussageabsicht der Legendenerzählung wie bei einem Adynaton wirklich ‘niemals’ lautet, oder ob nicht doch die tatsächliche Ermöglichung des Unmöglichen Ziel der Darstellung ist und Cezilies Legendenerzählung durchaus auch Verhaltensmaßstäbe mitformuliert, die zumindest auf der Handlungsebene des Dramas tatsächlich wirksam werden (und nach der Befürchtung Goezes auch im Publikum), gilt es erst noch einmal zu überprüfen.

Anlaß dazu gibt die Untersuchung von Maximilian Nutz,²⁶ der auf die kritischen Einwände der dritten genannten Rezipientengruppe hingewiesen und das hier spürbar werdende Problem auf das Spannungsverhältnis von Vernunft und Gefühlskultur in der Empfindsamkeit bezogen hat. Goethes Drama entwerfe die „Utopie einer ‘Vernunft’ des Herzens, das leidend lernt, seine ‘Wunden’

²¹ Weber, *Stella* (wie Anm. 19), 166.

²² Marianne Willems, *Stella. Ein Schauspiel für Liebende*. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie, in: *Aufklärung* 9/2 (1996), 39–76, hier 74, im Anschluß an Gerhard Sauder, Werkkommentar in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, hg. von Karl Richter u. a., Bd. 1.2: *Der junge Goethe*, München 1985, 711.

²³ Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 74.

²⁴ Weber, *Stella* (wie Anm. 19), 166.

²⁵ Willems, Werkkommentar in: *DjGZ*, ¶ 78.711.

²⁶ Maximilian Nutz, „Nur ein vernünftig Wort“. Lernprozesse des Herzens in Goethes *Stella*, in: *Literatur für Leser* 1985, 197–212.

und die der anderen kommunikativ zu heilen“.²⁷ Mit der Anspielung auf Cezi-
lies Ausspruch „Leidend lern ich viel“ (S. 473) zitiert Nutz einen zentralen
Topos des 18. Jahrhunderts, der sich aus der Paradoxie von aufklärerischem
Fortschrittsoptimismus und empfindsamem Pessimismus gegenüber einer
komplizierter werdenden Welt herleitet.²⁸ Gestehen wir aber auch dem zweiten
von Nutz anzitierten Goethetext, „Wunden, die das Herz dem Herzen schlägt,
das Herz sich selber, die sind unheilbar“,²⁹ volle Gültigkeit zu, so müssen wir
Nutz’ teleologisches Konzept einer „Utopie als Lernprozeß“³⁰ und seine Inter-
pretation des Schlusses als kommunikativ vermittelte Möglichkeit einer Liebe
jenseits „des bürgerlichen Besitzdenkens“³¹ verabschieden. Bei dem in *Stella*
dargestellten Problem handelt es sich um ein unlösbares Problem.

Eine historische Bestimmung dieses Problems, die über die Vorstellung ei-
nes allgemeinmenschlichen (Liebes-)Konfliktes, wie ihn Fernando erlebt, hi-
nausgeht, leistet die Untersuchung von Willems. Sie gibt als historisches Refe-
renzproblem des Textes die soziale Exklusion des Individuums in der moder-
nen Gesellschaft an. Sie kann nachweisen, daß es sich bei Fernandos Liebe zu
Stella um den enthusiastischen (bzw. romantischen) Liebestypus handelt, bei
dem die Geliebte zur symbolischen Repräsentation des Weltganzen stilisiert
wird.³² Im Erfahrungsmuster dieses Liebestypus ist das Liebeserlebnis mit dem
Gotteserlebnis identisch. Der Verweis auf Göttliches bekommt im Lichte von
Willems’ Interpretation einen näher bestimmten Sinn als Stabilisierung von In-
dividualität. Fernandos Liebe zu Stella codiert das Identitätsproblem des mo-
dernen Individuums in einer funktional differenzierten Gesellschaft. Jedoch ist
die soziale Bestätigung einer solchen nur noch mystisch erfahrbaren Identität –
und damit auch die soziale Integration einer enthusiastisch erfahrenen Liebes-
beziehung – unmöglich geworden. Das Problem, das sich im Dramenschluß
stellt, ist also kein geringeres als das einer Vereinbarung der „Existenz außer-
halb der Gesellschaft mit der Existenz innerhalb der Gesellschaft, [von] Frei-
heit mit Bindung, [von] Individualität mit Sozialität.“³³

Ich will im folgenden auf dieser These von Willems aufbauen, denn sie
zeigt, daß es in *Stella* nicht nur im Dramenschluß zu Lösungsangeboten bzw.
zu Erlösungsphantasien kommt: Auch die Darstellung von Fernandos Wieder-

²⁷ Nutz, „Nur ein vernünftig Wort“ (wie Anm. 26), 212.

²⁸ Unter der Rousseau’schen Formel des „remède dans le mal“ hat Jean Starobinski, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l’artifice à l’âge des Lumières*, Paris 1989, 165–232, diese Denkfigur eingehend dargestellt.

²⁹ Ausspruch Stellas in der Tragödienfassung (WA I, 11, 193).

³⁰ Nutz, „Nur ein vernünftig Wort“ (wie Anm. 26), 210.

³¹ Nutz, „Nur ein vernünftig Wort“ (wie Anm. 26), 211.

³² Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 59–61.

³³ Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 73.

sehen mit Stella wendet bereits ein religiöses Formulierungsmuster, nämlich das der pietistischen Gotteserfahrung³⁴ an. Die vorliegende Untersuchung geht von dieser Ähnlichkeit der Wiedersehensszene mit dem Dramenschluß aus und fragt nach der zu vermutenden gemeinsamen ‘utopischen’ Struktur der beiden Szenen. Im Unterschied zu den Schlußfolgerungen bei Willems jedoch soll das von Nutz herausgestellte Problem eines auf die Realität hin ausgerichteten Lösungsversuchs mitbedacht werden. Denn offenbar ist in der dramatischen Entwicklung eine Tendenz angelegt, Unvermittelbares doch zu vermitteln, und zwar auf der Grundlage empfindsamer Rationalität. Diese ist nicht identisch mit formaler Schlüssigkeit (Weber), sondern mit werkexternen Erwartungshaltungen im Sinne der empfindsamen ‘Vernunft’. Die Empfindsamkeit des Rationalisierungsversuchs wiederum ist, wie zu zeigen sein wird, nicht identisch mit einer rein poetischen Artikulation subjektiv empfundenen Gefühls (Willems).

Da die Vermittlung aber sowohl in der Liebesbegegnung als auch im Dramenschluß quasi ‘nur rhetorisch’ zustande kommt, gilt das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Beitrags der genauen rhetorischen Beschaffenheit der beiden Szenen bzw. des gesamten Stücks, d. h. dem konkret vor uns ausgebreiteten sprachlichen Zeichenmaterial. Eine besondere Rolle wird dabei die rhetorische Konzeption der Figur Stella (II) spielen. Die jeweiligen religiösen, ethischen und ästhetischen Deutungsmöglichkeiten der Vorgänge um Stella sollen dadurch etwas präziser herausgearbeitet werden, als das bisher geschehen ist. Die Frage nach der Fiktionalität bzw. Poetizität des Schlusses muß dann noch einmal neu gestellt werden. Es wird zu beobachten sein, daß ein ‘utopischer’ Charakter im Sinne einer Kontingenzaufhebung durch Poesie im Stück eher der Darstellung von Liebe (III) als dem traditionell für ‘utopisch’ geltenden Ende zuzusprechen ist. Letzteres wäre höchstens im Sinne Karl Poppers so zu nennen. Er definiert Utopismus als eine pseudorationalistische Eschatologie, die auf der Universalisierung rational nicht vermittelbarer Zielsetzungen aufbaut.³⁵

³⁴ Vgl. Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 59 f.

³⁵ Karl Popper [1947], Utopie und Gewalt, in: Arnhelm Neusüss (Hg.), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Darmstadt, Neuwied ³1986, 313–326, merkt selbst an, daß dieser scheinbar rationale Weg ins Nirgendwo nicht der Weg in „exakt jenes ‘Nirgendwo’ sein muß, das mit dem Wort ‘Utopie’ gemeint ist“ (ebd., 321). Er bezieht sich in der Hauptsache auf die verzeitlichte Zukunftsupotie, die im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts die räumliche Utopie (‘glückliche Insel’) ablöst. Zu diesem Paradigmenwechsel im neuzeitlichen utopischen Denken siehe die historischen Einzeluntersuchungen bei Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 Bde., Stuttgart 1982, im speziellen Reinhart Koselleck, *Die Verzeitlichung der Utopie*, ebd., Bd. 3, 1–14. Zu dem damit einhergehenden Begriffswandel s. Rita Falke, *Utopie – logische Konstruktion und chimère. Ein Begriffswandel*, in: *Germanisch-Romanische Monatszeitschrift* 6 (1956), 76–81. An Goethes *Stella* läßt sich das Modell der Fortschrittstupotie noch nicht ansetzen; Cezilie stützt sich bei ihrer heilsgeschichtlichen Schlußkon-

Die Unterscheidung von poetischer und eschatologischer Utopik hat Auswirkungen auf die Vorstellung, Goethes Verweigerung eines moralisch befriedigenden Schlusses sei der Ausdruck einer neuen 'Autonomie' des literarischen Kunstwerks. Das wird in Zweifel gezogen bzw. dahingehend revidiert werden müssen, daß gerade Goethes Schlußkonstruktion auf ältere Deutungsmuster zurückgreift, die das 'Utopische' in der Wirklichkeit manifest werden lassen sollen (IV) und so zur klassischen Auffassung vom abgeschlossenen Kunstwerk im deutlichen Gegensatz stehen. Ein abschließender Vergleich mit der zum Trauerspiel umgearbeiteten Fassung der *Stella* aus der Weimarer Zeit (V) soll diesen Unterschied zwischen empfindsam-aufklärerischen und 'klassischen' Konstruktionsformen bestätigen.

II. Die Figur der *Stella* als personale Utopie

Die ältere biographische Forschung hat immer wieder festgestellt, daß sich von den denkbaren Realvorbildern für die beiden Frauengestalten in *Stella* keine Konstellation paßgenau übertragen läßt.³⁶ Es ist anzunehmen, daß es sich bei Goethes Figuren um idealtypische oder überkohärente Merkmalsträger, nicht um 'realistisch' entworfene Figuren handelt.³⁷ Das gilt zwar mehr oder minder für alle dramatischen Figuren: sie sind ideale Positionierungen innerhalb eines gewissen Problemzusammenhangs, charakterisiert durch eine individuelle diskursive Strategie, die das Problem in je spezifischer Weise differenziert. In *Stella* gilt dies jedoch in erhöhtem Maße, wie die Szenenabfolge bei Fernandos Rückkehr im dritten Akt deutlich machen kann.

Fernando ist soeben in Stellas Arme zurückgekehrt; anschließend konfrontiert ihn der Verwalter mit seiner Vergangenheit, indem er ihm Frau und Kinder in Erinnerung ruft; nach dem Abgang des Verwalters kündigt ein Bedienter Ce-

struktion auf theologische Muster, operiert also mit dem Strukturelement 'verlorenes Paradies' (s. ihre mehrfache Klage „Damals war's anders!“, S. 447, und ihre Vorstellung von einer vergangenen „jüngsten reinsten Menschheit“, S. 456). Dieses Deutungsmuster ist zwar wesentlich unterschieden von den im Entstehen begriffenen 'dialektischen' Geschichtsphilosophien, in ihrer Deutungsfunktion und im Verhältnis zur Poesie jedoch vergleichbar; s. dazu das Kapitel „Poesie und Eschatologie“ bei Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, 206–219.

³⁶ Einen Überblick über die Ergebnisse der biographistischen Forschung zu *Stella* gibt Eduard Castle [1924], *Stella*. Ein Schauspiel für Liebende, in: *Jb. des Wiener Goethe-Vereins* 73 (1969), 125–146, hier 136–138.

³⁷ Vgl. Schmidt, *Goethe's Stella* (wie Anm. 9), 321, der in den Protagonisten „highly stylized typifications“ sieht.

zilie alias Madame Sommer an und leitet die zitierte Szene ein, in der Fernando seiner verlassenen Frau wiederbegegnet, ohne sie zu erkennen:

FERNANDO. *allein.*

Dies Weib macht mich schweermüthig. Dass nichts ganz, nichts rein in der Welt ist! Diese Frau! – ihrer Tochter Muth hat mich zerstört; was wird ihr Schmerz thun?

MADAME SOMMER *tritt auf.*

FERNANDO. *vor sich :* O Gott! und auch ihre Gestalt muss mich an mein Vergehen erinnern! Herz! Unser Herz! o wenn's in dir liegt, so zu fühlen, und so zu handeln, warum hast du nicht auch Kraft, dir das Geschehene zu verzeihen – (S. 464)

Die enthusiastische Liebeserfahrung mit Stella, die nach Fernandos Aussage „ganz Liebe, ganz Gottheit ist“ (S. 464), wird also in raschem Übergang in einen sozialen Kontext gestellt, in dem „nichts ganz, nichts rein“ ist. Es sind ausschließlich moralische Kategorien, in denen Fernando seine Lage formuliert: Die Begegnung mit Cezilie erinnert ebenso wie die mit dem Verwalter an gewisse „Vergehen“, die ihm selbst unverzeihlich vorkommen. Stella dagegen setzt in der Wiedersehenszene moralische Kategorien sofort außer Kraft:

Gott verzeih dir's dass du so ein Bösewicht, und so gut bist – Gott verzeih dir's, der dich so gemacht hat – so flatterhaft und so treu – Wenn ich den Ton deiner Stimme höre, so meyn ich doch gleich wieder, das wäre Fernando, der nichts in der Welt liebte als mich! (S. 460)

Stellas Vermögen, Moral zu transzendieren, gründet sich auf eine poetisch zu nennende, vornehmlich auf paradoxe Formulierungen und Konjunktive aufgebaute Sprache. Sie erklärt die moralischen Ambivalenzen zu Schöpfungsrätseln, deren Beurteilung ihr nicht obliegt. Damit stellt sie, unter Berufung auf den göttlichen Willen, die Exklusivität und Absolutheit ihrer Position wieder her. Ganz anders Cezilie. Als Fernandos Gattin hat sie Anspruch darauf, daß er den ehelichen Vertrag über eine gegenseitige Unterstützung im Sinne empfindsamer Nahweltkonstruktion einhält. Sie wird seine Untreue nicht in einer paradoxen Sprachformel aufheben, sondern sie als einen tatsächlichen Widerspruch zur getroffenen Vereinbarung thematisieren. Wo immer Cezilie im Verlauf des Stücks Verzeihung oder eine Entschuldigung Fernandos ausspricht, setzt sie die theoretische Möglichkeit eines Schuldigwerdens und damit die Gültigkeit eines Moralsystems nach wie vor voraus; während Stella das Verzeihen und jede moralische Bewertung an 'Gott' delegiert. Cezilie also repräsentiert für Fernando die soziale Realität in Form von Konflikten und des damit einhergehenden Lösungsdrucks. Er selbst verkörpert in diesem Problemwurf das „Herz“, verstanden als Ursprung des menschlichen Handelns im Sinne der Empfindsamkeit. Er ist die einzige Figur unter den drei Protagonisten, die mit Kontingenzproblemen konfrontiert ist. Das Kontingenzmotiv besteht hier allerdings nicht einfach in einem Schwanken zwischen zwei gegeneinander austauschbaren Möglichkeiten, wie es der äußere Plot 'Mann zwischen zwei Frauen' nahelegen

könnte, sondern in der Konkurrenz zweier jeweils vollgültiger Notwendigkeiten.³⁸ Warum Fernandos soziale Identität absolute Gültigkeit beansprucht, ist offenbar: Ein Leben jenseits sozialer Einbindung ist unmöglich, eine Rollenzuschreibung wie hier ‘Gatte’ oder ‘Vater’ also unvermeidlich. Weshalb aber Stella als Medium einer Absolutheitserfahrung ebenfalls notwendig ist, muß etwas umständlicher begründet werden.

Nach der Darstellung Niklas Luhmanns³⁹ gerät das Individuum durch die fortschreitende funktionale Differenzierung des Gesellschaftssystems im 18. Jahrhundert in soziale Außenstellung (Exklusion). Es sieht sich in immer mehr disparate gesellschaftliche Kontexte gestellt, in denen es sich jeweils nur über eine bestimmte Funktion zur Geltung bringen kann. Individuelle Identität läßt sich wegen dieser Partialität und Pluralität sozialer Selbstmanifestationen nicht mehr über die Zugehörigkeit zu einem einzigen sozialen Teilsystem (Inklusion) bestimmen, sondern muß jenseits von Gesellschaft eigens konstruiert werden. Den in jedem einzelnen Weltverhältnis erfahrbaren Rollenidentitäten wird also die Idee eines ganzheitlichen Ichs entgegengehalten, in dem alle kontingenten Ich-Realisationen zu einer virtuellen Einheit zusammengedacht werden. Das moderne Ich – nicht als automatisches Sprechersubjekt, sondern als Sitz der Person – wird hier quasi erfunden. Es ist jedoch nirgends als reale Entität verfügbar und besteht aus nichts als dem subjektiven Weltbezug eines Individuums, das sich einem irgendwie verstandenen ‘Ganzen’ gegenüber zur Geltung bringt, d. h. selbst empfindet. Die positive Manifestation exkludierter Individualität über ein radikalisiert subjektives Weltverhältnis konstituiert also zwei semantische Einheiten, die es in der Welt so nicht gibt, d. h. die nicht als objektive Realien vorhanden sind: zum einen das Ich als Synthese oder Schnittmenge alles dessen, was im Einzelfall als Ich erfahrbar gemacht werden kann, und zum andern ein irgendwie geartetes Ganzes, das als das Andere von Individualität, als das Gegenüber des Ich, semantisch verfügbar gemacht werden muß. Bevor sich im 19. Jahrhundert ein relativ solider (politischer) Begriff von ‘Gesellschaft’ für das komplexe Systemgefüge der Gesamtgesellschaft etabliert, dem gegenüber sich das Individuum (z. B. durch Opposition) definieren kann, wird diese Leerstelle vornehmlich mit Vorstellungen von einem ‘Weltganzen’, wie sie die religiöse Tradition bereithält, bzw. gleich mit dem Platzhalter ‘Gott’⁴⁰ gefüllt.⁴¹

³⁸ Vgl. die Äußerung Fernandos: „Jede fordert mich ganz“ (S. 475).

³⁹ Das folgende Referat stützt sich in der Hauptsache auf: Niklas Luhmann, Individuum, Individualität, Individualismus, in: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 3, 149–258; besonders 154 ff. Ich folge mit der Einbeziehung von Luhmanns Beschreibung moderner Individualität dem Beispiel Willems’ (wie Anm. 22), 51 f.

⁴⁰ Dieser Übergang wird anschaulich in Goethes Gedicht *Ganymed*: Die unfaßbare „[u]nendliche Schöne“ der Natur wird in einzelnen Elementen immer wieder zu einem greifbaren Gegen-

Eine mögliche Technik (neben z. B. schwärmerischem Naturerleben), die solchermaßen benötigte Totalitätserfahrung zu katalysieren, ist die enthusiastische Liebe,⁴² in der das geliebte Gegenüber zu einem Zeichen für das ‘Ganze’ wird. Die Interaktion mit dem Partner ist deshalb keine veritable soziale Interaktion in dem Sinne, daß sie ein soziales Verhältnis herstellen würde, sondern lediglich ein subjektiver Bewußtseinsvorgang. Das soziale Gegenüber wird auf seine Zeichenfunktion als Ganzheitsverweis reduziert. Die ganze *soziale* Qualität des Vorgangs besteht darin, daß er sich im Idealfall symmetrisch, d. h. in zwei psychischen Systemen gleichzeitig vollzieht. Wird dieses Zeichenverhältnis nun in irgendeiner Weise institutionalisiert, d. h. in eine soziale Beziehung überführt, greifen wieder soziale Rollenmuster (Gattenrolle, Partnerrolle) und damit Determination. Sobald also der Partner seinen bloßen Zeichencharakter verliert und zum sozialen Gegenüber wird, ist die spezifische Bedingung enthusiastischer Liebe schon wieder außer Kraft gesetzt. Enthusiastische Liebe ist deshalb überhaupt nur augenblickshaft erfahrbar.

In Goethes Drama aber liegt der Fall etwas anders. Stella, die für Fernando heimlich ihren Onkel verlassen hat und nun alleine auf einem abgeschiedenen Rittergut weilt, stellt keine Anforderungen auf eine Institutionalisierung der Liebesbeziehung – sei es durch Heirat, oder sei es nur durch Fernandos kontinuierliche Anwesenheit. Aber sie lebt in einem unaufhörlichen Liebesenthusiasmus, der sich darin kundtut, daß sie so oft wie möglich von ihrer Liebe erzählt, z. B. der Postmeisterin und Cezilie, aber auch den Wänden, den Blumen usw., und selbst noch Fernando, als der wieder da ist; mitunter spricht sie sogar zu dem *abwesenden* Fernando. Sie scheint also über eine Methode der Verzeitlichung von Liebe zu verfügen, die nicht von Sozialisierungsvorgängen beglei-

über geformt („Frühling Geliebter!“, „an deinem Busen“, „Lieblicher Morgenwind!“, „Nachtigall“), dann aber sofort wieder fallen gelassen; die Verweigerung aller stabilen Konkretisation des Allgefühls gipfelt in der Ortlosigkeit („Wohin! Ach Wohin!“), die dann durch den Bildbereich des ‘Himmels’ („Wolken“) und eine traditionelle Gottesvorstellung („Allfreundlicher“ bzw. in einer späteren Fassung „Allliebender Vater!“) ersetzt wird (DjGZ, ¶ 12.308–12.317 und 12.849).

⁴¹ Zur religiösen Codierung moderner Individualität durch die Umdeutung christlicher Schemata s. die Analyse des *Pastorbriefs* von Marianne Willems, Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes *Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ****, Götz von Berlichingen und *Clavigo*, Tübingen 1995, 6–67.

⁴² Begriff und Definition des enthusiastischen Liebeskonzeptes nach Eibl, Die Entstehung der Poesie (wie Anm. 35), 96 f. und 129–131. Im Unterschied zum Konzept der ‘romantischen’ Liebe, wie es z. B. in Friedrich Schlegels *Lucinde* ausgeführt ist, ist die Möglichkeit von Dauer hier nicht mitzudenken. Anschließend wäre aber der romantische Liebestypus, wie ihn Niklas Luhmann [1982], Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main 1994, hier 163–182, beschreibt: In dieser etwas weiter gefaßten Konzeption werden die Behauptung von Dauer und die Problematisierung des Zusammenhangs von Ganzheitserfahrung und Dauer derselben Liebessemantik zugeordnet.

tet ist: über eine rein poetische Technik der Gefühlsstabilisierung. An dieser Vorgehensweise ist zunächst noch nichts Ungewöhnliches; wohl aber an der Begründung, die Stella uns für dieses Verhalten gibt:

Biss in's innerste Mark fachte er mir die Flammen die ihn durchwühlten. Und so ward das Mäddgen von Kopf biß zu'n Solen ganz Herz, ganz Gefühl. Und wo ist denn nun der Himmelsstrich für dies Geschöpf um drinne zu athmen, um Nahrung drunter zu finden? (S. 456)

Stellas momentane Gemütsverfassung im Liebesaugenblick ist nach ihrer eigenen Aussage zum Prinzip ihrer gesamten Existenz geworden. Sie ist nun „ganz Herz, ganz Gefühl“, also nicht mehr Nichte ihres Onkels oder die neue Gattin Fernandos. Obwohl die Figurenzeichnung ganz und gar den Gesetzen realistischer Darstellung gehorcht,⁴³ hat sich – zumindest dem Literalsinn von Stellas Äußerungen nach – also schon hier ‘Unmögliches’ ereignet: Stella ist es gelungen, ihre rein zeichenhafte Existenz in der Liebesbegegnung mit ihrer sozialen Existenz zu verknüpfen, d. h. den enthusiastischen Augenblick auf Dauer zu stellen. Somit gilt, was über die idealisierende Figurenkonstellation in *Stella* schon eingangs festzuhalten war, für die Figur der Stella in verstärkter Weise: Sie ist insgesamt eine *ideale Entität*, nämlich Fernandos notwendige Fiktion eines totalitätskorrespondierenden Orts⁴⁴ in der Welt. Man kann mit gutem Recht auch von einer *utopischen Entität* sprechen, da sich die verlassene Stella in dem oben angeführten Zitat selbst als im buchstäblichen Sinne ‘ortlos’ vorstellt: Nach dem Verlust der Einheit mit Fernando bedarf sie eines ‘Himmelsstrichs’, der ihr zugleich ‘irdische’ Nahrung und ‘himmlischen’ Atem bereitstellt, weiß aber nicht, wo so ein Ort zu finden sein soll. Wenn auch vielleicht nicht in der Schlußkonstruktion, so findet sich doch jedenfalls *hier* ein expliziter Verweis auf Unmöglichkeit, der die rhetorische Konstruktion der dramatis persona als ein Adynaton ausweist. Daß es Stella auf der Handlungsebene ‘unrealistischer’ Weise trotzdem gibt, verdankt sich auf der Ebene des idealen Nexus ihrer strukturellen Notwendigkeit in dem an der Figur des Fernando exemplifizierten Konflikt.⁴⁵

⁴³ So wird z. B. auf die zum Motiv gehörige ‘ewige Jugend’ angespielt, ohne sie ausdrücklich zu behaupten: auf Stellas Frage „Nicht wahr, ich bin älter worden? Nicht wahr das Elend hat die Blüthe von meinen Wangen gestreift?“ antwortet Fernando: „Rose! meine süsse Blume! Stella!“, die Suche nach grauen Haaren gibt er mit der Bemerkung „Es ist dein Glück, daß sie so blond ohne das sind“ gleich wieder auf (S. 461).

⁴⁴ Siehe z. B. die Formulierung: „diese Augenblicke von Wonne in deinen Armen, machen mich wieder gut, wieder fromm. – Ich kann beten, Stella; dann ich bin glücklich.“ (S. 460)

⁴⁵ Vgl. Mantos Ausspruch im *Faust II*: „Den lieb ich der Unmöglichkeit begehrt.“ (FA I,7/1, 301) Das Unmögliche, nämlich die Begegnung Fausts mit der mythologischen Gestalt Helena, wird ebenfalls nur unter dem Vorzeichen eigentlicher Unmöglichkeit in die Handlung eingeführt und lediglich durch Fausts Begehren danach begründet. – Die von Goethe entworfene personale

Stella ist nicht nur eine in hohem Maße symbolisch konzipierte Figur, sie trägt auch einen 'sprechenden' Namen, der mit der lateinischen Bedeutung 'Stern'⁴⁶ spielt. Das Bild des Himmelskörpers, der zugleich zum 'irdischen' Weltbild gehört und die Sphäre des Göttlichen, des Überirdischen und Unendlichen bezeichnet,⁴⁷ zählt ebenso wie die in *Stella* sechsmal auftauchende Be-

Utopie ist also wie die räumliche Utopie eine durch Negation des Faktischen gewonnene Idealvorstellung, die sich nur im Nirgendwo verorten läßt. Das unterscheidet sie grundlegend von der in unbestimmte Zukunft projizierten 'Uchronie' (Koselleck, *Die Verzeitlichung*, wie Anm. 35, 3), die kein *Unmögliches*, sondern immer ein zukünftig vielleicht *Mögliches* aktualisiert. Wiegmann, Utopie (wie Anm. 18), hier 133–138, muß deshalb schon die Hilfskonstruktion einer sich entfaltenden 'Entelechie' einführen, um Goethes Kunst- und Naturbegriff noch an seine theoretische Konzeption einer 'proleptischen' Utopie anschließen zu können; was er dagegen an Hand des Goetheschen Textmaterials beschreibt, läßt eben gerade diese 'utopisch-entelechetische' Teleologie (S. 138) vermissen.

⁴⁶ Die immer noch herumspukende These, Goethe habe die Figur nach Jonathan Swifts Lebensgefährtin Esther Johnson, bzw. nach deren poetischem Namen 'Stella' benannt, weil Swift einige Jahre lang gleichzeitige Beziehungen zu Esther Vanhomrigh ('Vanessa') unterhielt und sich so in einem vergleichbaren Dreiecksverhältnis befand, wurde bereits 1924 von Castle, *Stella* (wie Anm. 36), 132–134, widerlegt: zur Entstehungszeit von *Stella* war über die genaueren Vorgänge des Swiftschen Liebesstreits noch gar nichts bekannt. Auch das im Werkkommentar der FA I,4, 983 f., genannte *Journal to Stella* ist keine in Frage kommende Quelle; Esther Vanhomrigh ist in diesen tagebuchartigen Berichtbriefen an Esther Johnson aus naheliegenden Gründen nur sehr selten und nur wie beiläufig erwähnt. – Es wäre höchstens zu überprüfen, ob nicht vielleicht in der Legende, die sich unabhängig vom Motiv der Doppelliebe um Swifts 'Stella' seit ihrem Tod 1728 gebildet hatte, ein Anknüpfungspunkt für Goethe zu sehen wäre. In der Swift-Biographie Lord Orrerys von 1752 und in Chauffepié's Ergänzung zu Pierre Bayles Wörterbuch von 1756 (abgedruckt bei Castle) ist ein weitgehend empfindsam überprägtes Charakterbild von 'Stella' gezeichnet, das mit der historischen Esther Johnson (dazu Sybil le Brocqy, *Swift's Most Valuable Friend*, Dublin 1968, und Herbert Davis, *Stella. A Gentlewoman of the 18th Century*, New York 1942) nur noch wenig zu tun hat; das eigentliche Skandalon nach dieser Darstellung besteht dann allerdings nicht in Swifts Untreue, sondern in seiner unorthodoxen Behandlung 'Stellas' (Idealisierung und Heiratsverweigerung). In Goethes Briefen etc. finden sich jedoch keine Hinweise auf eine Verbindung seiner *Stella* mit Swifts Biographie. Wahrscheinlicher ist also die Annahme, daß Swift und Goethe sich bei der Benennung der idealen Geliebten beide unabhängig voneinander von einem petrarkistischen Motiv (s. z. B. Sir Philip Sidney's Sonettzyklus *Astrophel und Stella* und noch Gotthold Friedrich Stäudlins Gedichte *Stella's Geburt An die Ruhe*, *Elegie an Stella*, *Stella's Tod. Gegenstück zu Stella's Geburt* und *An Stella*) haben inspirieren lassen.

⁴⁷ Siehe z. B. das emblematische Frontispiz in Gottscheds *Ersten Gründen der Gesamten Weltweisheit*, das Eingangsgedicht *Das Firmament* in Brockes' *Irdischem Vergnügen in Gott* oder Franz Moor in Schillers *Die Räuber*, der nach der Existenz des 'Rächers' „droben über den Sternen“ fragt (Friedrich Schiller, Bd. 1, *Sämtliche Werke*, München 1958, 602). Im Unterschied zu diesen rhetorischen Verwendungsformen jedoch wird der Bildtopos in *Stella* mit einem auffallenden Drang zur Eigentlichkeit ausgebaut: Stella pflegt „in des Mondes Dämmerung [ihren] Garten auf und ab“ zu gehen und meint dann, sie „müsste den Mond herunter ziehen“, weil sie allein ist und nur „die Sterne kalt und freundlich über [ihre] Quaal herabblinken“ (S. 157). Als Fernando sie verläßt, sagt sie „Es wird so Nacht!“ (S. 472) und beginnt bald darauf ihren Verzweiflungsmo-

zeichnung „Engel“ zum damals üblichen Motivschatz zur Bezeichnung tugendhafter schöner Frauen⁴⁸ bzw. zur zeitgenössischen Konzeption der 'himmlischen' Geliebten.⁴⁹ Beide Bildlichkeiten gehen auf religiöse Deutungsmuster zurück und gelten als sinnlich erfahrbare Manifestationen des christlichen Erlösungsversprechens.⁵⁰

Möglicherweise verbirgt sich noch eine weitere, eine esoterische Bedeutungsstruktur in dieser Namensgebung und weist auf eine weitere in *Stella* zitierte Legende hin: die der heiligen Cäcilie, der Namenspatronin von Fernandos Frau Cezilie.⁵¹ Goethe gibt uns darauf einen Hinweis, indem er Stella ein

nolog mit den Worten „Fülle der Nacht, umgieb mich!“ (S. 474). Auch hier gilt wieder, daß die realistische Darstellung nicht verlassen wird. Mondschwärmerei gehört zu den typischen Verhaltensweisen der Empfindsamen; mit Bezug auf den Darmstädter Kreis hat darauf schon Fritz von Jan, Ein Modell zu Goethes Stella, in: *Euphorion* 1 (1894), 557–564, hier 561, hingewiesen. Indem Stella die Himmelslichter aber nicht einfach nur anspricht, sondern ihnen mit einem drängenden Gesellschaftswunsch entgegentritt, kommt dennoch der Verdacht auf, sie sei eigentlich ihrerseits: ein auf die Erde verirrt Himmelskörper, der schon den Mond zu sich herabziehen müßte, um die Verhältnisse wieder einzurenken.

⁴⁸ Louise von Ziegler schreibt am 26. Juni 1774 an Caroline Herder, ihr Mann nenne sie „jetzt nach Ihrem Brief, den ich ihm teils vorgelesen 'seinen heiligen Engel'.“ (zit. nach: Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 3: Quellen und Dokumente, Stuttgart 1980, 220; s. auch ebd., 224 f.) Während der Vergleich mit dem Engel mehr auf Tugend der Frau hinweist, dient der Sternenvergleich mehr der Beschreibung von Schönheit: „dunkler als die Nacht glänzet dein Haar vor Schwärze; deine Augen leuchten still wie die Sterne, mit schmachtendem Feuer“ (ebd., 235).

⁴⁹ Stella heißt z. B. auch die aus Standesrücksichten für den liebenden Helden in Jakob Michael Reinhold Lenz' *Waldbruder* (1776) unerreichbare tugendhafte Gräfin, die „tanzt“ und „schreibt wie ein Engel“ (DjGZ, ¶ 42.046 und 42.110). Siehe auch die Belege bei Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 3 (wie Anm. 48), 151, 162, 277 und 317. – Zur Abwandlung des Doppelmusters von 'himmlischer' versus 'irdischer' Geliebten in Goethes Drama s. Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 65.

⁵⁰ Siehe z. B. die in zahlreichen Auflagen erschienene Erbauungsschrift von Johann Arndt, *Sechs Bücher Vom Wahren Christenthum* (1606), Buch IV, Teil I, Kap. 1: „15. Das Licht ist die höchste Zierde, Schmuck und Herrlichkeit der Creaturen. Darum stehet geschrieben: Licht ist dein Kleid, das du an hast, Psalm 104,2. und der heiligen Engel Zierde und Schmuck ist die Klarheit des HERRN. Luc. 2,9. Im ewigen Leben wird der Auserwehltten höchster Schmuck seyn die Klarheit und Licht. Offenb. 22,5. Die Gerechten werden leuchten, wie die Sonne in ihres Vaters Reich, Matth. 13,43. Welches vorgebildet ist durch das Weib mit der Sonne bekleidet. Offenb. 12,1. Ja gleichwie das Licht die schönste Zierde und Schmuck dieser vergänglichen Welt ist: Also wird das ewige Licht die höchste Zierde und Herrlichkeit der zukünftigen Welt, des himmlischen Jerusalems, seyn. 16. Je mehr Lichts, je edler Geschöpf: als wir sehen an Engeln, an Sonne, Mond und Sternen, an Edelgesteinen, an Metallen. Also ist auch die Tugend ein schönes Licht. Und alle Gaben der Auserwehltten werden aus ihnen leuchten im ewigen Leben.“ (zit. nach: Des hocherleuchteten Johann Arnds Sechs geistreiche Bücher vom Wahren Christenthum, Jena o. J. [ca. 1630], 573 ff.)

⁵¹ Es ist nicht auszuschließen, daß alle Figuren mit Eigennamen in *Stella* 'sprechende' Namen tragen. Darüber, daß der romanisierende Name Fernandos auf den Typus des Don Juan anspielen könnte, haben schon Scherer, *Bemerkungen über Goethes Stella* (wie Anm. 5), 155, und Ernst Beutler, *Zu Goethes Stella*, in: *Das Neue Forum* 1 (1951/52), 97–100, hier 98, Mutmaßungen an-

Bild der Venus bei sich aufbewahren läßt. Neben der Funktion der Selbstobjektivierung im Bild der heidnischen Göttin, die wie Stella die Liebe sowohl als ein Gestirn repräsentiert, erklärt das Bild, nimmt man hermetisches Wissen hinzu, auch Stellas eigentümliches Schicksal: nämlich ihre Liebe zu Fernando ohne Heiratserwartungen. Goethe las in seiner Jugend eine Reihe von Schriften der hermetisch-mystischen Tradition, darunter auch einige von Paracelsus.⁵² Paracelsus nimmt einen direkten Einfluß der Sterne auf das menschliche Handeln an und schreibt diese Wirkung dem göttlichen Willen zu; Gott greift dieser Vorstellung nach über die Vermittlung von Sternen und Engeln⁵³ in das irdische Geschehen ein. Der spezifische Einfluß der Venus äußert sich in besonderer

gestellt; und Luzie vertritt im Stück tatsächlich das Prinzip der Aufklärung, dessen Lichtmetapher sie im Namen trägt. Die restlichen Figuren dagegen sind, das Kind Anngan ausgenommen, nur durch ihre Funktion (Postmeisterin, Verwalter) benannt.

⁵² So Goethes eigene Auskunft in *Dichtung und Wahrheit* (FA I,14, 373). Welche Werke er konkret rezipiert hat, ist dort nicht gesagt. Die Exzerpte in den *Ephemerides* ab Januar 1770 enthalten keine einschlägigen Hinweise zu dem hier untersuchten Zusammenhang. Die paracelsische Astronomie, auf die es mir im folgenden ankommt, war allerdings Gemeingut; s. z. B. das ausführliche Referat bei Johann Arndt (wie Anm. 50), Buch IV, Teil I, Kap. 4. Eine nur vermittelte Rezeption ist also denkbar. Auf eine Vermittlung paracelsischen Gedankenguts durch Samuel Richter, Sincerus Renuatus und Friedrich Christoph Oetinger weist außerdem Rolf Christian Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, Bd. 1, München 1969, hin. (Zur Erklärung der häufig auftauchenden Venusbilder in Goethes Frühwerk greift Zimmermann, Bd. 1, 247–249, und Bd. 2, 94 f., allerdings auf Agrippa von Nettesheim und dessen Lehre von den vier *furors* zurück; seine Ausführungen befassen sich nur mit dem direkten Gegenüber von Künstler und Venus Urania im Inspirationsmoment. In der Konstellation in *Stella* hilft diese Referenz nicht weiter.) Agnes Bartscherer, *Paracelsus, Paracelsisten und Goethes Faust. Eine Quellenstudie*, Dortmund 1911, kann glaubwürdig eine Anzahl direkter Bezüge auf Schriften des Paracelsus, deren Rezeption durch Goethe nicht belegt ist, im *Faust* nachweisen. Ich sehe in Stellas Rede von 'ihren Bäumen' (S. 457 und 474) und den „Bäume[n,] die ich pflanzte, die ich erzog“ (S. 472), einen Hinweis auf eine bei Paracelsus häufig auftauchende Bildlichkeit: Dieser nämlich vergleicht Gottes Einwirken auf den Menschen durch Engel und Sterne, angeregt vom biblischen Senfkorn-Gleichnis, mit dem Einsäen und Aufziehen von Pflanzen. Ein Brief an Friederike Oeser vom 13. Februar 1769, in dem Goethe mitteilt, sein Gehirn sei „wegen der Einstrahlung des Steinbocks und Wassermanns, etwas kalt und feucht“ (DjGZ, ¶ 15.460), mag ein Hinweis sein, daß Goethes Beschäftigung mit der hermetischen Astronomie, darunter auch der des Paracelsus, bereits sehr früh stattgefunden hat; in einer Periode also, für die uns genauere Belege leider fehlen.

⁵³ Das Befragen des göttlichen Willens sei möglich „alein durch unsern glauben und durch unser imagination. dardurch können wir die ascendenten bezwingen nach unserm begern, und red und antwort von inen haben, als oft wir wollen [...] und solche stimmen seind nicht alle mal von ascendenten, sonder auch vil mal von engeln und dienstbarn geistern, darvon die epistel zu Ebreern sagt, die aus götlichem geheiß geschehen.“ (zit. nach: Theophrast von Hohenheim, gen. Paracelsus: *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Sudhoff, 14 Bde., München und Berlin 1929–1933, Bd. 13, 381 f.)

Liebeswürdigkeit⁵⁴ und kann zu einer musikalischen Begabung,⁵⁵ aber – im Sinne des dualistischen Weltbildes der Hermetik – auch zur ‘Hurerei’⁵⁶ führen. Die erste Begegnung zwischen Stella und Fernando beim Musizieren⁵⁷ könnte sich also ebenso aus der paracelsischen Astronomie erklären lassen wie Stellas Hingabe an Fernando ohne Heiratsversprechen. Und ebenso Cezilias Offenbarungserlebnis im zweiten Akt: Im Zustand des ‘Versinkens’ (S. 456) – wie es die Legendenvorlage der heiligen Cäcilie fordert – erkennt sie den „Himmel im Herzen“ Stellas (S. 455) und erwägt eine freiwillige Selbsttäuschung, wie sie auch bei Stella im Moment ihrer Einwilligung in die Entführung durch Fernando vorgelegen haben muß: „Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden.“ (S. 456)

Es sollte deutlich geworden sein, wie die Figur der Stella durch eine dichte Vernetzung mehrdeutiger poetischer Bildlichkeit aus den Quellen des christlichen und mystischen Offenbarungsglaubens als ein auf Handlungsebene leib-

⁵⁴ „[D]er character veneris macht lieb und angenehmen den leuten und das man im zimlicher bitt nit vil versagt“ (zit. nach: Hohenheim, Sämtliche Werke, wie Anm. 53, 379).

⁵⁵ „[A]ls der erst ascendens veneris hat gelernet die musicam, der erst ascendens martis hat gelernet die fabrilialia. also weiter merket, wo solche ascendentes aufgestigen sein in venere, die haben auch geben ander melodias, also auch ander ascendentes martis haben auch geben ander inventiones in fabrilibus. da solt ir auch merken, were die venus nit gewesen, so were keine musica erfunden worden, also auch were mars nit gewesen, es weren die fabrilialia nit erfunden worden. also lernen uns die sternern alle künst, die auf erden sind, und wan sie nit in uns wirken, sonder wir solten von uns selber das tun, so were kein kunst nie erfunden worden, sovil ist dem gestirn gegeben gegen den menschen“ (zit. nach: Hohenheim, Sämtliche Werke, wie Anm. 53, Bd. 12, 23).

⁵⁶ „Dem planeten veneri ist underworfen alles, was zu der musica gehört, alle musikalische instrument und venerische übung, bulerei, hurerei und dergleichen“ (zit. nach: Hohenheim, Sämtliche Werke, wie Anm. 53, Bd. 11, 401; s. auch Bd. 13, 386). Noch deutlicher, und für die ‘utopische persona’ Helena im *Faust* noch relevant: „Secht, Helena und Venus ist ein Natur, und ob schon Venus nie gewesen wer, noch wer Helena ein Hur gewesen: und ob schon Venus elter ist dann Helena, gedenckt, daß vor Helena auch Huren gewesen sind“ (zit. nach: Bartscherer, Paracelsus, wie Anm. 52, 190).

⁵⁷ „Ich weis nicht ob du bemerktest, daß du im ersten Augenblick meine Aufmerksamkeit gefeßelt hattest? Ich wenigstens merkte bald, daß deine Augen mich suchten. Ach Fernando! da brachete mein Onkel die Musik; du nahmst deine Violin, und wie du spieltest, lagen meine Augen sorglos auf dir; ich späthe ieden Zug in deinem Gesicht, und – in einer unvermutheten Pause schlugst du die Augen auf – auf mich! sie begegneten den meinigen; wie ich erröthete, wie ich wegsah! Du hast es bemerkt, Fernando; denn von der Zeit an fühlt ich wohl, daß du öfter über dem Blat wegsahst, oft zur ungelegenen Zeit, aus dem Takt kamst, daß mein Onkel sich zertrat. Jeder Fehltrich, Fernando, ging mir durch die Seele – Es war die süsste Confussion die ich in meinem Leben gefühlt habe“ (S. 469 f.). Die Liebesbegegnung in der Musik ist wiederum auch anschließbar an ein Motiv der Empfindsamkeit: Vor allem der Gesang galt als eine Möglichkeit das authentische Gefühl in unverfälschter Weise zu artikulieren und (z. B. dem Geliebten) mitzuteilen; s. dazu am Beispiel des *Fräuleins von Sternheim* Ruth E. Müller, *Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, hier 30–36.

haftig anwesender metaphysischer Einfluß aufgebaut wird. Mit der Begegnung von Stella und Cezilie nun ist auf der Ebene des idealen Nexus zum ersten Mal die Verknüpfung von Fernandos 'reiner' Ich-Fiktion mit seiner sozialen Existenz aufgerufen; jenes Problem also, das auch der Schlußlösung zugrunde liegt. Diese Begegnung läßt vermuten, daß der ethische Konflikt dadurch beigelegt werden könnte, daß Fernandos Möglichkeit der Totalitätserfahrung, verkörpert in Stella, nicht mehr nur eine notwendige Denkeinheit lediglich *seines* subjektiven Bewußtseins bildet, sondern sozial generalisierbar, d. h. objektive Wirklichkeit wird.

Inwieweit Cezilies durch ihren Namen vorprogrammiertes Verständnis für Stella dazu einen Beitrag leistet, wird noch genauer zu betrachten sein. Zunächst ist wichtig, daß Fernando tatsächlich ein Interesse an der Objektivierung von Stellas Eigenschaft als Totalitätsverweis hat. Zu Cezilie sagt er: „Ich begreife Sie nicht. Können Sie Stella verkannt haben? Sie, die ganz Liebe, ganz Gottheit ist!“ (S. 464) Und später fordert er Cezilie und Luzie auf: „Seht, seht den Engel!“ (S. 472)

Nicht nur Cezilie, sondern sämtliche Figuren in *Stella* nehmen Fernandos auf Objektivität hin angelegte Charakterisierung Stellas als 'die Liebe selbst' in irgend einer Weise an: So nennt der Verwalter Stella „unsere liebe Frau“ (S. 463), die Postmeisterin sieht in ihr eine „allerliebste Frau“ (S. 448), ihre Stieftochter Anngen ruft „Sie ist so lieb! so lieb!“ (S. 448), Cezilie spricht Stella mit „Süsse Liebe!“ an (S. 472) und selbst noch die trockene Luzie findet in ihr ein „liebes Weibgen“ (S. 452). Die Postmeisterin nimmt Stellas objektive Liebenswürdigkeit gar für ein Naturgesetz: „Mann kann sie nicht sehn, ohne sie zu lieben.“ (S. 448)⁵⁸ Daß dabei jede der Figuren 'Liebe' als etwas anderes, ihrem jeweiligen Weltbild Entsprechendes begreift, zeigt sich schon an diesen kurzen Zitaten. Es gilt also das, was Goethe unter der Leitformel 'Liebe' explizit als eine Einheit konzipiert hat, in seine sozial unterschiedlichen Bedeutungskomponenten zu zerlegen.⁵⁹ Mein Ziel ist es, die soziale 'Realität' der metaphysischen Instanz Stella sichtbar zu machen. Der utopische Gehalt des Dramas war zunächst ausschließlich in der Figur Stella zu verorten, die – eben unter dem bewußten Vorzeichen der Ortlosigkeit – die eigentlich unmögliche Versöhnung des Konfliktes von Sozialität und Individualität (sozusagen in Per-

⁵⁸ Auch das wieder eine topische Redefigur der Empfindsamkeit (vgl. z. B. noch Mary Shelley über ihren Mann: „To see him was to love him“, zit. nach: *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, hg. von Thomas Hutchinson, London 1961, xiii), die in Goethes Stück aber als eine individuell verbürgte Erfahrung geltend gemacht wird.

⁵⁹ Vgl. Heinz Hillmann, *Goethes Stella*. Probleme einer Liebesutopie, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* BH 1 (1993), 3–19, hier 17: alle diese „Teilutopien“ seien „untereinander irgendwie vernetzt, als Genre auch ineinander übergänglich“, sie wirkten „wie Teile eines latenten Ensembles“. Das läßt sich noch präzisieren.

sonalunion) leistet. Im folgenden soll jedoch gezeigt werden, in wie weit diese subjektive Utopie Fernandos doch auch in die Wirklichkeit integriert ist.

III. Stella lieben: Liebe als universale Technik der utopischen Erfahrung

A. Die empfindsame Seite der Kippfigur: „unendliche Lieb und Güte!“

Es ist in der Interpretationsliteratur immer wieder auf die ostentative Raummetaphorik des Stücks hingewiesen worden. Stellas Landgut gilt als ein irrealer utopischer Raum, poetisch stilisiert als eine ‘Insel der Seeligen’ oder ein ‘hortus conclusus’, in dem das ‘Innere’ des Menschen vor jeder Beanspruchung durch die gesellschaftliche Welt geschützt ist und die Zeit still zu stehen scheint.⁶⁰ Den Kontrastraum bildet das Posthaus, in dem ein dauerndes Kommen und Gehen herrscht. Gleichzeitig aber ist das Rittergut, auf dem Fernando Stella untergebracht hat, auch ein Raum idealisierter Sozietät im Sinne des empfindsamen Landidylls, hat also auch einen gewissen Realitätswert. Die Grenze zwischen Posthaus und Rittergut wird mehrfach überschritten. Da es mir insbesondere auf den Realitätsgehalt von Stellas Existenz ankommt, spreche ich bezüglich ihres Landgutes lieber von einem idyllischen als von einem utopischen Raum.⁶¹ Eine Idylle ist nicht zwangsläufig ‘ortlos’ und konkreter als eine religiöse Vorstellung. Das universale Mittel, mit Stella in Beziehung zu treten und ihr damit soziale Wirklichkeit zu verleihen, ist, wie zu sehen war, die ‘Liebe’.

1. Liebe als ästhetische Kategorie (Rührung)

Von einer regelmäßigen Überschreitung der Grenze zu Stellas Idyll berichtet die Postmeisterin:

Manchmal lässt sie uns invitiren, die Frau Amtmänninn, die Frau Pfarrern und mich, und diskurirt mit uns von allerlei. Freilich hüten wir uns, sie nicht an den gnädigen

⁶⁰ Siehe v. a. Schulz, Goethes *Stella* (wie Anm. 8), 425–427, und Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 71 f.

⁶¹ Mit Jürgen Schläger, Die Robinsonade als frühbürgerliche ‘Eutopia’, in: Voßkamp, Utopieforschung (wie Anm. 35), 279–298, ließe sich auch von einer Eutopie sprechen, die sich aus der schon im 17. Jahrhundert einsetzenden Säkularisierung und Empirisierung der Heilssuche herleitet, ohne noch das Ordnungsmuster der Futurisierung zu verwenden. Siehe auch Klaus Garber, Arkadien und Gesellschaft, ebd., 37–81, hier 65 f.: „goldenes Zeitalter und idyllisches ländliches Leben“ rückten im 18. Jahrhundert „so eng wie niemals vorher in der Geschichte der Gattung zusammen“.

Hern zu erinnern. Ein einzigmal geschah's. Gott weiß, wie's uns wurde, da sie anfang von ihm zu reden, ihn zu preißen, zu weinen. [...] wir haben alle geweint, wie die Kinder, und uns fast nicht erholen können. (S. 452)

Das rückhaltlose Weinen über Stellas Kummer erinnert nicht nur an die mitleidige Rührung, die im empfindsamen Trauerspiel Ziel der Darstellung ist; die vorangegangene Äußerung der Postmeisterin auf Cezilies Frage, warum sie drei Monate nach dem Tod ihres Mannes abgesehen vom Gewand keinerlei Anzeichen der Trauer an sich habe, stellt diese Reaktion überdies eindeutig in Entsprechung zu religiöser Praxis:

O Madame, unser eins hat so wenig Zeit zu weinen, als leider zu beten. Das geht Sonntag und Werkeltag. Wenn der Pfarrer nicht manchmal auf den Text kommt, oder man ein Sterbelied singen hört. (S. 448)

Das Weinen als eine Äußerung von existentielltem Gefühl, sei es große Freude oder Trauer, bezeichnet für die Leute vom Stand der Postmeisterin eine Selbstäußerung, die über den normalen alltäglichen Handlungsrahmen hinausgeht und nur „manchmal“, in einer Art künstlich anberaumtem Sonntag (denn nicht einmal der ist regulär eingerichtet), überhaupt möglich ist. Es bedeutet die Aktualisierung von etwas, das jenseits des pragmatischen Alltags, vielleicht sogar des diesseits Erlebbaren überhaupt steht. Das Göttliche, auf das Stella nach Auffassung Fernandos verweist, wird also durchaus wahrgenommen, wie auch die Verbindung zur „Seele“ im folgenden Zitat belegt:

sie hat ihn geliebt über alles. Mein Mann konnte nie fertig werden, wenn er anfing von ihnen zu erzählen. Und noch! Ich sag's selbst, es giebt so kein Herz auf der Welt mehr. [...] wenn sie von ihm redt, geht's einem durch die Seele. [...] Mein Mann seeliger war bei Jahren und nicht leicht zu rühren, aber er erzählte nichts lieber, als von der Glückseligkeit der beiden Leute, so lang sie hier zusammen lebten. Man war ein ganz anderer Mensch, sagte er, nur zuzusehn wie sie sich liebten. (S. 449)

Stellas Erzählungen wie auch die direkte Beobachtung der irdischen „Glückseligkeit der beiden Leute“ bedeutet in vergleichbarer Weise die Begegnung mit etwas Fremdem wie die Rede des Pfarrers von einer himmlischen Glückseligkeit. Die Faszination (‘Rührung’), die die Außenansicht enthusiastischer Liebe zu erwecken vermag, ist vergleichbar mit der, die ein poetisierendes Sterbelied auslöst (das bemerkenswerter Weise gerade *nicht dieselben* Gefühle hervorruft wie der tatsächliche Tod des Gatten). Die Beobachtung der unglücklich liebenden Stella wird dadurch zu einem potentiell ekstatischen Erlebnis („ein ganz anderer Mensch“). Der Grund für die klare Trennung von pragmatischem Lebenskontext und ästhetisierender Totalitätswahrnehmung im Leben der Posthausleute liegt in ihrer gesellschaftlichen Position: Ihre Identität ist noch vollständig über Inklusion bestimmt; Berufsstand und Privatsphäre sind für sie identisch. Für die Postmeisterin besteht keine Notwendigkeit, in Stella das

‘Ganze’ im Sinne des Enthusiasten zu erblicken. Stattdessen sieht sie in Stella eine relativ beliebige, halb religiös, halb ästhetisch begründete Jenseitigkeit – wie auch ihre in dieser Hinsicht hybride Formulierung, Stella sei „schön wie ein Engel“ (S. 449), zeigt.

Im Unterschied zum enthusiastischen Liebesereignis aber wird die Gültigkeit der Moral im ästhetischen Erleben nicht aufgehoben, sondern zur Geschichte zusammengefügt und zum allgemeinen Exempel stilisiert:

Aber wie’s geht. Man sagte der Herr hätte kuriose Prinzipia gehabt, wenigstens kam er nicht in die Kirche, und die Leute die keine Religion haben, haben keinen Gott und halten sich an keine Ordnung. Auf einmal hieß es: der gnädige Herr ist fort! Er war verreist, und kam eben nicht wieder. [...] Er soll wohl ein vornehmer Herr seyn, soll sie entführt haben, und was man alles sagt. Ja wenn ein junges Mädchen so einen Schritt thut, sie hat ihr Lebenlang dran abzubüßen. (S. 449)

Dieser allgemeinen Geschichte („wie’s geht“), die die Postmeisterin von Stella zu erzählen weiß, liegt offenbar ein konsensfähiges Deutungsmuster zugrunde. Ein weiteres zeitgenössisches Beispiel, das speziell im semantischen Einzugsbereich Goethes von Relevanz ist, ist Sophie von La Roches Roman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*: Auch dort hat die Romanheldin „so einen Schritt“ getan und trägt seither an einem tiefgehenden Kummer, der sich den mitleidigen Beobachtern in rührender Weise mitteilt.⁶² Über das ästhetische Moment der Rührung hinaus ist das Fräulein von Sternheim jedoch noch in einer zweiten Hinsicht für ihre soziale Umwelt relevant, die auch in *Stella* eine wichtige Rolle spielt.

2. Liebe als soziale Kategorie (*Caritas*)

Das Fräulein von Sternheim verbringt unter dem Namen „Madam Leidens“ einige Zeit damit, „Gutes zu tun“.⁶³ Im Auftrag einer wohlthätigen Stifterin richtet sie ein Gesindehaus für die Ausbildung armer Mädchen ein. Dazu braucht sie nicht zuletzt „ein schickliches Haus mit einem Garten“.⁶⁴ Die Verwandtschaft mit Stellas Landidyll ist deutlich, und auch das empfindsame Muster sozialer Weltzuwendung wird in Goethes Stück aufgerufen: Stella ist aus der Perspektive der Postmeisterin nicht nur ein Verweis auf Jenseitiges („schön wie ein En-

⁶² „Zärtliches Mitleiden“ findet sich im Gesicht der Sternheim’schen Freundin, „Ehrfurcht und Freundschaft“ in dem ihres Mannes (Sophie von La Roche, *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stuttgart 1983, 235); die Stifterin Madam Hills „vergießt [manchmal] Tränen, oder drückt [ihr] die Hände, und wohl zwanzigmal nickt sie [ihr] den freundlichsten Beifall zu“ (ebd., 237).

⁶³ La Roche, *Fräulein von Sternheim* (wie Anm. 62), 237 u. ö.

⁶⁴ La Roche, *Fräulein von Sternheim* (wie Anm. 62), 238.

gel“), sondern ebenso „die beste Seele von der Welt“ (S. 448) in einem ganz diesseitigen Sinne:

ihre ganze Freude ist mit Kindern. Sie lehrt sie allerlei Arbeiten machen und singen. Sie lässt sich von Bauersmädgen aufwarten biss sie ein Geschik haben, hernach sucht sie eine gute Condition für sie, und so vertreibt sie sich die Zeit, seit ihr Gemahl weg ist. Es ist unbegreiflich, wie sie so unglücklich seyn kann, und dabei so freundlich, so gut. (S. 448)

Sie lebt, wie eine Nonne, so eingezogen, die Zeit ich Sie kenne. Fast kein Fremdes, kein Besuch aus der Nachbarschaft kommt zu ihr. Sie lebt mit ihren Leuten, hat die Kinder des Orts alle an sich; und ist, ohngeachtet ihres innern Schmerzens, immer freundlich, immer angenehm. (S. 451)

Stellas Selbstbeschreibung stützt die Konzeption caritativer „Geschäftigkeit“⁶⁵ zunächst:

STELLA. [...] wenn mir's glückt, wenn eine gute Gottheit mir an einem heitern Frühlingmorgen den Schmerz von der Seele weggehoben zu haben scheint. Wenn ich ruhig erwache, und die liebe Sonne auf meinen blühenden Bäumen leuchtet, und ich mich thätig, munter fühle zu den Geschäften des Tags, dann ist mirs wohl, dann treib ich eine Zeitlang herum, verrichte und ordne, und führe meine Leute an, und in der Freiheit meines Herzens dank ich laut auf zum Himmel für die glücklichen Stunden.

MADAME SOMMER. Ach ia, gnädige Frau, ich fühls! Geschäftigkeit und Wohlthätigkeit sind eine Gabe des Himmels, ein Ersatz für unglückliche liebende Herzen.

STELLA. Ersatz? Entschädigung wohl, nicht Ersatz – Etwas anstatt des Verlohrnen nicht das Verlohrne selbst mehr – Verlohrne Liebe, wo ist da Ersatz für! – O wenn ich manchmal von Gedanken in Gedanken sinke, freundliche Träume der Vergangenheit vor meine Seele bringe, hoffnungsvolle Zukunft ahnde [...]; dann mich's auf einmal ergreiff! ergreiff dass ich allein bin; vergebens nach allen vier Winden meine Arme ausstrecke, den Zauber der Liebe vergebens mit einem Drang, einer Fülle ausspreche, dass ich meine, ich müsste den Mond herunter ziehen! – Und ich allein bin, keine Stimme mir aus dem Gebüsch antwortet (S. 457)

Der Bruch, der hier in Form einer vorübergehend möglichen Selbsttäuschung zutage tritt, erklärt sich aus der Differenz von enthusiastischer Liebe (der 'verlorenen Liebe', der der „Zauber“, d. i. die Verbindung zur Transzendenz, eigen war) und Nächstenliebe, die Goethe zwar beide in einer Figur vereinigt, durch die Äußerungen dieser Figur gleichwohl genau differenziert:

O ich darf nicht allein seyn! [...] ich habe alles gethan, ich hab mir Federvieh und Reh und Hunde angeschafft; ich lehre kleine Mädgen striken und knöpfen, nur um nicht allein zu seyn, nur um was außer mir zu sehen, das lebt und zunimmt. (S. 456 f.)

⁶⁵ La Roche, Fräulein von Sternheim (wie Anm. 62), 239; auch 'tätiges Leben' (ebd.); die 'heitern Morgen' des nachfolgenden Zitats finden sich in La Roches Stimmungsbild ebenfalls (ebd., 235).

Was also im empfindsamen Roman dem ‘gelassenen Ertragen des Schicksals’⁶⁶ gilt, hat bei Stella ganz andere Beweggründe. Das verzweifelte Heranziehen beliebiger Gesellschaft, seien es Tiere oder Menschen, hat für Stella allein den Zweck, sich mit Lebendigem zu umgeben, an dem sie selbst, in ihrer Eigenschaft als metaphysische Existenz, keinen eigentlichen Anteil hat. Ihr soziales Anliegen entspringt keiner ethischen Ambition, sondern quasi dem Auftrag ihres ‘Erfinders’ Fernando, objektive Wirklichkeit zu werden, indem sie sich als ‘Liebe’ – im Doppelsinn von Totalitätsverweis und ethischem Ideal – in der Welt manifestiert. Das daraus resultierende Lösungsmodell der empfindsamen Realutopie wird aus ihrer Perspektive zwar als defizient charakterisiert, ist aber offenbar von einiger Stabilität.

B. Die enthusiastische Seite der Kippfigur: „ganz Liebe, ganz Gottheit“
(Liebe als transzendente Kategorie: Sympathie)

Auch Cezilie und Luzie überschreiten die Grenze zu Stellas Idyll. Anders als bei der sozial vollständig inkludierten Postmeisterin und den zu unterrichtenden Mädchen aber handelt es sich nun um Personen im Zustand weitgehender sozialer Exklusion. Nach traditioneller (‘alteuropäischer’) Auffassung bestimmen Frauen ihre Identität nach Stand und Vermögen des Vaters resp. des Ehemannes. Der Verlust des Familienoberhaupts Fernando bedeutet für seine Frau und Tochter also, sofern die Lücke nicht neu besetzt wird, eine soziale Katastrophe. Cezilie und Luzie haben überdies ihr gesamtes standesgemäßes Vermögen verloren und befinden sich nun auf Reisen, also in einem Zustand vollkommener sozialer Identitätslosigkeit. Sie werden dadurch, Fernando vergleichbar, zu potentiellen Enthusiasten, was ihre erste Begegnung mit Stella maßgeblich beeinflusst.

Das Aufeinandertreffen von Cezilie und Stella im zweiten Akt ist als eigene Handlungseinheit in der Forschung bislang eher unterbelichtet geblieben und wird hier deshalb ausführlich zitiert:

STELLA. [...] Madame, ich danke Ihnen für das Zutrauen, mit dem Sie mir den Schatz [Cezilies Tochter, die bei Stella in Dienste geht] in die Hände liefern. [...]

MADAME SOMMER. Sie fühlen was ich Ihnen bringe und lasse.

STELLA *nach einer Pausse in der sie Madame Sommer angesehen hat* :| [...] Ich fühle im ersten Anblik Vertrauen und Ehrfurcht gegen Sie.

MADAME SOMMER. Gnädige Frau –

STELLA. Nichts davon. Was mein Herz gesteht, bekennt mein Mund gerne. Ich höre Sie sind nicht wohl, wie ists Ihnen? sezen Sie sich.

MADAME SOMMER. Doch gnädige Frau! Diese Reise in den Frühlingstagen, die

⁶⁶ La Roche, Fräulein von Sternheim (wie Anm. 62), 239.

abwechselnde Gegenstände, und diese reine seegensvolle Luft die sich schon so oft für mich mit neuer Erquickung gefüllt hat, das würkte alles auf mich so gut, so freundlich, dass selbst die Erinnerung abgeschiedener Freuden, mir ein angenehmes Gefühl wurde, ich einen Widerschein der goldenen Zeiten der Jugend, und Liebe in meiner Seele aufdämmern sah.

STELLA. Ja die Tage! die ersten Tage der Liebe! – Nein du bist nicht zum Himmel zurückgekehrt goldne Zeit! du umgiebst noch jedes Herz, in den Momenten da sich die Blüte der Liebe erschliesst.

MADAME SOMMER, *ihre Hände fassend*. Wie groß! Wie lieb!

STELLA. Ihr Angesicht glänzt, wie das Angesicht eines Engels, Ihre Wangen färben sich!

MADAME SOMMER. Ach und mein Herz! Wie geht es auf! wie schwillt's vor Ihnen!

STELLA. Sie haben geliebt! O Gott sei Dank! Ein Geschöpf das mich versteht! das Mitleiden mit mir haben kann! das nicht kalt zu meinem Schmerzen drein blickt – Wir können ja doch einmal nichts dafür dass wir so sind! – Was hab ich nicht alles gethan! Was nicht alles versucht! – Ja was halfs! – Es wollte das – just das – und keine Welt, und sonst nichts in der Welt – Ach der Geliebte ist überall, und alles ist für den Geliebten.

MADAME SOMMER. Sie tragen den Himmel im Herzen. [...] Wie glücklich! Sie leben doch noch ganz in dem Gefühl der jüngsten reinsten Menschheit.

STELLA. Ein Jahrtausend von Tränen und Schmerzen vermögten die Seeligkeit nicht aufzuwiegen der ersten Blicke, des Zitterns, Stammelns, des Nahens, Weichens – des Vergessens sein selbst – den ersten flüchtigen feurigen Kuss, und die erste ruhig athmende Umarmung – Madame! Sie versinken meine Teure! – Wo sind sie?

MADAME SOMMER. Männer! Männer!

STELLA. Sie machen uns glücklich und elend! Mit welchen Ahnungen von Seeligkeit erfüllen sie unser Herz, welche neue und unbekandte Gefühle und Hofnungen schwellen unsere Seele, wenn ihre stürmende Leidenschaft sich ieder unserer Nerven mittheilt. [...]

MADAME SOMMER. Wir glauben den Männern! In den Augenblikken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden.

STELLA. Madame! Da fährt mir ein Gedanke durch den Kopf – Wir wollen einander das seyn, was sie uns hätten werden sollen! Wir wollen zusammen bleiben –! Ihre Hand! – Von diesem Augenblik an laß ich Sie nicht!

LUZIE. Das wird nicht angehn! (S. 454 ff.)

Die auf der Basis von gefühlsbetonter Höflichkeit, Empathie, Wertschätzung und ostentativer Offenheit noch ganz nach empfindsamen Mustern eingeleitete Begegnung entwickelt sich in einer Weise, die die Mechanismen des 'zärtlichen' Interaktionsmodells⁶⁷ weitgehend hinter sich läßt. Ausgehend von Cezi- lies Erinnerung entwickelt Stella eine ihrer schwärmerischen Reden vom paradiesischen Liebesaugenblik, tut dies nun aber nicht in der narrativen Sprechsituation „ich“, sondern in einem präsentisch verallgemeinernden „wir“, das für

⁶⁷ Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, 46–50.

die von dieser Identifikation mitgerissene Cezilie zum enthusiastischen Erlebnis, vergleichbar einer Liebeserfahrung, wird. Cezilies 'Versinken' und ihr einigermaßen inhaltsleerer, jedoch verweisträchtiger Ausruf „Männer! Männer!“ stehen in krassem Gegensatz zur empfindsamen Kommunikation, die auf gewissenhafter Introspektion und der Maxime der intersubjektiven Formulierbarkeit⁶⁸ der 'aufgeklärten Empfindung'⁶⁹ beruht. Das abschließende Motiv des 'nicht Lassens' entspricht dem Ewigkeitswunsch der enthusiastischen Liebesbegegnung.⁷⁰ Wie dort aber kann auch dieses Versprechen nicht eingelöst werden: Dem emphatischen Ausspruch folgt sofort Luzies nüchterne Voraussage des Endes. Der weitere Verlauf der Szene führt die beiden Frauen wieder auf ihre individuelle Geschichte zurück, so daß die abstrakte Verständigung über die identifikatorische Basis, geliebt zu haben, mit ihrer Konkretisation in Fernando ein Ende findet. Cezilie und Stella sind mit dem Schluß des zweiten Aktes auf ihre Rolle als 'Nebenbuhlerinnen' festgelegt, was die eben noch ins Auge gefaßte freundschaftliche Lebensgemeinschaft unmöglich macht.

Der Begegnung der beiden Frauen in der Schwärmerei kann also keine sozietäre Komponente von einiger Dauer abgewonnen werden. Trotzdem erfüllt die Begegnung eine wichtige Funktion: Wie die Liebesbegegnung mit Fernando stellt sie Totalitätskorrespondenz im Sinne des Enthusiasten her. Cezilie findet wie Fernando „den Himmel im Herzen“ Stellas und wird ihrerseits für Stella zum „Engel“ wie diese für Fernando. Und Cezilie als Verkörperung des Realitätsprinzips kommt es auch zu, unter dem Eindruck von „Himmel“ die Gültigkeit der Moral mit der plötzlichen Idee „warum sollten wir nicht betrogen werden“ aufzuheben. Die moralische Disqualifizierung von Fernandos au-

⁶⁸ Wegmann, Diskurse (wie Anm. 67), 44. Zwar kennt auch die empfindsamen Kommunikation die Grenzen der verbalen Codifizierung von Emotionen, kann aber über Unsagbarkeitstpos und stumme Gesten auf ein ebenfalls konventionalisiertes Zeichenrepertoire zurückgreifen (ebd., 47). Cezilies Erfahrung ist damit nicht mehr zu erfassen.

⁶⁹ So eine Formulierung Johann Joachim Spaldings (s. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, 126).

⁷⁰ In seiner Ambivalenz als Ewigkeit des Gefühls und eheliches Ewigkeitsversprechen dargestellt bei Karl Eibl, *Das monumentale Ich. Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt am Main, Leipzig 2000, 51–55. – Die hier verwendete Formel ist der biblischen Formulierung einer Gottesbegegnung (1 Moses 32,26) nachempfunden, auf die Goethe im Schluß eines Briefs an Johann Gottfried Herder vom Oktober 1771 auch einmal explizit anspielt: „Adieu lieber Mann. Ich lasse Sie nicht los. Ich lasse sie nicht! Jakob rang mit dem Engel des Herrn. Und sollt ich lahm drüber werden.“ (Goethe an Herder, Oktober 1771, zit. nach: DjGZ, ¶ 15.952.) Siehe auch: „Welche Stunden! Welche Tage! – Um Mitternacht suchtest Du mich noch im Dunkeln auf. – Mir wurde wie eine neue Seele. Von dem Augenblick an konnte ich Dich nicht mehr lassen.“ (Jacobi an Goethe, 25. Dezember 1812, zit. nach DjGZ, ¶ 34.925.) – Auch die Formulierung Cezilies „Ach und mein Herz! Wie geht es auf! wie schwillt's vor Ihnen!“ gehört in den Liebeskontext: vgl. z. B. Goethes frühes Weimarer Gedicht *Warum gabst du uns die Tiefen Blicke*: „Fühlt sein Herz an deinem Herzen schwellen“ (FA I,1, 230).

berühelicher Liebessehnsucht, dem Grund für seinen Betrug an Cezilie, ist somit für einen Augenblick behoben. Auch wenn also die Beziehung zwischen Cezilie und Stella ebensowenig in ein dauerndes soziales Verhältnis überführt werden kann wie die enthusiastische Liebesbegegnung, so hat sie doch ein 'soziales' Resultat: Stella ist, indem Cezilie sie als Totalitätsverweis im Sinne Fernandos erkannt hat, eine intersubjektive Bezugsgröße geworden. Cezilie hat nun gewissermaßen erlebt, was Fernando erlebt hat.

Rolf Christian Zimmermann hat bemerkt, daß für den jungen Goethe allein „das empfindende Subjekt [...] Gewähr der Wahrheit“ ist.⁷¹ Das erklärt, warum der subjektive Kosmos Fernandos dazu tendiert, zur objektiven Realität auf Handlungsebene erklärt zu werden. Zimmermann zeigt auch, *wie* Goethe diese Vermittlung von bloß subjektivem Empfinden und allgemeingültiger Wahrheit herstellt: nämlich indem er ein Grundtheorem des hermetischen Eklektizismus, den Consensus verschiedener Lehren in einer *doctrina purissima*, zu einem Consensus des Allgemeinmenschlichen umdeutet.⁷² Das sei erläutert an einem Brief Goethes an Johann Gottfried Pfenniger, der einem Brief an Lavater vom 26. April 1774 beiliegt. Goethe verweigert sich darin einer Glaubensgemeinschaft, die auf dem dogmatischen Konsens über die Menschwerdung Gottes in Christus aufbaut, und hält sein Modell eines verbindenden Consensus im Sinne einer identischen Empfindung dagegen:

Lieber du redest mit mir als einem Unglaubigen der begreifen will, der bewiesen haben will, der nicht erfahren hat. Und von all dem ist grade das Gegenteil in meinem Herzen. [...] Binn ich nicht resignirter im Begreifen und Beweisen als ihr? Hab ich nicht eben das erfahren als ihr? – Ich bin vielleicht ein Tohr dass ich euch nicht den Gefallen theue mich mit euern Worten auszudrücken, und dass ich nicht einmal durch eine reine Experimental Psychologie meines Innersten, euch darlege dass ich ein Mensch binn, und daher nichts anders sentiren kann als andre Menschen, dass das alles was unter uns Widerspruch scheint nur Wortstreit ist der daraus entsteht weil ich die Sachen unter andern Combinationen sentire und drum ihre Relativität ausdrückend, sie anders benennen muss

Welches aller Controversien Quelle ewig war und bleiben wird.

Und dass du mich immer mit Zeugnissen packen willst! Wozu die? Brauch ich Zeugniß dass ich binn? Zeugniß dass ich fühle? – Nur so schätz, lieb, bet ich die Zeugnisse an, die mir darlegen, wie tausende oder einer vor mir eben das gefühlt haben, das mich kräftiget und stärcket.

Und so ist das Wort der Menschen mir Wort Gottes es mögens Pfaffen oder Huren ge-

⁷¹ Zimmermann, *Das Weltbild* (wie Anm. 52), Bd. 1, 209.

⁷² Was bei Zimmermann noch als individuelle „Überdehnung“ (Zimmermann, *Das Weltbild*, wie Anm. 52, Bd. 1, 205) des hermetischen Consensusgedankens figuriert, mit der Goethe von der hermetischen Tradition abweicht, wurde von Eibl, *Die Entstehung der Poesie* (wie Anm. 35), 141–153, in den Zusammenhang der kontingenzverarbeitenden Debatten der Aufklärungstheologie gestellt und als eine basale Denkfigur der Spätaufklärung ausgewiesen.

sammelt und zum Canon gerollt oder als Fragmente hingestreut haben. Und mit inniger Seele fall ich dem Bruder um den Hals Moses! Prophet! Evangelist! Apostel, Spinoza oder Machiavell. Darf aber auch zu jedem sagen, lieber Freund geht dir s doch wie mir! Im einzelnen sentirst du kräftig und herrlich, das Ganze ging in euern Kopf so wenig als in meinen.⁷³

Goethe unterstellt hier eine allen Menschen gemeinsame Erfahrung und lehnt gleichzeitig jeden Versuch ab, diese Erfahrung rational zu fassen. Dadurch ist sie nicht mehr direkt kommunizierbar: Der radikal subjektive Befund, 'es' erfahren zu haben, ist nur noch über eine rein zeugnishaft Äußerung („dass ich binn“, „dass ich fühle“) mitteilbar, nicht aber argumentativ beweisbar („mit Zeugnissen packen“). Goethe setzt Resignation gegen jeden religiösen Offenbarungsglauben: Das Erfahrene ist inkommensurabel (Resignation im „Begreifen“) und inkommunikabel (Resignation im „Beweisen“). Der Erfahrungsbeefund kann aber an einem 'Zeugnis' reaktualisiert werden, d. h. am „Wort der Menschen“, wenn es als „Wort Gottes“ wahrgenommen wird. Die jeweils individuell relevanten 'Zeugnisse' werden daher aus jedem individuell eben gerade relevanten Bereich bezogen – was den Rahmen religiöser Ganzheitserfahrung sprengt: Nicht nur das Wort von „Pfaffen“, sondern ebensogut das von „Huren“ kann zum „Wort Gottes“ werden, zum Zeugnis also, das man 'schätzen' oder 'lieben' oder 'anbeten' kann. Die Dreiheit von „Güte“, „Liebe“ und „Gottheit“, die Stella verkörpert, ist hier vollständig wiedergegeben. 'Liebe' ist demnach einerseits nur *ein* kontingentes Medium der Totalitätskorrespondenz unter anderen, andererseits bildet es im Denksystem Goethes deutlich die Gelenkstelle zwischen säkularen und religiösen Formulierungsvorgaben. 'Liebe' im Doppelsinn von tatsächlichem Erlebnis und metaphysischer Bedeutung ist infolgedessen besonders geeignet als Codierungsmedium für das in Goethes Brief erkennbare Referenzproblem: das Identitätsproblem exkludierter Individualität („dass ich binn“). Auch die fiktive Bezugsgröße 'Ich' ist zugleich notwendig und unmöglich, zugleich emotional erfahrbare Realität und doch nur eine Fiktion.

Um einen inkommunikablen Erfahrungsbefund in diesem Sinne geht es auch zwischen Cezilie und Stella, wenn Stella ausruft „Sie haben geliebt!“ Daß Cezilie dabei an die empfindsame Liebe zu ihrem Ehegatten⁷⁴ denkt und Stella

⁷³ DjGZ, ¶ 16.792–16.796. In der Interpretation dieser Briefstelle als Beleg für Goethes Consensusdenken folge ich Zimmermann, *Das Weltbild* (wie Anm. 52), und Eibl, *Die Entstehung der Poesie* (wie Anm. 35).

⁷⁴ Über Cezilias Liebeskonzept herrscht in der Forschung noch keine Einigkeit. Jutta Greis, *Drama Liebe. Zur Entstehung der modernen Liebe im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1991, 145, findet die „weibliche Identität [in *Stella*] allein durch die empfindsame Liebe definiert“. Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 41, die für das ganze Stück, also auch für Cezilie und Stella gleichermaßen (ebd., 57–68), als einheitliche Liebesemantik enthusiastische Liebe veranschlagt, weist darauf hin, daß

von der enthusiastischen Liebe mit Fernando erzählt, gerät dabei gar nicht störend in den Blick. Allein das Ergebnis, abstrahiert und – versehen mit dem Totalitätsverweis „O Gott sei Dank!“ – auf das Ergebnis gebracht: „Sie haben geliebt!“, ist verantwortlich für die plötzliche Verständigung („Ein Geschöpf das mich versteht!“). Und es wird sofort wieder in empfindsame Nahweltethik zu

es sinnvoller ist, den Begriff der empfindsamen Liebe so eng zu fassen, daß er nicht mehr paßt, sobald sich Liebe nicht mehr auf die Tugenden des Partners, sondern auf seine Individualität richtet. Willems differenziert die Liebe Stellas und Cezilies lediglich nach dem „unterschiedlichen Realitätsgehalt der Beziehungen“ (ebd., 65). Vonseiten Fernandos wissen wir jedoch nichts von einer enthusiastischen Liebe gegenüber seiner Frau. Er nennt sie „meine Theure!“, „mein theuerstes, mein bestes Weib!“ (beide S. 467) und „beste, teuerste Frau!“ (S. 468), benutzt also ein Vokabular der Wertschätzung, das eher auf die empfindsame als auf die enthusiastische Liebeskonzeption hinweist. Die individuelle Qualität Fernandos, die Cezilie als Grund für ihre Wahl Fernandos angibt, die „Lebhaftigkeit seines Geistes“ (S. 465), kann durchaus noch unter empfindsame Tugendbegriffe gerechnet werden, da Cezilie Fernando aus einer Anzahl von Bewerbern, die Liebe noch nach dem älteren Schema des *art de plaire* anbieten („wünschte mir gefällig zu seyn“, S. 465), für das Projekt der empfindsamen Ehegemeinschaft („Freundschaft, und ach, wie schnell darauf, meine Liebe“, S. 465), d. h. gegenseitige Unterstützung (der Mann als „Beschützer“, die Frau als ‚Ruhestätte‘, S. 465) auswählt. In Cezilies Erinnerung an die ersten Jahre ihrer Ehe repräsentiert Fernando nicht Totalität, sondern Ordnung und Sicherheit, also soziale Inklusion. Ihre schwärmerischen Erzählungen konstituieren ein Weltbild, in dem die Vielfältigkeit der Welt immer wieder durch das hierarchisch übergeordnete ‚Eine‘ bestimmt wird: den „tausend Gegenständen“ steht ‚sein Arm‘ entgegen, „jede Kleinigkeit“ wird „durch seinen Geist“ und „durch seine Liebe“ im Vertrauen auf Fernandos intellektuelles Ordnungsvermögen in ein stabiles und freundliches Weltbild eingeordnet. ‚Neues‘ wird von dieser Warte der Geborgenheit aus nicht als bedrohlich, sondern als ‚reizvoll‘ und „interessant“ empfunden; die ‚freie Welt‘ birgt also nicht (wie für Fernando) die Gefahr der Orientierungslosigkeit und des Selbstverlustes, sondern wird durch die Definitionsgewalt der Ordnungsinstanz Fernando umstandswidrig zu einer beschränkten Welt. Das ‚Ganze‘ gerät für Cezilie überhaupt nicht in den Blick, sondern nur das, was als ‚schlicht‘, ‚einfach‘ und ‚bequem‘ zum Ganzen in Differenz gesetzt wird. Nicht die Unbequemlichkeiten der Reise, der ‚heiße Tag‘ und „die ausgestandenen Fatalitäten“, die im Adverbialteil des Satzes untergebracht werden, sind für Cezilie in der Erinnerung wichtig, sondern gerade im Kontrast dazu die in der multiplizierten, aber unabgeschlossen bleibenden „wenn“-Phrase emphatisch eingeführte abendliche Herberge, der private Raum der Zweisamkeit und des geordneten Lebens auf der Bank mit Eierkuchen und Kartoffeln (alle S. 447). Der Verlust dieser Sicherheit kann nach lebensweltlichem Vorbild eigentlich nur so gelöst werden, wie Johann Georg Pfranger es in seinem *Sechsten Akt zu Stella* vorschlägt: die „Elende! Verlaßnet!“, die nicht weiß, wo sie sich „nun hinwenden“ soll, wird von Stellas Onkel in das Haus ihres Vaters zurücküberführt, den sie „zu trösten und die letzten Stunden des würdigen Greises zu erleichtern“ den Auftrag bekommt (DjGZ, ¶ 39.255 f.); Goethe aber überantwortet die Figur der Cezilie nach dem Verlust Fernandos der ‚freien Welt‘, d. h. der sozialen Exklusion. Erst ab diesem Zeitpunkt, so meine These, kann Cezilies Liebe zu Fernando auch potentiell enthusiastische Züge annehmen. – Für Stella stellt sich die Frage nach empfindsamer oder enthusiastischer Liebe m. E. gar nicht, da sie ja ‚die Liebe selbst‘ ist. Sie bildet jedoch die Instanz des enthusiastischen Sprechens, über die sowohl Fernando als auch Cezilie Totalitätsbezug vermittelt wird.

übersetzen⁷⁵ versucht: „das Mitleiden mit mir haben kann! das nicht kalt zu meinem Schmerzen drein blickt“. Für die Postmeisterin waren die ästhetische und die soziale Komponente ihrer ‚Liebe‘ zu Stella miteinander vereinbar. Hier nun aber klaffen der enthusiastische Erfahrungswert der Begegnung und die Realisierbarkeit des anschließenden Sozietätsversprechens auseinander.

Metaphysisch begründete Sozietät, so läßt sich festhalten, ist ohne Verzicht auf die ganzheitliche Ich-Empfindung nur in der augenblickshaften Fiktion von einer emotionalen Übereinstimmung mit dem anderen möglich. Diese „Empfindungserkenntnis“⁷⁶ stiftet das sympathetische Einverständnis, das mit dem empathiegeleiteten Verstehen im Sinne empfindsamer Nahweltethik nur noch entfernt zu tun hat.⁷⁷ Denn im ausgehenden 18. Jahrhundert etabliert sich ein neues Modell von Freundschaft, das in dem spontanen Eingehen auf das je unverwechselbare andere Individuum besteht.⁷⁸ An die Stelle des freundschaftstif-

⁷⁵ Den zeitüblichen Begriff der ‚Sympathie‘ vermeidet Goethe; das Sympathiekonzept deckt ähnlich wie ‚Liebe‘ ein sehr breites Spektrum von sittlich motiviertem ‚Mitleiden‘ bis zur schwärmerischen ‚Empfindelei‘ ab (s. Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1, wie Anm. 69, 198). Goethe verhindert durch seine Wortwahl den Eindruck oberflächlicher Schwärmerei (vgl. zum Kontrast einen Ausspruch aus dem Drama *Die Mitschuldigen*: „Wenn ihr zusammen gähnt das nennt ihr Sympatie.“, DjGZ, ¶ 854) und betont indes die empfindsam-soziale Relevanz der Begegnung.

⁷⁶ In der hermetischen Sympathievorstellung in der gemeinsamen Teilhabe am göttlichen Geist begründet (Zimmermann, *Das Weltbild*, wie Anm. 52, Bd. 1, 86 u. ö.).

⁷⁷ Das wird z. B. zum Problem bei Heinz Nicolai, Goethe und Jacobi. Studien zur Geschichte ihrer Freundschaft, Stuttgart 1965, der die langjährige und wechselhafte Freundschaft biographisch aufarbeitet: „Das Erlebnis der ‚Sympathie‘ – Höchstwert im Bereich des sentimental Freundschaftsethos – liegt ihr [der Freundschaft Goethe-Jacobi] zugrunde; bezeichnend ist die Bereitschaft zur Preisgabe des Innern, zur Einstimmung auf den Partner, zum Austausch der ‚tiefsten Seelenforderungen‘.“ (ebd., 47) Aber das sympathetische Empfinden, wie es in den Briefen von Goethe und Jacobi beschrieben wird, verdankt sich eben keinen ethischen Bereitschaftsanforderungen an die Partner, sondern einem mystischen Effekt, der sich von selbst einstellt: Inneres wird nicht ‚preisgegeben‘, sondern manifestiert sich überhaupt erst in der Begegnung; man ‚stimmt‘ sich nicht auf den Partner ‚ein‘ (Empathie), sondern sieht sich plötzlich mit ihm ‚vom Himmel gefallen‘, wie es in zwei Briefen heißt (Goethe an Betty Jacobi, Köln 25. Juli 1774, und Jacobi an Wieland, 27. August 1774). Entsprechend wird die verbale Kommunikation zugunsten der innigen Empfindung auf beiden Seiten abgelehnt: „Glaub mir, wir könnten von nun an stumm gegen einander seyn, uns dann nach Zeiten wieder treffen, und uns wärs als wären wir Hand in Hand gegangen. Einig werden wir seyn über das was wir nicht durchgeredt haben.“ (Goethe an Jacobi, Frankfurt am Main 13. August 1774, zit. nach: DjGZ, ¶ 17.008; vgl. auch seinen Brief vom 21. März 1775, und Jacobi an Goethe, 25. März 1775.) Entfremdung tritt immer dann ein, wenn Jacobi wieder ein Buch veröffentlicht, in dem all „das was wir nicht durchgeredt haben“ explizit gemacht wird.

⁷⁸ Hierzu Friedrich H. Tenbruck [1964], *Freundschaft. Ein Beitrag zu einer Soziologie der persönlichen Beziehungen*, in: Ders., *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Opladen 1989, 227–250.

tenden Rituals⁷⁹ tritt das „Ereignis“⁸⁰. Der Augenblick der Consensuserfahrung ist das einzige Fundament der Freundschaft, die deshalb auch nicht länger währt als das Ereignis selbst. Ähnlich wie die Liebe bedient sich nun auch die Freundschaft verstärkt literarisierender Kommunikationscodes, um dem Bedarf an hochgradig individualisierten Verkehrsformen gerecht werden zu können.⁸¹ Das soziale Gegenüber erscheint im Akt des „identifikatorischen Mitempfindens“⁸² somit nur noch als fiktive Dopplung der eigenen Subjektivität. Die soziale Interaktion vollzieht sich über das „Ineinanderarbeiten zweier Welten, einer realen und einer fiktiven,“ als ein „mediales Ereignis“.⁸³

Wenn aber ein personales Gegenüber nur noch in Form einer ‘Fiktion’ in den Blick gerät, dann ist es prinzipiell auch denkbar, daß eine Fiktion den Charakter eines quasi-personalen Gegenübers annehmen kann.⁸⁴ Das würde den Untertitel des Dramas, „Ein Schauspiel für Liebende“, erklären. Offenbar läßt sich das Zugleich von sozialem Ereignis, metaphysischer Bedeutung und ästhetischer Vermittlung in der Liebesbegegnung zwischen Stella und Cezilie auch auf die Rezeption eines Kunstwerks übertragen. Dann hätten wir in Stella einen ähnlichen Fall vorliegen wie in den *Leiden des jungen Werthers*, wo es in der Vorrede heißt:

⁷⁹ Zu diesem Konzept einer sichtbar initiierten und konsolidierten Sozietät gehört allem damit einhergehenden Mystizismus zum Trotz auch noch das Modell des pietistischen und herrnhuterischen Freundschaftsbundes, wie ihn Ladislao Mittner, Freundschaft und Liebe in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Albert Fuchs, Helmut Motekat (Hg.), Stoffe, Formen, Strukturen, Fs. Hans Heinrich Borchardt, München 1962, 97–138, hier 100, am Beispiel Zinzendorfs darstellt: Die Bestimmung des „‘geistlichen’ Freundes“ als Zwillingseele, in der man „sein eigenes besseres Ich und seinen Schutzengel“ bzw. Christus als den ‘Seelenfreund’ verehrt und liebt, ist noch vollständig theologisch vermittelt und verdankt sich nicht dem eigenen mystischen Erkennen des Andern als verwandt mit dem göttlichen Geist. Die Bekräftigung des Bundes durch ein gemeinsames Abendmahl trägt ebenfalls noch alle Züge der institutionellen Freundschaft.

⁸⁰ Tenbruck, Freundschaft (wie Anm. 78), 243.

⁸¹ Hierzu Georg Jäger, Freundschaft, Liebe und Literatur von der Empfindsamkeit bis zur Romantik. Produktion, Kommunikation und Vergesellschaftung von Individualität durch „kommunikative Muster ästhetisch vermittelter Identifikation“, in: SPIEL 9/1 (1990), 69–87.

⁸² Günter Saße, Die aufgeklärte Familie, Tübingen 1988, 129, zit. nach: Jäger, Freundschaft (wie Anm. 81), 76.

⁸³ Jäger, Freundschaft (wie Anm. 81), 77 f. – Siehe auch: Ders., Liebe als Medienrealität. Eine semiotische Problemexplikation, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), Literaturwissenschaft und Systemtheorie, Opladen 1993, 44–65.

⁸⁴ Daß Goethe den hermetischen Lebensbegriff auch auf die Kunst ausdehnt, indem er „Schönheit [als] eine Wirkung des Lebensgeistes“ auffaßt, hat Zimmermann, Das Weltbild (wie Anm. 52), Bd. 1, 206 ff. festgestellt. Siehe auch Willems, *Stella* (wie Anm. 41), 80. Auch Goethes Kind-Metapher für seine Werke gehört in diesen Kontext.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst.⁸⁵

Das literarische Kunstwerk bzw. dessen Protagonist kann also auf der Basis der Identifikation ebenso zum Freund⁸⁶ werden wie eine tatsächliche Person im sympathetischen Augenblick. In beiden Fällen ist die Dauer der Erfahrung auf die Dauer der emotional stimulierenden Kommunikation (Interaktion bzw. Lektüre) beschränkt. Ähnlich wie von Fernando an die anderen Figuren ergeht demnach auch von Goethe an seine Leser implizit der Aufruf, Stella zu 'lieben': „Dass du meine Stella so lieb hast thut mir sehr wohl“, schreibt er an Jacobi;⁸⁷ und an Sophie von La Roche: „Daß Sie meine Stella so lieb haben ist mir unendlich werth“,⁸⁸ Die Auslese des Publikums danach, ob es sich um „Liebende“ handelt oder nicht, bekommt so einen deutlicheren Sinn: Nur wer Stella sympathetisch „verstehet“, wenn sie zu Cezilie sagt: „Sie haben geliebt! O Gott sei Dank!“, trägt zu ihrer Objektivierung bei.

Daß Goethe dabei einmal den Begriff der 'Freundschaft' (*Werther*) und einmal den der 'Liebe' (*Stella*) verwendet, ist jedoch nicht unerheblich: Die Liebe steht, wie aus den bisherigen Analysen hervorgeht, tendenziell mehr für die temporal instabile Totalitätserfahrung, die Freundschaft dagegen eher für ein zeitlich stabiles Sozietätsmodell zum Zweck der gegenseitigen Unterstützung und Bestärkung im Diesseits, das ideal gedacht noch bis ins empfindsame Ehekonzept hineinwirken soll.⁸⁹ Cezilie, die symbolische Instanz in *Stella*, die für empfindsame Sozialitätsanforderungen zuständig ist, gerät bei ihren Generalisierungsversuchen der enthusiastischen Erfahrung mit genau dieser von Goethe erzeugten Ambivalenz in Konflikt.

⁸⁵ DjGZ, ¶ 13.105.

⁸⁶ Hierzu Katja Mellmann, Das Buch als 'Freund' – der Freund als 'Zeugnis'. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen im 18. Jahrhundert, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes *Werther*, in: Hans-Edwin Friedrich, Fotis Janinidis, Marianne Willems (Hg.), Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, Fs. Karl Eibl (voraussichtlich Tübingen 2002).

⁸⁷ Goethe an Jacobi, 21. März 1775, zit. nach: DjGZ, ¶ 17.430.

⁸⁸ Goethe an Sophie von La Roche, 1. August 1775, zit. nach: DjGZ, ¶ 17.713.

⁸⁹ Luhmann, Liebe (wie Anm. 42), 147 f., begründet das für das 18. Jahrhundert charakteristische Konkurrenzverhältnis von Liebe und Freundschaft mit der zunehmenden Aufwertung der Sexualität: Eine sexualisierte Liebeskonzeption ist zeitlich und sozial sehr schlecht generalisierbar; im Kontrast dazu kann der Freundschaft nun ein hoher Wert zugesprochen werden. Siehe auch das Beispiel Herders bei Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 61 f.

IV. Totalität und Rationalität: Ansätze einer Sozialutopie

A. „Nur ein vernünftigt Wort“: Sympathie oder Vertragsabschluß?

Nicht erst im Dramenschluß, sondern schon vorher versucht Cezilie, eine dauerhafte Lösung zu finden. Sie schlägt Fernando vor, allein mit ihrer Tochter abzureisen. Der moralische Konflikt wäre durch diesen Verzicht ausgeräumt. Jedoch stellt sie eine Bedingung:

Du sollst glücklich seyn! Ich habe meine Tochter – und einen Freund an dir. Wir wollen scheiden, ohne getrennt zu seyn! Ich will entfernt von dir leben, und ein Zeuge deines Glücks bleiben. Deine Vertraute will ich seyn, du sollst Freude und Kummer in meinen Busen ausgiessen. Deine Briefe sollen mein einziges Leben seyn, und die meinigen sollen dir als ein lieber Besuch erscheinen. – Und so bleibst du mein, bist nicht mit Stella verbannt, in einen Winkel der Erden; wir lieben uns, nehmen Theil an einander! Und so, Fernando! gieb mir deine Hand drauf. (S. 476)

Sie will Fernando als „Freund“ behalten und ‘Zeuge seines Glücks’ mit Stella sein. Was Cezilie hier vorschlägt, ist keine generelle Entsagung, sondern die Ersetzung von Ehe durch Sympathie. Die Basis dieser sympathetischen Verbindung besteht in der gemeinsamen Liebeserfahrung, d. h. in dem Wissen um diese durch Stella verkörperte Glücksmöglichkeit.

Jedoch täuscht sich Cezilie, wenn sie sich von Fernandos Briefen dieselbe evokative Kraft erwartet wie von Stellas Reden. Fernando ist gemäß der symbolischen Figurenkonstellation nicht in der Lage, seine glückliche Existenz mit Stella in einem geschichtslosen Dasein zu bewahren. In der Vorgeschichte des Dramas hat er diese Möglichkeit schon einmal verworfen, hat Stella verlassen, sich als Offizier am Krieg gegen die Korsen beteiligt und sich anschließend auf die Suche nach seiner Frau gemacht. Und auch jetzt, unter der Bedingung, daß Cezilie ihm verzeiht, kann er die moralischen Implikationen seiner Lebensführung nicht wie Stella in poetischer Rede aufheben. Seine absolut gesetzte Funktion für Cezilie, ihr „einziges Leben“ zu sein, läßt sich nicht zum „liebe[n] Besuch“ im Sinne empfindsamer Freundschaft reduzieren, sondern nur ebenso absolut beantworten:

FERNANDO. Eh soll mein Leben zerreißen, eh ich dich lasse! [...] *sie bei der Hand fassend, ansehend sie umarmend* :| Nichts, nichts in der Welt soll mich von dir trennen! Ich habe dich wieder gefunden. (S. 467)

Der Ewigkeitwunsch richtet sich nicht nur an seine Frau, sondern ebenso an seine Tochter:

FERNANDO. O meine Tochter!

LUZIE. Lieber, bester Vater! wenn Sie mein Vater wieder sind!

FERNANDO. Immer und ewig! (S. 467)

Der Realisierungsprozeß, den dieses Absolutheitsversprechen nur nach sich ziehen kann, führt jedoch wiederum in die Ortlosigkeit:

FERNANDO. Hier gilt's schnell seyn. [...] wir wollen fort. [...] – Wir wollen fort! – CEZILIE. Fort? – Nur ein vernünftig Wort!

FERNANDO. Fort! Lass seyn! – Ja, meine Lieben. wir wollen fort!

[: *Cezilie mit Luzie ab* :]

FERNANDO. *allein*. Fort? – – Wohin? Wohin? (S. 467 f.)

Fernandos Lösungsvorschlag erschöpft sich also in dem unbedingten Wunsch nach Verewigung des enthusiastischen Augenblicks, die er ohne rationale Vermittlungsversuche gegen die Realität durchzusetzen versucht.

Cezilie dagegen versucht diese Vermittlung durch das 'vernünftige Wort'. Sie versucht nicht, Fernando in seinem ortlosen Dasein mit Stella zu stabilisieren, sondern beide aus ihrer geschichtslosen Existenz in einem „Winkel der Erden“ zu befreien. Als Mittel dazu dient ihr der Consensus-Befund, geliebt zu haben, wie Fernando und Stella. Diese auf einer existentiellen gemeinsamen Erfahrung aufbauende Sozietät soll nicht gewaltsam gegen die faktischen Verhältnisse durchgesetzt werden müssen, sondern diese vielmehr verändern. So versucht sie, die von Fernando zu absoluter Gültigkeit gesteigerten Rollenidentitäten aufzuheben und zu ersetzen, bevor sie ihren Plan einer sympathetischen Brieffreundschaft entwirft:

FERNANDO. Was willst du, Cezilie? Was willst du, mein Weib?

CEZILIE. Nenn mich nicht so, biss ich ausgeredet habe. (S. 476)

Schon in der Wiedererkennungsszene hatte sie versucht, die sozialen Definitionen 'Mann' und 'Weib' außer Kraft zu setzen:

MADAME SOMMER. *mit einem Strom von Tränen an seinem Hals* :| Mein! –

FERNANDO. Cezilie! – mein Weib! –

CEZILIE. *von ihm sich abwendend* :| Nicht mein! – Du verlässest mich, mein Herz! – [: *wieder an seinem Hals* :| Fernando – wer du auch seyst – lass diese Thränen einer Elenden an deinem Busen fließen – Halte mich diesen Augenblick aufrecht, und dann verlass mich auf ewig – Es ist nicht dein Weib! – Stoße mich nicht von dir!

FERNANDO. Gott! – Cezilie! deine Thränen an meinen Wangen – das Zittern deines Herzens an dem meinigen! – Schone mich! schone mich! –

CEZILIE. Ich will nichts Fernando! – Nur diesen Augenblick! – Gönn' meinem Herzen diese Ergießung, es wird frei werden, stark! – Du sollst mich los werden –

FERNANDO. Eh soll mein Leben zerreißen, eh ich dich lasse!

CEZILIE. Ich werde dich wiedersehn, aber nicht auf dieser Erde! du gehörst einer andern, der ich dich nicht rauben kann. – – Oeffne öffne mir deinen Himmel! Einen Blick in iene seelige Ferne, in iene ewige Bleiben – Allein allein ist's Trost in diesem fürchterlichen Augenblick. (S. 467)

Im fünften Akt nun soll aus dem 'Unbekannten' („wer du auch seyst“) Fernando eine stabile Glücksinstanz werden („Du sollst glücklich seyn!“), wie Stella

eine darstellt; und aus Cezilie selbst, der „Elenden“, auf dem Weg der sympathetischen Teilnahme ein „Zeuge“ dieses Glücks. Die empfindsame Reformulierung („Deine Vertraute will ich seyn, du sollst Freude und Kummer in meinen Busen ausgiessen“, „wir lieben uns, nehmen Theil an einander“) verleiht dieser privaten Sozialutopie den Anschein von Stabilität, verdeckt jedoch die im dritten Akt zutage tretenden Probleme: Der „Himmel im Herzen“ Stellas (S. 455), d. h. die Einsicht in einen *gegenwärtigen* Heilszustand, wurde dort in ein momentan unerreichbares Jenseits verschoben; zu der für die Empfindsamkeit typischen Hoffnung auf ein Wiedersehen dort.⁹⁰ Cezilies sympathetische Begegnung mit Stella konnte in unserer Darstellung als funktionales Äquivalent zum enthusiastischen Liebesaugenblick gelten, da durch die utopische Instanz ‘Stella’ Totalitätskorrespondenz gegeben war. Aus eigener Kraft aber kann Cezilie nur das Modell *empfindsamer* Sympathie – d. h. einer empathetischen Zeugenschaft – entwickeln. Ihre Applikation des an Stella erfahrenen Interaktionsmusters auf ihre Beziehung zu Fernando scheitert also. Und so gerät auch das spontane Händefassen der beiden Frauen („Ihre Hand! – Von diesem Augenblick an laß ich Sie nicht!“) zwischen Fernando und Cezilie zum Handschlag des Vertragsabschlusses („gib mir deine Hand drauf“).

Fernando erkennt die Defizienz dieser ‘vernünftigen’ Lösung:

Der kalte Sinn löst den Knoten nicht. Was du sagst klingt schön schmeckt süsse. Wer nicht fühlte dass darunter weit mehr verborgen liegt, dass du dich selbst betrügst, indem du die marterndste Gefühle, mit einem blendenden eingebildeten Troste schweigen machst. (S. 476f.)

Die utopische Einheit von Realität und Totalitätsfiktion, wie sie Stella verkörpert, läßt sich zwischen den ‘realistischen’ Personen Cezilie und Fernando nicht herstellen. Der Trost des ‘kalten Sinns’, der auf die Selbsttäuschung des ‘ich lasse dich nicht’ verzichten kann, ist keine enthusiastische Erfahrung und deshalb für den hier gültigen Bedarf an Ganzheitserfahrung eine inadäquate Lösung. Cezilies rationale Vermittlung von Sozialität und enthusiastischer Erfahrung auf dem Weg der sympathetischen Reaktualisierung gelingt nicht. So versucht sie es auf einem anderen, der zu der Schlußlösung von 1775/76 führt.

B. Eschatologie und Objektivitätsprobleme in der Schlußkonstruktion

Das Ziel, das Goethe mit seiner Dichtung *Stella* verfolgt, ähnelt der Zielvorstellung von Cezilies Vorschlag einer Brieffreundschaft. Wiederum geht es um einen sympathetischen Rezeptionseffekt, der durch die Zeugenschaft an einer

⁹⁰ Hierzu Roger Paulin, „Wir werden uns wieder sehn.“ On a Theme in *Werther*, in: *Publications of the English Goethe Society*, N. S. 50 (1980), S. 55–78.

Glückserfahrung 'Trost' bewirken soll. In einem Brief an Johanna Fahlmer schreibt er:

Liebe Tante, ich wusste was Stella ihrem Herzen seyn würde. Ich bin müde über das Schicksaal unsres Geschlechts von Menschen zu klagen, aber ich will sie darstellen, sie sollen sich erkennen, wo möglich wie ich sie erkannt habe, und sollen wo nicht beruhigter, doch stärker in der Unruhe seyn. [...] Nehmen Sie das Mädgen an ihr Herz, es wird euch beyden wohlthun. Haben Sie das Verlangen zum fünften Act überwunden. Ich wollt sie hätten einen dazugemacht. Adieu. Stella ist schon ihre, wird durch das Schreiben immer Ihrer, was wird Friz eine Freude haben!⁹¹

Die Rezipienten – wenigstens die 'Liebenden' unter ihnen – sollen also *sich selbst* in Goethes Figuren erkennen. Da das sympathetische 'Erkennen', wenn es dem All-Anspruch des Enthusiasten entsprechen soll, jedoch immer nur als ein momentaner Trost oder eine Stärkung, nicht aber als eine bleibende Offenbarung erfahren werden kann, wird der Schluß des Dramas zum Problem:

Bis hierher ließe sich die Struktur des Dramas dadurch beschreiben, daß an den dramaturgischen Wendepunkten – erregendes Moment (1), Anagnorisis (2), retardierendes Moment (3), Katastrophe (4) – jeweils das Ringen um die Möglichkeit einer Verzeitlichung zur Darstellung kommt; markiert durch das Schlüsselmotiv des 'nicht Lassens'/'Lassens' als Strukturprinzip von Spannung und Entspannung:⁹²

- (1) Im zweiten Akt ergreift Stella Cezilies Hand und sagt: „Von diesem Augenblick an laß ich Sie nicht!“ (S. 456) – Zu Beginn des dritten Actes sagt Cezilie zu Fernando: „Mein Herr! ich wünschte heimlich zu reisen! Lassen Sie mich – Ich muss fort. glauben Sie daß ich Gründe habe! aber ich bitte lassen Sie mich! [...] Nein, Mein Herr! Entlaßen sie mich!“ (S. 464 f.)
- (2) Bei der Wiedererkennung ruft Fernando seiner Frau gegenüber aus: „Eh soll mein Leben zerreißen, eh ich dich lasse!“, faßt sie bei der Hand und umarmt sie (S. 467). – Zu Beginn des vierten Actes sagt er zu Stella über Cezilie: „sie will fort. Lass sie Stella“ (S. 469).
- (3) Im vierten Akt fragt Stella: „Hab ich ihn denn wieder? – Ist er da?“ – In derselben Szene sagt Fernando: „Ich Elender! Sie verlassen? [...] Laß mich Stella!“ (S. 469).
- (4) Die Katastrophe setzt ein, als Stella sich am Ende des vierten Actes mit den Worten zurückzieht: „Lasst mich alle! Siehe, es drängt sich eine Welt voll Verwirrung und Quaal in meine Seele, und füllt sie ganz mit unsäglichen Schmerzen – – Es ist unmöglich! unmöglich! – So auf einmal! – Ist nicht zu fassen! nicht zu tragen!“ (S. 473) Vom Selbstmordgedanken gepackt, spricht Fernando ins Leere: „Lass mich! Lass mich! Sieh da fasst's mich wieder mit all der schröcklichen Verworren-

⁹¹ Goethe an Johanna Fahlmer, März 1775, zit. nach: DjGZ, ¶ 17.423 f.

⁹² Das Motiv des 'Lassens' als Prinzip der Entspannung macht Anleihen bei dem empfindsamen Ideal der 'Gelassenheit', das gänzlich konträr zu den Bedürfnissen des Enthusiasten steht; Fernando schlägt Cezilies 'vernünftiges' Angebot ihrer Abreise mit der Bemerkung aus: „Ueberhebe dich nicht deiner Gelassenheit!“ (S. 477)

heit! [...] Die besten edelsten weiblichen Geschöpfe! – dein! – Dein! – kannst du das fassen, die dreifache, unsägliche Wonne?“ (S. 475) – Zu Cezilie, die ihn mit dem Angebot der Brieffreundschaft abhält, meint er: „Stella! Sie ist elend! Sie wird ihr Leben fern von mir und dir ausammern. Lass sie! Lass mich! [...] Lass sie fliehen! Lass sie in ein Kloster!“ (S. 477)

Würde das Ende des Stücks nun wiederum durch eine solche Szene organisiert, hätte das Drama keinen formal begründeten Schluß, sondern würde nach einer Anzahl strukturell gleichförmiger Begebenheiten einfach abbrechen.

Aus diesem Dilemma des Autors, das im oben zitierten Brief auch anklingt,⁹³ gibt es nur zwei theoretisch mögliche Auswege. Erstens ein glückliches Ende: Der enthusiastische Augenblick müßte in Dauer überführt werden; das kann nach unseren bisherigen Ergebnissen nur Stellas poetisches Sprechen von ihrer Liebe zu Fernando gewährleisten; was zur Folge hätte, daß das Drama nicht aufhören dürfte – liefe also in eine Aporie hinein. Zweitens ein tragisches Ende, das mit Stellas endgültiger ‘Verbannung’ (S. 474) die Möglichkeit der enthusiastischen Erfahrung aus der Handlung entfernt und auf diese Weise aus dem bislang noch jedes Mal eingetroffenen Ende des einzelnen enthusiastischen Augenblicks nun ein definitives macht. Obwohl Goethe mit dem ‘Entfliehen’ (S. 473) Stellas zunächst den zweiten Weg einschlägt, verwirft er in dem Brief an Fahlmer die Ausdrucksform der Klage und damit die Form der Tragödie. Die Verarbeitung eines tragischen Stoffes würde als literarisches Sympathie-Angebot nur die Identifikation über das Elend-Sein, nicht über das Glück, geliebt zu haben, enthalten. Obwohl sich der Konflikt in Stella also eigentlich „vollkommen zur Tragödie qualificir[t]“,⁹⁴ wie Goethe später bemerkt, weigert er sich, den Stoff in einer Weise zu verarbeiten, der man dann wie dem *Werther* seine „Thränen nicht versagen“⁹⁵ könnte. Stattdessen konstruiert er einen glücklichen Ausgang, der die Utopie aus ihrer ‘Ortlosigkeit’ entbinden und ihren idealen Gehalt in der werkexternen Realität zur Geltung bringen soll. Spätestens hier wird der synonyme Gebrauch von ‘gutem Ausgang’ und ‘Uto-

⁹³ Vgl. auch die Überlegungen eines der Rezensenten: „So mißlich jene Situation, welche den Hauptinhalt dieses Schauspiels ausmacht, schon an sich ist; eben so mißlich war sie für den dramatischen Dichter, der sie zu bearbeiten wählte; mancher andere wäre entweder daran verzweifelt, oder hätte vielleicht es rathsam gefunden, sie lieber ganz unbearbeitet zu lassen. Hr. Göthens kühner Muth fand dabey weniger Bedenken“ (Allgemeine deutsche Bibliothek, Bd. 31, 2. Stück, Berlin und Stettin 1777, zit. nach: DjGZ, ¶ 39.066) und eine Äußerung Cezilias: „Und kann der Knoten gelöst werden; – heiliger Gott im Himmel! zerreiß ihn nicht!“ (S. 473) Peter Pfaff, *Das Glücksmotiv im Jugendwerk Goethes*, Heidelberg 1965, hier 69, hört darin „die leise und ironisch-verlegene Stimme des Dichters mitschwingen, der seine Komposition bis zur letzten tragischen Konsequenz zuende gedacht hat und ratlos geworden ist“.

⁹⁴ *Über das deutsche Theater* (WA I,40, 94).

⁹⁵ DjGZ, ¶ 13.104.

pie' problematisch, denn der Schluß bringt keine Apotheose der utopischen persona Stella, sondern die Apotheose Cezilies:

FERNANDO: Gott im Himmel, der du uns Engel sendest in der Noth, schenk uns die Kraft diese gewaltige Erscheinungen zu tragen! – Mein Weib! –
|: *Er fällt wieder zusammen* :| (S. 478)

Wie verschafft Cezilie sich diese Wirkung?

Ein traditionelles Mittel, metaphysische Wahrheiten in sozial relevante Wirklichkeit zu transformieren, ist die Moraltheologie und die in deren Dienste stehende religiöse Exempeldichtung. Nach diesem Vorbild formt Cezilie Fernandos Ganzheitserfahrung in der Liebe zu Stella in eine Glaubenslehre um, wenn es in ihrer Erzählung der Legende vom Grafen von Gleichen heißt: „Er *fühlte* Menschheit! – er *glaubte* an Menschheit, und nahm sie [die Sarazenin] mit.“ (S. 478; meine Hervorhebung) Das *Gefühl* des Kreuzritters, seiner Lebensretterin auf ewig verbunden zu sein, wird nach Cezilies Darstellung für ihn zu einem *Glaubensinhalt*, den er bei seiner Rückkehr aus dem 'gelobten Land' nun legitimer Weise mit zurücknehmen kann. Über die daraus erfolgende ungewöhnliche Lebensführung zu dritt heißt es: „Und Gott im Himmel freute sich der Liebe, und sein heiliger Stadthalter sprach seinen Seegen dazu.“ (S. 478)

Der 'ästhetische' Schluß, der in Cezilies Legendenerzählung gesehen wird, verdankt sich also ganz deutlich allegorischem Sprechen, denn nur die allegorische Gleichsetzung der beiden Figurenkonstellationen erlaubt es Cezilie, die Rechtfertigung des Kreuzritters durch den Papst auf Fernando zu übertragen, wenn sie die Legendenhandlung mit dem wörtlichen Zitat „nimm die Helfte des, der ganz dein gehört“ auf Handlungsebene nachspielt. Die Allegorese als traditionelles Mittel der Schriftauslegung und Textproduktion ist jedoch grundsätzlich unterschieden von Stellas poetischem Sprechen, das Unmögliches (z. B. in Form eines semantischen Paradoxons) poetisch doch zur Anschauung bringen kann. Wenn wir also in Cezilies Legendenerzählung einen poetischen Akt sehen wollten, so eher im Sinne eines verfremdenden Zitats von Bibelexegese oder Literaturdidaxe, also eines ästhetischen Scherzes. Dies wäre zwar eine Lesart, die sich nicht direkt in den zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen widerspiegelt, die innerhalb des individuellen Denksystems Goethes jedoch durchaus ihre Plausibilität hätte.⁹⁶ Der Scherz als Schlußlösung oder Pointe hat

⁹⁶ Das läßt sich durch eine frühe Briefstelle stützen, in der Goethe das Motiv des irrenden Ritters, das allegorische Sprechmuster und die Kategorie des Scherzes in vergleichbarer Weise zusammenführt: „Ja Herr Professor, wenn's nach meinem Herzen gehn will, was in der Welt geschehen soll mit uns, so komm ich wieder. Nur werden Sie nicht ungedultig wenn ich lang ausbleibe, und bleiben Sie immer hübsch auf Ihrem Schlosse. Und wenn Sie an einem hübschen Sommerabend am Fenster stehn, und ein Mensch in seltsamem Aufzug über die Brücke getrabt kömmt; da binn ichs, der irrende Ritter, der von den Abentheuern, Rechnung zu geben kömmt, die

seinen literarhistorischen Ort eigentlich in der Dichtung des bürgerlichen Rokoko;⁹⁷ im Werk Goethes aber bleibt er als prinzipiell mögliche poetische Technik Zeit seines Lebens aktuell und taucht z. B. noch im fünften Akt von *Faust II* auf.⁹⁸ Diese Technik ist offenbar geeignet, unlösbare Spannungen – durch einen eher *unangemessenen* als *uneigentlichen* – Redeakt aufzuheben. Auf diese stilistische Unangemessenheit beziehen sich m. E. diejenigen Zeitgenossen, die sich ausdrücklich nicht mit der moralischen Grenzverletzung im Handlungsergebnis der Bigamie⁹⁹ aufhalten wollten, aber dennoch Unbehagen über Goethes ‘mißliche’ oder ‘paradoxe’ dichterische Konstruktion äußerten, ohne die konkreten ‘Fehler’ immer genau benennen zu können. Ein ‘Fehler’ aber – verstanden als ein Bruch mit einer zuvor aufgebauten Erwartungshaltung oder als ein unvermuteter Kontextwechsel über semantische Inkohärenzen hinweg – ist das zentrale Strukturprinzip des Witzes. Die intendierte Wirkung eines Witzes muß nicht unbedingt ein lautes Lachen sein; sie kann sich bereits in einem quasi schmunzelnden Zurkenntnisnehmen der im Witz aufgewiesenen ‘Theodizeelücke’ erschöpfen und als vorübergehende Befreiung von einer damit verbundenen Geistesanstrengung fungieren.¹⁰⁰ Von lachenden Zeitgenossen

er bestanden hat. | Ich scherze und allegorisire, und habe schon meine Freude daran.“ (Goethe an Oeser, 14. Februar 1769, DjGZ, ¶ 15.479 f.)

⁹⁷ Hierzu Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 1: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit, Hamburg 1967, 518–529.

⁹⁸ Siehe die Interpretation von Fausts Grablegung als Burleske bei Eibl, *Das monumentale Ich* (wie Anm. 70), 22–26. Auch dort ist der scherzhafte Zugriff auf christliche Motive zentral.

⁹⁹ Es fragt sich ohnehin, ob es sich bei diesem Leben zu dritt, das als Handlungselement von Goethe ja gar nicht mehr anschaulich projiziert wird, nicht einfach um eine Art unabsichtliches Nebenprodukt auf der Ebene des *pragmatischen* Nexus handelt, nachdem dieser eigentlich gekappt worden ist und nur noch der *ideale* Nexus zu einem Ende geführt wird. Als Hinweis Goethes auf eine solche Lesart mag gelten, daß er mitten im fünften Akt, nämlich nach der Abreise Stellas, einen Querstrich in die Handschrift setzt, wie er sich sonst nur zwischen den Akten findet. Außerdem baut er auf der Ebene des pragmatischen Nexus zwei markante Störungen ein: Stella ist abgereist, aber Cezilie ruft sie am Schluß ohne weitere Angaben aus ihrem Kabinett herbei; die Figur der Luzie wird gar völlig kommentarlos fallen gelassen. Man könnte vielleicht sagen, daß der Teil des Dramas nach Stellas Abreise, also nach eingetretener Katastrophe, eine Art Nachspiel ist, in dem Cezilie, quasi als ‘lustige Person’ handelnd, den tragischen Kontrast von Absolutheitsstreben und Realitätsdruck in einem Scherz aufhebt.

¹⁰⁰ André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen ²1958, 249 f., 257. – Denkbar ist außerdem, daß Goethe sich bei der Entlehnung religiöser Motive Hans Sachs zum Vorbild genommen hat, zu dem Gottsched in seiner *Critischen Dichtkunst* bemerkt: „Wir haben wohl ganze Fuder Komödien, die in Hans Sachsens Geschmacke geschrieben und fast alle aus der Bibel genommen sind. [...] Man sieht [...] wohl, daß der ehrliche Mann kein übel Geschicke zur Beobachtung der Charaktere und Nachahmung der Natur gehabt: Allein die Regeln der Wahrscheinlichkeit sind ihm ganz unbekannt gewesen; sonst würde er keine solche Vermischung der Zeiten gemacht haben“

ist uns nichts überliefert; jedoch ist der Grundtenor der skeptischen Rezensenten, die Handwerkskritik bzgl. Goethes Konstruktionsfehler übten, weitgehend wohlwollend bis amüsiert.¹⁰¹

Einige Zeitgenossen aber nahmen, wie zu sehen war, Cezilies eschatologische Lösung für eine ‘Offenbarung’. Und auch Fernando schenkt Cezilies Rechtfertigungsproklamation Glauben – „fällt“ allerdings gleich darauf „wieder zusammen“. Fernando und die enthusiastischen Rezipienten also akzeptieren die suggerierte Analogie und Cezilies selbst sich zugesprochene quasi-päpstliche Legitimationskraft. Nur so kann Cezilie für Fernando in vergleichbarer Weise zu einer ‘gewaltigen Erscheinung’ oder einem ‘rettenden Engel’ werden wie zuvor Stella. Der Enthusiasmus der Liebesleidenschaft wird hier ersetzt durch eine theologisch vermittelte Gnadenwirkung.

Die Theologisierung der individuellen Totalitätserfahrung wirft jedoch ein neues Problem auf. Die zur intersubjektiven Wahrheit zwischen Cezilie, Fernando und den ‘Liebenden’ im Publikum gewordene Fiktion ‘Stella’ beansprucht nun, in ihrer Eigenschaft als theologisches Glaubensdogma, eine Objektivität, die über den Rezipientenkreis derer, die ‘es’ erfahren haben, hinausgeht. Allen anderen also muß diese Legitimationsgeste als eine Provokation erscheinen. So z. B. Goeze, wenn er richtig erkennt, daß es in *Stella* eine ‘Moral’ zu lernen gibt,¹⁰² und den Dramenschluß wie folgt beschreibt:

Nun sind alle drey in einer solchen Entzückung, als ob sie die höchste Stufe der Glückseligkeit erreicht hätten. Die Moral ausdrücklich hinzuzusetzen, hat der Hr. Göthe für überflüssig gehalten. Er hat so viel Vertrauen zu denen, für welche er dieses Schauspiel geschrieben, daß sie solche selbst daraus herleiten werden.

Auf diese Art wird unsre Schaubühne, das sie solche Original-Stücke aufführen kan, eine Schule der Tugend und der Glückseligkeit[.]¹⁰³

Auf den ersten Blick scheint Goeze hier mit obsoleten Erwartungen auf eine nicht mehr didaktisch gemeinte Literatur zu reagieren, aber eine genauere Lektüre zeigt, daß sich seine Empörung doch auf etwas anderes bezieht: nämlich auf die vom Autor *durch das Sprachrohr Cezilie* – und das heißt: in einem

(Johann Christoph Gottsched, Schriften zur Literatur, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1972, 184 f.).

¹⁰¹ Siehe z. B. die humoristische Bemerkung über „Hrn. Göthens kühne[n] Muth“ (Allgemeine deutsche Bibliothek, wie Anm. 93).

¹⁰² „Was moralische Sittlichkeit ist, das wissen wir, aber die poetische Sittlichkeit ist mir wenigstens etwas ganz fremdes. Ich muß also die Bedeutung dieses Wortes aus der *Stella lernen*, denn solche soll nach der poetischen Sittlichkeit recht und untadelhaft seyn.“ (Freywillige Beyträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 23.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.991.)

¹⁰³ Freywillige Beyträge zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 23.2.1776, zit. nach: DjGZ, ¶ 38.988 f.

Deutungsmuster mit Rechtfertigungsfunktion und pragmatischem Mehrwert – poetisch aufgewiesene Glücksmöglichkeit. Würde Goethes Drama nun zur Basis des realen Handelns gemacht, wäre nichts so sehr anderes geschehen als auf der Bühne, wo drei Figuren eine Heiligenlegende zur Grundlage ihres Handelns machen. Im Unterschied zur Gattung der Heiligenlegende aber hat Goethe die ‘Moral der Geschichte’ nicht mehr explizit gemacht, wie Goeze bemerkt, denn dann hätten die konkreten Umstände der Rechtfertigung verbindlich ausformuliert werden müssen. Dabei wäre jedoch deutlich geworden, daß die Umstände, die es dem Kreuzritter erlauben, zwei Frauen zu haben, gänzlich unterschieden sind vom emotionalen Consensus individueller Schicksale. Die moralisierenden unter den Zeitgenossen jedoch haben diese Ausformulierung im Geiste vorgenommen und den vermeintlichen Fehler, der sich in Goethes Allegorie eingeschlichen hat, wiederholt moniert.¹⁰⁴ Goeze beobachtet etwas schärfer: Das von Goethe insonderheit angesprochene Zielpublikum hat über den Weg der Sympathie sehr wohl eine Möglichkeit kennengelernt, die identische Empfindung von ihren konkreten Umständen zu abstrahieren. Eben dieser Abstraktionsvorgang ist das, was es in Goethes Stück nach Meinung Goezes zu ‘lernen’ gibt. Die auf diese Weise nahegelegte Consensusmoral jedoch widerspricht der traditionellen Auffassung von Moral als einem rational hergeleiteten und deshalb objektiv verbindlichen Kompromiß und bedeutet vor *diesem* Hintergrund – nicht vor dem der didaktischen Literaturkonzeption – eine so enorme Provokation. Entsprechend reagieren auf diese Provokation auch nur diejenigen, die sich mit den gesellschaftlichen Institutionen für Moralgesetzgebung identifizieren (s. Anm. 13).

Cezilies letzter Rationalisierungsversuch, so läßt sich zusammenfassen, baut an entscheidender Stelle ein irrationales Moment ein, das der Füllung durch die individuelle Empfindung bedarf – dann aber als Glaubensinhalt wirksam werden soll und dadurch automatisch auch ethisch generalisiert wird. Während sich die idealisierte Liebe in der Figur der Stella noch als anschließbar erwiesen hat, führt ihre moraltheologische Einbindung in die soziale Wirklichkeit

¹⁰⁴ Am deutlichsten Pfranger in seinem *Sechsten Akt*, in dem Stellas Onkel Cezilie belehrt: „Mißbrauchen Sie diese Geschichte nicht, Madame. Der Graf war ein ehrlicher Mann. [...] Die junge Türkin mußte bekehrt werden – und der heilige Vater Pabst gab billiger Weise seine Einwilligung. Aber ich will ihnen Fernando’s Geschichte erzählen, und werden sie ihn alsdann noch entschuldigen können?“ (DjGZ, ¶ 39.245.) Aber auch hierfür hatte Goethe wahrscheinlich ein Vorbild: den hessischen Landgrafen Philipp den Großmütigen, der sich ebenfalls auf die Gleichenslegende berufen hatte, als er bei Luther und Melanchthon die Erlaubnis für seine Doppelhehe einholte (s. Rudolf Presber, Von dem Grafen von Gleichen. Berliner Premieren, in: Arena. Illustrierte Monatshefte für modernes Leben 1908/09, 1221 ff.; für den Hinweis danke ich Jürgen Gutsch).

zur Uneinigkeit unter den Rezensenten und zur 'Ungläubigkeit'¹⁰⁵ selbst in Goethes näherem Umkreis. Goethe schließt daraus sehr viel später, als er eine Inszenierung der *Stella* durch Schiller in Weimar vorbereitet, die Lösung des Schlusses sei aus sittlichen Gründen „nicht zu vermitteln“ gewesen.¹⁰⁶ Die Änderungen, die er an seinem Jugenddrama vorgenommen hat, können weiteren Aufschluß darüber geben, wo die Grenze der Mittelbarkeit verläuft.

*V. Die Tragödienfassung:
Ausdifferenzierung von Geselligkeit und Subjektivität*

Vergleicht man die tragisch endende Fassung der *Stella* Wort für Wort mit der Frühfassung, so fällt auf, wie erstaunlich wenig Änderungen eigentlich vorgenommen wurden. Der Schluß ist nur in geringem Maße um-, sondern vielmehr einfach fortgeschrieben worden: Cezilie erzählt in wörtlicher Übereinstimmung mit der Frühfassung die Legende vom Grafen von Gleichen, nur schenkt Fernando Cezilies fürsprechender Autorisation, die den Moraldispens leisten soll, diesmal keinen Glauben. Die in der Frühfassung tatsächlich eintretende Erlösung taucht somit nur noch als „Hoffnung“ auf, und Fernando zeigt sich „einsilbig, immer dem freundlichen, vermittelnden Wort widerstrebend“ und schlägt die Erlösungskonstruktion zugunsten eines 'realistischen' Ausgangs aus: „Was werden kann, wird werden.“¹⁰⁷

Fernandos neues Realitätsbewußtsein korreliert mit den Veränderungen, die zwei weitere Szenen bereits in der Fassung von 1787 (*Schriften*) erfahren haben: in der Exposition durch das Gespräch mit der Postmeisterin und in der Vergangenheitsrekonstruktion durch den Verwalter wird jeweils eine Außenperspektive auf die Vorgänge um Stella eingeführt, die gegenüber der Frühfassung neu ist:

Die Exposition verstärkt den caritativen Wert, den Stella für ihre soziale Umgebung hat:

MADAME SOMMER. Mich freut's, daß ich von einer Nachbarinn bestätigen höre, was man uns in einer weiten Ferne betheuert hat. Meine Tochter wird künftig bei ihr bleiben und ihr Gesellschaft leisten.

¹⁰⁵ Siehe den empörten Brief Goethes vom April 1775 an Jacobi: „Fritzel wie ist dir! O du Menschenkind – steht nicht geschrieben: so ihr glaubtet, hättet ihr das ewige Leben! und du wähtest manchmahl, der Sinn dieser Worte sey in deiner Seele aufgegangen. [...] Lieber Fritz besinne dich [...] besinne dich, und noch einmahl: gieb mir Stella zurück! – Wenn du wüßtest wie ich sie liebe, und um deinetwillen liebe! – – – und das muß ich dir all so ruhig schreiben um deines Unglaubens willen, der ich lieber mein Herz ergöÙe ...“ (DjGZ, ¶ 17.498).

¹⁰⁶ *Über das deutsche Theater* (WA I,40, 94).

¹⁰⁷ WA I,11, 191.

POSTMEISTERIN. Dazu wünsche ich Ihnen Glück, Mamsell.

LUCIE. Ich wünsche, daß sie mir gefallen möge.

POSTMEISTERIN. Sie müßten einen sonderbaren Geschmack haben, wenn Ihnen der Umgang mit der gnäd'gen Frau nicht gefiele.

LUCIE. Desto besser! Denn wenn ich mich einmal nach jemanden richten soll, so muß Herz und Wille dabei sein; sonst geht's nicht.

POSTMEISTERIN. Nun! Nun! wir reden bald wieder davon, und Sie sollen sagen, ob ich wahr gesprochen habe. Wer um unsre gnädige Frau lebt, ist glücklich; wird meine Tochter ein wenig größer, so soll sie ihr wenigstens einige Jahre dienen: es kommt dem Mädchen auf sein ganzes Leben zu Gute.

ANNCHEN. Wenn Sie sie nur sehn! Sie ist so lieb! so lieb!¹⁰⁸

Luzie muß nun nicht mehr zu Stella „in Dienste“ (S. 448) gehen, sondern soll ihr, wie es hier euphemistisch heißt, „Gesellschaft leisten“. Freilich sind auch die Aufgaben einer Gesellschafterin über ein Dienstverhältnis geregelt; aber die Einschätzung dieses sozialen Gefüges hat sich mit seinem Namen gewandelt. Die klassische Zeit – bzw. der ältere Goethe – verfügt über ein neues Ideal von Geselligkeit, das auf den totalitätsverheißenden Begriff der 'Liebe' für jede Form der sozialen Interaktion verzichten kann und trotzdem mehr Deutungsbedarf absorbiert als eine beliebige Determination durch soziale Pflichten. In die unbedingte Alternative von Individualität und Sozialität wird also eine mittlere dritte Ebene eingezogen, die durch Luzies sorfältig abwägenden Wunsch nach gutem Einvernehmen charakterisiert wird. Was in der Formulierung „Herz und Wille“ bald wie eine Neuauflage der empfindsamen Eintracht von 'Kopf' und 'Herz'¹⁰⁹ anmutet, ist im Unterschied dazu nicht mehr für jede spontane enthusiastische Überhöhung offen wie noch Luzies „warum nicht?“ (S. 448) in der Frühfassung.¹¹⁰

Auch die Postmeisterin zeigt sich in wesentlichen Zügen verändert. Das drängende (und beinahe schon eifersüchtige) „Wär nur mein Mädgen schon erwachsen, die Condition hätt mir nicht entgehen sollen“ (S. 448) von 1775 wird durch die ruhig planende Aussicht auf die Ausbildung ihrer Stieftochter ersetzt. Vor allem aber entfällt der Satz „Mann kann sie nicht sehn, ohne sie zu lieben“

¹⁰⁸ WA I,11, 132 f.

¹⁰⁹ Sauder, *Empfindsamkeit*, Bd. 1 (wie Anm. 69), 125–132.

¹¹⁰ Diese Ausdifferenzierung zeigt sich auch in der veränderten Einstellung Goethes gegenüber Sophie von La Roche: z. B. schreibt er am 24. Juli 1799 an Schiller: „Frau von la Roche habe ich zweimal erst in Tiefurt dann in Osmanstädt gesehen und sie eben gerade wie vor zwanzig Jahren gefunden. Sie gehört zu den nivellierenden Naturen sie hebt das Gemeine herauf und zieht das Vorzügliche herunter und richtet das Ganze alsdenn mit ihrer Sauce, zu beliebigem Genuß an. übrigens möchte man sagen daß ihre Unterhaltung interessante Stellen hat.“ (FA II,4, 699) Das 'nivellierende' Ineinandergreifen von gemeiner und erhabener Sphäre 'wie vor zwanzig Jahren' erscheint hier fast wie eine Geschmacklosigkeit, die bestenfalls noch zu Unterhaltungszwecken zulässig ist.

(S. 448), der für die Wirklichkeitskonstruktion in der Erstfassung von fundamentaler Bedeutung war. In dem Satz, der diese Lücke nun ausfüllt, tritt an die Stelle der 'Liebe' wiederum die Geselligkeit: „Wer um unsere gnädige Frau lebt, ist glücklich“. Das 'Glück', das für den Enthusiasten in der Totalitätskorrespondenz besteht (*felicitas*) und an der die Leute vom Stand der Postmeisterin in Form eines ästhetisch bis religiös vermittelten Erlebnisses teilhaben, bekommt hier eine deutlich säkulare Komponente (*fortuna*) im Glückwunsch gegenüber Luzie und in der Paraphrase 'zu Gute kommen'. Die Szene endet wie der Dramenschluß auf 'Einsilbigkeit' („Nun! Nun! wir reden bald wieder davon“), die zum schwärmerischen Sprechen in vollkommenem Gegensatz steht. Allein das Kind Annchen findet sich in der tragischen Fassung unverändert.

Man kann also sagen, daß Goethe in seiner Bearbeitung die Allgemeinverbindlichkeit des ontologischen Sonderstatus der Figur Stella demontiert, indem er die ursprüngliche Zeichnung des Nebenpersonals als 'kleine Enthusiasten'¹¹¹ stark zurücknimmt. Die caritative Seite von Stellas Existenz geht nun nicht mehr in empfindsamen Deutungsmustern auf, sondern verselbständigt sich zur Institution einer nutzbringenden Sozialisationsanstalt.

Auch innerhalb des Idylls, am Beispiel des Verwalters, wird die Sicht auf Stella so modifiziert, daß sie Fernandos Interesse zuwiderläuft:

VERWALTER. Es ist doch am Ende nichts anders und nichts Bessers. [...] Ich erinnere mich noch an alles genau: wie wir Cäcilien so liebenswürdig fanden, uns ihr aufdrängen, unsere jugendliche Freiheit nicht geschwind genug los werden konnten.

FERNANDO. Es war doch eine schöne glückliche Zeit!

VERWALTER. Wie sie uns ein munteres lebhaftes Töchterchen brachte, aber zugleich von ihrer Munterkeit, von ihrem Reiz manches verlor.

FERNANDO. Verschone mich mit dieser Lebensgeschichte.

VERWALTER. Wie wir hier und da, und da und dort uns umsahen, wie wir endlich diesen Engel trafen, wie nicht mehr von Kommen und Gehen die Rede war, sondern wir uns entschließen mußten, entweder die eine oder die andere unglücklich zu machen; wie wir es endlich so bequem fanden, daß sich eben eine Gelegenheit zeigte die Güter zu verkaufen, wie wir mit manchem Verlust uns davon machten, den Engel raubten, und das schöne, mit sich selbst und der Welt unbekanntes Kind hierher verbannten.¹¹²

Stellas metaphysischer Charakter als 'Engel' wird hier im Sinne von Werthers Ausspruch „Einen Engel! Pfuy! das sagt jeder von der seinigen!“¹¹³ relativiert. Fernandos Schwanken zwischen zwei absoluten Ansprüchen wird dadurch zur

¹¹¹ Vgl. Eibl, Das monumentale Ich (wie Anm. 70), 50, bezüglich der Schwärmer unter den Nebenpersonen im *Faust*.

¹¹² WA I, 11, 161 f.

¹¹³ DjGZ, ¶ 13.156.

allgemeinen „Lebensgeschichte“ umgedeutet: zu einer Abfolge von kontingenten Liebeserfahrungen, die jeweils ein ‘natürliches’ Ende finden.¹¹⁴

Darüber hinaus liefert die Bearbeitung der Verwalterszene nun einen ausführlichen Bericht über die Vermögensverhältnisse von Fernando und Cezilie: Fernando verkauft in dem Moment alles, als er sich entschließt, bei Stella zu bleiben; Cezilie wird Opfer einer Fehlspekulation. Hier kommen also die wirtschaftlichen Realbedeutungen der Vorgänge im Drama hinzu, und das subjektive Erleben Fernandos und Cezilies wird dadurch stark relativiert – wenn auch nicht verändert. Die individualitätsstabilisierende Ich-Erfahrung Fernandos ist dadurch aber auf sich selbst zurückgeworfen und zeigt ebenso Züge einer Ver selbständigung wie die Sphäre der Geselligkeit.

Der Trennung der beiden Welten wird – in zwei Schritten – auch in der veränderten Schlußfassung Rechnung getragen. Während sich in der Fassung, die 1806 in Weimar zur Aufführung kommt, nur Fernando erschießt, Stella aber am Leben bleibt,¹¹⁵ stirbt sie in der Fassung, die 1816 in die Werkausgabe bei Cotta aufgenommen wird, ebenfalls. In der ersten Variante also soll die von Cezilie und Luzie anerkannte Totalitätsrepräsentation in Stella noch überlebensfähig sein, obwohl ihr ‘Erfinder’ Fernando stirbt. In der zweiten Variante aber wird auch diese Stütze aufgegeben, wenn Stella zu den beiden sagt: „An eurem Arm dachte ich durch’s Leben zu gehen; so führt mich zum Grabe.“¹¹⁶ Die Möglichkeit einer intersubjektiven Verständigung über Individualität wird damit definitiv auf den enthusiastischen Augenblick und dessen Inkommunikabilität beschränkt:

¹¹⁴ Zu den Auswirkungen einer solchen Darstellung auf das Individualitätskonzept s. Willems, *Stella* (wie Anm. 22), 74 f. In Willems’ Fazit, daß nach dieser Textveränderung „der Schluß des Dramas seinen Sinn“ verliere (ebd., 75), finde ich diesen ‘trivialisierenden’ (ebd., 74) Eingriff Goethes allerdings überbewertet. Er betrifft ja nur die Außenperspektive der Figur des Verwalters; an der subjektiven Erfahrung und Handlungsmotivation Fernandos dagegen ändert sich nichts. Auch die Vorgeschichte wird durch diesen Eingriff nicht umgeschrieben; es tritt nur eine konkurrierende Rekonstruktionsmöglichkeit hinzu. Fernando könnte meines Erachtens noch immer wie in der Frühfassung auf Cezilies Glaubensangebot eingehen. Allgemeingültiges Weltbild und dramatische Entwicklung werden in der Spätfassung aufeinander abgestimmt, strikte Kausalität kann aber wohl nicht angesetzt werden.

¹¹⁵ Das geht aus einem Brief Charlotte von Steins an ihren Sohn Fritz vom 3. März 1806 hervor, in dem sie berichtet: „Neulich wurde seine [Goethes] Stella gegeben, er hat aus dem Drama eine Tragödie gemacht, es fand aber keinen Beifall. Fernando erschießt sich, und mit dem Betrüger mag man kein Mitleid haben, besser wäre es gewesen, er hätte Stella sterben lasse, er nahm mir’s übel, als ich’s ihm tadelte.“ (Wolfgang Herwig (Hg.), *Goethes Gespräche*, Bd. 2, Stuttgart, Zürich 1965–87, 57.) Für die Annahme, die Briefstelle sei „korrupt, da Stella tatsächlich stirbt“ (Kommentar bei Herwig, Bd. 4, 190), gibt es keinen Grund, da die besagte Textfassung gar nicht überliefert ist.

¹¹⁶ WA I,11, 192.

STELLA (*die aufblickt und Fernando's Hand faßt*). Willkommen! Laß mir deine Hand, (*Zu Cäcilien.*) und du die deine. Alles um Liebe, war die Loosung meines Lebens. Alles um Liebe, und so nun auch den Tod. In den seligsten Augenblicken schwiegen wir und verstanden uns, (*Sucht die Hände beider Gatten zusammenzubringen.*) und nun laßt mich schweigen und ruhen. (*Sie fällt auf ihren rechten Arm, der über den Tisch gelehnt ist.*)

FERNANDO. Ja wir wollen schweigen, Stella, und ruhen. (*Er geht langsam nach dem Tische linker Hand. [...] hat mit der linken Hand ein Pistol ergriffen, und geht langsam ab.*)

CÄCILIE (*wie vorher, Stella's linke Hand fassend*). Ja sie lebt noch; ihre Hand, ihre liebe Hand, ist noch warm. Ich lasse dich nicht, ich fasse dich mit der ganzen Gewalt des Glaubens und der Liebe. Nein, es ist kein Wahn! Eifriges Gebet ist stärker denn irdische Hülfe.¹¹⁷

Das innige gemeinsame Schweigen der sympathetischen Begegnung wird in das definitive Verstummen durch den Tod transformiert, Cezilies Ineinssetzen von Liebe und Glaube scheitert.

Die Grenze zwischen Ich-Fiktion und sozialer Bedeutung, und damit auch zwischen der dichterischen Fiktion und ihrem sozialen Kontext ist nun also schärfer gezogen. Während die Frühfassung Pastor Goeze noch zu der Befürchtung veranlaßte, das Publikum könne Cezilies Rechtfertigungsproklamation zur ethischen Basis des realen Handelns machen, spricht Stella nun zu Luzie einen metapoetischen Kommentar, der diese Möglichkeit ausschließt:

Die Pflicht sei tätig wo die Liebe verstummt. Fort zu dem, dem du angehörst! Er ist dein Vater. Weißt du, was das heißt?¹¹⁸

Mit dem Verstummen des Stücks *Stella* wird also auch das Publikum wieder in seine sozialen Definitionen (in die 'Wirklichkeit') entlassen. Ganz anders, als die These vom 'utopischen' Schluß der Frühfassung nahelegt, ist also erst der Tragödienschluß derjenige, der das in sich abgeschlossene Kunstwerk vorführt und damit die 'Autonomie' der Kunst – wenn auch in der resignativen Geste der 'Unvermittelbarkeit' – unangetastet läßt. Er ist – durch den 'gewöhnlichen tragischen Tod' Fernandos, wie man in Anlehnung an eine Äußerung Wielands¹¹⁹ sagen könnte – der eigentliche Theaterschluß, der 'Kunst' und 'Leben' als zwei miteinander unvereinbare Sphären ausweist und dem Schema der strikten Alternanz unterordnet. Die enthusiastische Selbstfindung des exkludierten Individuums in der Liebe bzw. Kunst einerseits und dem Zustand der sozialen Determination andererseits werden dadurch implizit zu zwei voneinander getrennten Daseinsformen der Person umdefiniert. Die Provokation der

¹¹⁷ WA I,11, 193 f.

¹¹⁸ WA I,11, 196.

¹¹⁹ Wieland über Goethes *Clavigo* (Der Teutsche Merkur, Dezember 1774, zit. nach: DjGZ, ¶ 37.607).

Frühhfassung bestand dagegen gerade in der behaupteten Vermittelbarkeit beider Momente nach dem Vorbild theologischer Wahrheitsvermittlung.

Der Beitrag nimmt kritisch Stellung zu der These, bei dem Ausgang von Goethes Drama „Stella“ handle es sich um eine literarische Utopie, und differenziert zwischen der idealistischen Annahme eines Heilszustandes, der sich nur poetisch formulieren läßt, und einer Eschatologie, die mit rationalen Mitteln auf einen ethischen Problemlösungsbedarf antwortet. Die poetische Utopie läßt sich in der Figur der Stella, die im Stück als Personifikation von Güte, Liebe und Gottheit vorgestellt wird, verorten. Was zunächst nur eine subjektive Utopie Fernandos darstellt, wird im Verlauf des Dramas über verschiedene soziale Interaktionen einem sozialen und temporalen Generalisierungsversuch unterworfen. Das zentrale Interaktionsmuster ist die Sympathie Cezilies mit Stella, die auf einer gemeinsamen Empfindungserkenntnis (Consensus) aufbaut; hier kann die Analyse zur Erforschung der Freundschafts- und Liebeskonzeptionen im 18. Jahrhundert beitragen. Ebenfalls unter dem Aspekt der Objektivitätsproblematik läßt sich schließlich Goethes Umarbeitung zum Trauerspiel plausibilisieren.

This essay takes critical issue with the theory that the conclusion of Goethe's play 'Stella' is a literary utopia and distinguishes between the idealistic assumption of a state of salvation which can only be formulated poetically and an eschatology that is replying with rational means to the ethical need for problem-solving. The poetic utopia can be made manifest in the figure of Stella, who is presented in the play as the personification of goodness, love and godliness. What at first represents merely Fernando's subjective utopia is in the course of the drama subjected to the attempt to give it general social and temporal validity by means of various social interactions. The central pattern of interaction is Cezilie's sympathy for Stella, which is based on a mutual recognition of feeling (consensus); in this way the analysis can contribute to an examination of the concepts of friendship and love in the eighteenth century. Finally, it is also under this aspect of the problem of objectivisation that Goethe's reworking of 'Stella' into a tragedy can be made plausible.

Katja Mellmann, M. A., Ludwig-Maximilians-Universität, Institut für deutsche Philologie, Schellingstraße 3, 80799 München, katja.mellmann@germanistik.uni-muenchen.de