

Stella oder die Negativität des Happy End

I

Happy Ends, soviel gilt im Zeichen der Negativitätsästhetik als ausgemacht, sind ästhetisch verächtlich. Mit guten Gründen, wie es scheint: Die eben noch rechtzeitige Ankunft des rettenden Boten, das Durchschauen von Verwechslung und Irrtum in letzter Minute, die schon nicht mehr erhoffte Umkehr des auf Abwegen Wandelnden — dies sind, wenn nicht geradezu konstitutive, so doch gattungstypische Handlungsverläufe trivialer, bloß unterhaltender, kitschiger — kurz, als ästhetisch geringerwertig geltender Kunst.

Motive und Argumente der Ablehnung gehören zum topischen Repertoire der Trivalliteraturforschung: Was an solchen Produkten der Kunst und der Literatur so bedenklich ist, ist nicht das gute Ende selbst, zu dem sie es führen, sondern vielmehr der ermäßigte Preis, zu dem sie es tun. Das gute Ende, zugleich mit Spannung erhofft, tritt ein als ein so nicht erwartetes, als ein in den Bedingungen seiner Möglichkeit nicht motiviertes, als sorgfältig geplante Zufälligkeit. Es sei darauf angelegt, heißt es, ein Glücksverlangen zu befriedigen, zu befriedigen aber nur im Hier und Jetzt des illudierenden Spiels. Und alle Wiederholung, zu der es das Bedürfnis erzeuge, könne nicht darüber hinwegtäuschen, daß es, nach Maßgabe besonnen-nüchternen Vernunft, 'realistischerweise' nicht hätte eintreten können. Eben dadurch verweise es die wahre Befriedigung des Glücksverlangens ins Reich illusionärer Utopie, daß es die Gegebenheiten, die jener tatsächlich entgegenstehen, als weniger bedrängend und bedrohlich erscheinen lasse. Die Ablehnung des Happy End als Gattungstereotyps ist also begründet in einer Interpretation seiner Funktion. Aber ist die so geartete Funktionsbestimmung notwendig und unausweichlich?

Ästhetisch verächtlich ist das glückhaft versöhnliche Finale der Negativitätsästhetik zufolge nicht deswegen, weil Glück nicht Sache der Kunst wäre; sondern — im Gegenteil — weil der Kunst um der Ernsthaftigkeit und Rigidität willen, mit der sie auf die Idee von Glück bezogen wird, aberlangt wird, daß sie dieses nicht als „falschen Schein“, als „Unwahrheit“ und gar als „erpreßte Versöhnung“ verdinglicht darreicht und dadurch das Potential des Bedürfnisses von Glück verschleudert. „Die Idee der Kunstwerke will den ewigen Tausch von Bedürfnis und Befriedigung unterbrechen, nicht durch Ersatzbefriedigungen am ungestillten Bedürfnis sich vergehen.“¹ Ersatzbefriedigung aber sind alle durch die Darstellung vermittelten Erfahrungen von Glück, welche nicht die gesellschaftlichen Ent-

fremdungsbedingungen als die Bedingungen von Glücksverweigerung ganz und restlos mitaufheben.

'Bedürfnis' und 'Entfremdung' sind dabei Kategorien der Totalität, die sich gegenseitig bedingen. Der Radikalität der Entfremdung entspricht die Unanschaulichkeit ihrer Aufhebung, und der Unabschließbarkeit der Bestimmung von Bedürfnis entspricht (systemimmanent bei Adorno) der Charakter unvermeidbarer Reproduktion von Entfremdung. Versöhnung wird also zu einer Idee, der wohl das utopische Denken, der aber kein Bild in der Anschauung und kein Modus der Erfahrbarkeit entspricht bzw. zu entsprechen versuchen darf. Da Glücksdarstellung (in der Kunst) und Glückserfahrung (als Modus der ästhetischen Apperzeption) methodisch nicht unterschieden werden (wobei offenbar eine identifikatorische Rezeptionsweise unterstellt ist), muß der Trennungsstrich zwischen ästhetischer Erfahrung und utopischem Denken um so rigider gezogen werden. In beiden Hinsichten ist das von der klassischen Ästhetik gemeinte Modell der Kunstwerke als Anschauung noch gegenwärtig.

„Denn anders als die diskursive Erkenntnis des Wirklichen, von der sie nicht graduell, sondern kategorial getrennt ist, gilt in ihr [der Kunst, H. D. W.] nur das, was in den Stand der Subjektivität eingebracht, was dieser kommensurabel ist. Versöhnung, ihre Idee, vermag sie zu konzipieren einzig als die zwischen dem Entfremdeten. Fingierte sie den Stand der Versöhnung, indem sie zur bloßen Dingwelt überliefe, so negierte sie sich selbst. [...] Die unversöhnte Realität duldet in der Kunst keine Versöhnung mit dem Objekt; [...] Die Dignität von Kunst heute bemißt sich nicht danach, ob sie mit Glück oder Geschick jener Antinomie entschlüpft, sondern wie sie sie austrägt.“²

Diese antinomischen Bestimmungen der Kunst treffen mit ihrem Verdikt nicht nur das Kitschige, Triviale, Kolportagehafte, nicht nur das zum Konsum Bestimmte, insoweit es der Ästhetik schon immer als solches galt, sondern jedes dargestellte Versöhnliche, den Humor und das Lachen der Komödie mit; der gegenwärtigen Kunstproduktion wie der vergangenen. Nicht nur wegen der inhaltlichen Figuration der Versöhnung im Bild, sondern schon aufgrund ihrer formalen Geschlossenheit erweisen sich Kunstwerke als Elemente affirmativer Kultur, als „Monumente von Gewalt“. „Ihre Schuld ist ihre Unschuld.“³ Die Kunst darf nicht heiter sein. Wäre sie es aber, und zwar so, daß utopisches Denken nicht stillgelegt würde, so müßte eine solche Kunst zur Crux der Negativitätsästhetik werden. „Die Menschen können sich glücklich fühlen, auch wenn sie es gar nicht sind“, heißt es bei H. Marcuse⁴, ein Satz — ich sehe ab von seiner erkenntnistheoretischen Problematik —, der geeignet ist, alle Kunst zum Narkotikum zu stempeln, wenn sie nicht verweigert, sondern einzulösen strebt, was sie doch immerzu verheißt. Ihre bloße Fähigkeit, „anders als die Wahrheit [...] verträglich mit der schlechten Gegenwart zu sein“, macht sie als

(2) Adorno, Th. W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a. M. 1961, S. 200 f.

(3) Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*. Anm. 1, S. 240.

(4) Marcuse, H.: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: *Kultur und Gesellschaft I*, es 101. Frankfurt a. M. 1968, S. 90.

reales gesellschaftliches Kommunikationsangebot so gefährlich wie als Paradigma der philosophischen Reflexion unentbehrlich. Denn:

„Die wahre Theorie erkennt das Elend und die Glücklosigkeit des Bestehenden. Auch wo sie den Weg zur Veränderung zeigt, spendet sie keinen mit der Gegenwart versöhnenden Trost. In einer glücklosen Welt muß aber das Glück immer ein Trost sein: der Trost des schönen Augenblicks in der nicht enden wollenden Kette von Unglück.“⁵

Aber ist die Funktion der Glück-gewährenden Möglichkeiten der Kunst als bloß scheinhaft und folglich das Unversöhnte idealisierend und verewigend wirklich zutreffend und generalisierbar bestimmt? Die dialektische Struktur des Denkens entzieht der Negativitätsästhetik die Möglichkeit zu qualitativer und historischer Differenzierung; und diese Unfähigkeit rächt sich in der offenkundigen Diskrepanz zwischen der Möglichkeit und Notwendigkeit der theoretischen Inanspruchnahme der Kunst als Organon der Idee der Versöhnung und der Unmöglichkeit der Rezeption von Kunst als einer Glück gewährenden.

Angesichts dieser — hier nur grob zu skizzierenden — Sachlage im Feld der ästhetischen Theorie sieht sich der Literaturhistoriker gedrängt, die Frage aufzuwerfen, ob die beschriebene Differenz nicht ihr Substrat im Gegenstand, in den Kunstwerken selbst hat. Sollte nicht näherhin der rezeptionsästhetische Ansatz die Frage zu beantworten erlauben, ob es eine bestimmte Weise der Glücksdarstellung geben kann, die mit einer Rezeptionsstruktur so verbunden ist, daß auf sie die Funktionsbestimmungen der Negativitätsästhetik nicht zutreffen? Bleiben wir beim eklatantesten Fall, dem Happy End. Gesucht wird die Gestaltung eines Happy End, das den Rezipienten nachweisbar nicht erlaubt hat, es als schlechten Trost in glückloser Welt, als Ersatzbefriedigung für das Glücksverlangen zu rezipieren, sondern die Reflexion (nicht auf die prosaische Wirklichkeit schlechthin, sondern) erst recht auf jene Entfremdungsstrukturen verwies, als deren Aufhebung es scheinbar fungiert.

Anhaltspunkte für das Problem finden sich bei E. Bloch, im Kapitel ‚Happy End, durchschaut und trotzdem verteidigt‘ von ‚Das Prinzip Hoffnung‘.⁶ „Viel steht dafür, den Schein am Ende schlechthin zu verurteilen. Im Anblick des Unheils, das er angerichtet hat, heute, in steigender Weise, anrichtet.“ Doch wenn „Erkenntnis den faulen Optimismus zuschanden macht“, gibt das Happy End noch eine andere Seite frei, „der dumme Trieb zum guten Ende kann ein kluger werden“, und dann gibt es die Siege der Heiterkeit über das übel Wahrscheinliche.

„Bereits jede Schranke, wenn sie als solche gefühlt wird, ist zugleich überschritten. Denn schon das Anstoßen an ihr setzt eine über sie hinausgehende Bewegung voraus und enthält sie keimhaft. Das ist das einfachste dialektische Zugleich im objektiven Faktor, vorab, wenn er das Bewußtsein der Schranke vervollständigt und aktiviert. Dann gelangt das Bewußtsein vermittelt auf die andere Seite, in den Kampf ums happy-end, wie es im Ungenügen am Vorhandenen sich schon verspürt, fast meldet.“

(5) Anm. 4, S. 86.

(6) Bloch, E.: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1959, S. 512 ff.

Bloch rechnet also mit der Möglichkeit einer das Happy End und seine Rezeption verbindenden Struktur, die funktional nicht als bloß momentane, scheinhafte Befriedigung eines Glücksbedürfnisses interpretiert werden kann, in der vielmehr das Unmögliche, Problematische, Elende und Konfliktuöse, für das das Happy End die Lösung zu sein vorgibt, negiert bleibt. Dem entspräche — nicht zufällig wird Nestroy zitiert — eine Appellstruktur, die sich im Illudieren nicht erschöpft, und eine Rezeptionsweise, die nicht als ausschließlich konsumierend bestimmt werden kann. Der Rezipient wäre in einem doppelten Rollenverhalten beansprucht: betrüger und betrogen in seinem Glücksverlangen, das er in seine Weise der Kunstrezeption einbringt, und doch nicht entlastet von der Reflexion auf das Entgegenstehende und auf überzeugende Alternativen zu dessen Auflösung. Das Happy End — um nochmals Bloch zu zitieren — als heitere Probe auf das erst noch zu suchende Exempel. Nicht grundlos verweist Bloch in diesem Zusammenhang auf Goethes ‚Stella‘.⁷ Nehmen wir den Hinweis auf.

II

Daß ‚Stella‘ auch heute noch als ein aktuelles und provokantes Theaterstück empfunden werden kann, zeigen die Aufführungsstatistiken. Es läge nun nahe, das kritische Potential des Stückes in einer Analyse seiner Wirkungsstruktur zu entziffern. Da es zur Überprüfung unserer Hypothesen aber nicht ausreichen kann, seine negatorische Kraft in ihrer Potentialität, also in normativer Absicht, zu entfalten, sondern der Nachweis erbracht werden muß, daß und welche negatorischen Funktionen es historisch bestimmt erfüllt hat, können wir uns nicht einfach mit einer textorientierten Analyse der Wirkungsstrukturen zufrieden geben. Es kommt auf den Nachweis an, daß diese Strukturen von wirklichen Lesern auch faktisch realisiert wurden. Wir sehen uns daher auf Dokumente der zeitgenössischen Primärrezeption verwiesen. Uns liegt ein Korpus von 21 Rezensionen aus dem Jahr nach Erscheinen des Werks vor.⁸

Man ist es gewohnt, den Grad der Provokation, den ein Kunstwerk zu seiner Zeit dargestellt hat, als Distanz von Innovation und Erwartungshorizont zu interpretieren. Die Äußerungen der Rezipienten, die Rezeptionsdokumente können dann Aufschluß darüber geben, in welchem Maße ein literarisches Werk als Durchbrechung etablierter Normen bewußt wurde und — im Falle zustimmender Bewertung — zur bewußten Um- und Neubildung von Normen beigetragen hat. Für die Benutzung literarkritischer Texte als Rezeptionsdokumente erweist sich dieses Denkmodell jedoch als zu schematisch. Literaturkritik ist nicht einfach eine Weise der Rezeption neben anderen. Zwar gehen die Konkretisationen des Werks durch die Kritiker als Leser zumeist — keineswegs immer — in ihre Verlautbarungen

(7) Anm. 6, S. 483 f.

(8) Abgedruckt bei Braun, Julius (Hrsg.): Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen. Berlin 1883. 2. Abt. Bd. 1, S. 228—370 (im folgenden zitiert als: Braun).

ein, fundieren sie bestenfalls sogar, aber Rezensionen sind im allgemeinen spezifische Verarbeitungen dieser Konkretisation mit eigenen Zielen und Absichten. Dies gilt zwar für fast alle Rezeptionsdokumente, vor allem wegen der Restriktionen, die sich aus dem Zwang zur Versprachlichung, gar zur konsistenten Vertextung als einem gegenüber der eigentlichen Rezeption nachträglichen Akt ergeben. Indessen wird man doch einer werkimmanenten Interpretation etwa, die sich — bewußt jedenfalls — darum bemüht, zu begreifen, was ergriffen hat, eine größere Kongruenz von Konkretisation als Bewußtseinsakt und vertexteter Interpretation unterstellen als einer Kritik. Literaturkritik ist zumal im 18. Jahrhundert vorrangig zielgerichtet, sie will weitere Rezeptionen anregen oder abraten, sie will anleiten oder vorbeugen, Wertschätzungen aufbauen und verstärken oder schon vorhandene destruieren. Hinsichtlich dieser ihrer intentionalen Struktur sind aber die Kritiken zu ‚Stella‘ für unser Problem gar nicht einschlägig. Denn ob das Happy End der ‚Stella‘ als Negation gesichert geglaubter Normen realisiert worden ist, wird sich nicht an den Rationalisierungen, an der Argumentationstopik der Rezensionen, sondern viel eher an den Inkonsistenzen, Verwerfungen, Ratlosigkeit ablesen lassen, welche die Konkretisationen noch gegen die Normen der Kritik bewirken. Es kann sich also in unserem Fall nicht um eine intentionale Interpretation der Argumentationsstrategien und Bewertungsoperationen der Rezensenten handeln, sondern um eine symptomatologische Analyse derjenigen Elemente, die palimpsestartig die ursprüngliche Text-Rezipienten-Interaktion durchscheinen lassen.

Symptomatologische Analyse bedeutet aber methodologisch, die zu beschreibenden Phänomene auf einen heuristischen Referenzrahmen zu beziehen, der sich als solcher der Verifizierung durch den Wortsinn der Texte entzieht. Das Problem ist das gleiche wie bei anderen tiefenhermeneutischen Verfahren, ideologiekritischen oder psychoanalytischen etwa. Eine solche Analyse erhebt und interpretiert ihre Daten unter dem Gesichtspunkt der Anschließbarkeit an ein vorgängiges kritisches Wissen, das dabei als eine nur tentativ verwendete Heuristik bewußt bleibt, so daß die Analyse nicht einfach subsumierend verfährt und daher nicht notwendigerweise nur Bestätigungscharakter gegenüber der Theorie hat, in der das Wissen systematisiert ist. Die Rechtfertigung solcher Verfahren gegenüber dem Verdacht, Unterstellungshermeneutik zu betreiben, kann in dem Zwang gesehen werden, mit dem die zu beschreibenden Phänomene eine Individualisierung und Historisierung der heuristischen Rahmenannahmen herbeiführen.

Wir wollen im folgenden den Versuch machen, allgemeine Einsichten der Rezeptionsästhetik über Strukturen der Interaktion von Text und Leser als ein solches kritisches Wissen zu verwenden. Kriterium der Rechtfertigung dieses Verfahrens wäre dann die historische Differenzierung von Rezeptionsweisen.⁹

(9) Der Terminus ‚Rezeptionsweise‘ im Anschluß an Naumann, M., u. a.: Gesellschaft, Literatur, Lesen. Berlin/Weimar 1973. (Zur Begründung der hier verwendeten Terminologie vgl. auch Kinder, H./Weber, H.-D.: Handlungsorientierte Rezep-

tionenästhetik, die Rezeptionen als sukzessive Entfaltung eines Sinnpotentials versteht — soweit sie sie nicht als falsche Funktionalisierungen abzuweisen genötigt ist —, das sie selbst in vorgängiger transzendentaler Reflexion schon hat, halten wir fest, daß die der transzendentalen Reflexion der Wirkungsästhetik als Norm zugrundeliegende spezifisch ästhetische Rezeptionsweise genetisch relativ jungen Alters ist und deswegen historisiert werden muß. Gegen die Rezeptionsästhetik, die von der Abfolge der intentionalen Funktionalisierungen der Rezeptionsvorgabe auf deren Potentialität schließt, halten wir daran fest, daß nicht jede Funktionalisierung ihr Recht hat, sondern daß der Widerstreit funktionalisierender Interpretationen nicht unbedingt auf die Bedeutungsoffenheit der Texte zurückgeht, sondern sich oft nur als Vollzug einer historisch gewandelten Rezeptionsweise darstellt. Man wird solche Rezeptionsweisen — im Unterschied zu den je individuellen Konkretisationen, denen sie vielmehr vorgelagert sind — als habitualisierte, je aktualisierbare Kommunikationsstrukturen auffassen müssen, die im Kontext der einer Gesellschaft überhaupt zur Verfügung stehenden Kommunikationsstrukturen näher definiert sind. In literatursoziologischer Sicht können sie als außerliterarisch bedingte, langfristig vorkommende Typen erforscht werden. Jedoch sind sie nicht unveränderlich; und zu ihrer Veränderung bedarf es am Ende der Autoren, die — gemäß der allgemeinen Produktivität, d. h. intentionalen Variabilität menschlichen Sprachverhaltens — die Möglichkeit haben, gegen bisher geübte und dann auch systematisierte Kommunikationsstrukturen eine unerwartete neue zu setzen, wodurch dann überkommene Rezeptionsweisen, was *dieses* Kommunikat angeht, obsolet werden können.

Sind diese Überlegungen richtig, so muß es möglich sein, in einem zweiten Schritt die Kluft zwischen impliziter Konkretisation und expliziter Rationalisierung in den Kritiken wieder zu schließen. Es müßte sich zeigen lassen, daß sich der Widerstreit in den argumentierenden Wertungsoperationen der Rezensenten als Erarbeitung einer neuen Rezeptionsweise von Literatur lesen läßt, auf welche Goethes ‚Stella‘ innovatorisch Anspruch erhebt.

Um die These vorwegzunehmen: Goethes ‚Stella‘ rief nach ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ erneut einen literarisch-ästhetischen Skandal hervor, indem das Stück gegen die gewohnte Rezeptionsweise von Literatur, die in Übereinstimmung mit der aufklärerischen Wirkungsästhetik literarische Wirkungen nur unter der textuellen Bedingung prinzipiell übernehmbarer Modelle moralischen Handelns zuließ, auf eine neue ästhetische Rezeptionsweise angelegt war.^{9a} Diese Rezeptionsweise erlaubte es allererst, die

tionsforschung. In: Kimpel, D./Pinkernil, B.: Methodische Praxis der Literaturwissenschaft. Kronberg/Ts. 1975, S. 223—258.)

(9a) Es handelt sich insofern um einen ästhetischen Skandal im strikten Sinne, als das Skandalon in dem Angebot einer Kunsterfahrung bestand, für die der Verzicht auf Pragmatisierung konstitutiv war. Ich greife hiermit Ergebnisse eines zusammen mit meinem Kollegen Klaus Oettinger im WS 1976/77 veranstalteten Seminars über literarische Skandale der Goethezeit auf. Wir werden an anderer Stelle die These vertreten, daß der ästhetische Skandal in diesem Sinne seinen einmaligen historischen Ort im letzten Drittel des 18. Jhs hat. Unter der Bedingung entrag-

Unwahrheit praktikabler Handlungsmodelle für ein Jahrhundertproblem, für welches das Happy End nur scheinbar nochmals eine Lösung anbot, wahrzunehmen. Darauf eigentlich reagierten die Skandalisierten.

III

Gleich die erste Rezension, die des ‚Altonaer Reichs-Postreuters‘ (8. Februar 1776), ist ein Verriß dieses bisher „schwächsten Produkts der Goetheschen Muse“. Es lamentiert das erneut verletzte moralische Bewußtsein.

„Von der Moral des Stückes wollen wir nichts sagen. Es ist schon bekannt genug, daß Herr Dr. Göthe sich über diese Kleinigkeiten fast immer wegzusetzt. Sein Roman, die Leiden des jungen Werthers, ist eine Schule des Selbstmordes; seine Stella ist eine Schule der Entführungen und Vielweiberey. Treffliche Tugendschule!“¹⁰

Die Äußerung zeigt bereits, daß es nicht als ausreichend empfunden wird, Goethe schlicht die Verletzung bestimmter moralischer Normen vorzuwerfen; nicht die Enttabuisierung des Suicids in ‚Werthers Leiden‘ und nunmehr der Bigamie ist das Skandalon, sondern daß hier eine Kunst sich zu Wort meldet, die nicht einzelne moralische Normen verletzt, sondern sich über die Verpflichtung der Kunst zur Moralität als solche „wegsetzt“. Der ironische Ausruf am Schluß benennt das verletzte Prinzip. Die Erfahrung einer neuen Weise der Kunstrezeption steht noch nicht als reflektierte zur Verfügung und kündigt sich nur in einer auffälligen Irritation der Argumentation an.

Dies vor allem bei dem noch immer streitbaren Hauptpastor Goeze, unübertroffen in der Heftigkeit des Anstoßnehmens. Unter dem Motto nach Matth. 18, 7¹¹ schreibt er (am 23. 2. 1776) in den ‚Freiwilligen Beyträgen zu den Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit‘:

„Hatte es so wenig Mühe, und nur einigen obgleich im Grunde läppischen Witz gekostet, dem Selbstmorde und dem Selbstmörder eine Schminke anzustreichen, so konte er sich die gegründete Hofnung machen, in dieser Bemühung in Absicht auf solche Laster, vor welchen die menschliche Natur bey weiten nicht so sehr erzittert, als bey dem Selbstmorde, noch weit glücklicher zu seyn. Nach seiner Moral gehört vermuthlich das, was die Rechte malitiosam desertionem nennen, und was die heil. Schrift unter dem Nahmen der Hurerey und des Ehebruchs verdamt, zur edlen Freyheit des Menschen, und Liebende können, wenn sie es nur recht anzufangen wissen, solche als Mittel gebrauchen, den süßen Genuß der Freude dieses Lebens, auf eine recht hohe Stufe zu treiben. Er wünschte Proselyten zu machen, und schrieb zu dem Ende dieses Schauspiel, und zwar für Liebende. Ich glaube, daß dieses Wort hier in einer sehr weitläufigen Bedeutung, welche Meyneidige, Hurer und Ehebrecher mit einschliesst, genommen werden müsse.“¹²

matisierter Rezeptionsweisen von Kunst schwindet — dort wo sie sich durchgesetzt haben — die Möglichkeit gesellschaftlich belangvoller Provokation durch literarische Innovationen.

(10) Braun, S. 229.

(11) „Wehe der Welt der Aergerniß halber! Es muß ja Aergerniß kommen, doch wehe dem Menschen, durch welchen Aergerniß kommt.“

(12) Braun, S. 241 f.

Aber selbst Goeze kann nicht umhin zu konstatieren, daß *eine* Beschuldigung durch den Text eigentlich nicht gedeckt war:

„Die Moral ausdrücklich hinzuzusetzen, hat der Herr Göthe für überflüssig gehalten. Er hat so viel Vertrauen zu denen, für welche er dieses Schauspiel geschrieben, daß sie solche selbst daraus herleiten werden.“

Goeze begründet also sein Verdikt durch die Unterstellung einer Intention. Aber diese Unterstellung ist nur durch die Vermutung einer Wirkung des Textes gedeckt, also unter der Voraussetzung einer Rezeptionsweise, zu der eine Alternative nicht im Bereich seiner Erfahrung liegt. Erst die Selbstverständlichkeit, mit der er die gemäß der Exempel-Struktur verfahrenende Rezeptionsweise unterstellt, kann ihn rechtfertigen, Goethe ein Anrennen „gegen alle Grundsätze der christlichen Religion, der biblischen und philosophischen Moral, der bürgerlichen Verfassungen, ja des gesunden Menschenverstandes“ vorzuwerfen.¹³ Nicht durch das, was es darstellt, sondern durch den Umstand, daß es auf eine solche (tatsächliche oder vermutete) Rezeptionsweise auftraf, löste Goethes Drama den Skandal aus.

Daß im Rahmen einer solchen Rezeptionsweise dem Schluß des Dramas entscheidende Bedeutung zukommen mußte, versteht sich. „Auf alle Fälle bleibt doch dieser immer höchst seltsam und nach der Denkungsart eines jeden rechtschaffenen Mannes beleidigend“, schreibt der Rezensent der Lemgoer ‚Auserlesenen Bibliothek der neuesten deutschen Literatur‘.¹⁴ „Nicht so ganz europäisch sittlich, nicht so ganz moralisch“, nennt ein Berliner Kritiker den Schluß abwiegelnd¹⁵; und selbst der wohlwollende Rezensent der Leipziger ‚Neuen Zeitung von Gelehrten Sachen‘ gesteht, „daß ihn der Ausgang bey jeder wiederholten Lesung rebütiert hätte“¹⁶.

Nun waren die moralischen Normen, die durch den Ausgang des Dramas dem Votum der meisten Kritiker nach verletzt wurden, so gesichert nicht, wie es nach solchen Äußerungen den Anschein haben kann. Ihre rationale Begründbarkeit zumindest war schon durch Chr. Thomasius erschüttert worden, der bereits 1685 dargetan hatte, daß das Bigamieverbot aus dem Naturrecht nicht deduziert werden könne.¹⁷ Durch die vertiefte Kenntnisnahme nicht-abendländischer Lebensformen war der eingeschränkte, eben „europäisch-sittliche“ Geltungscharakter bewußt. Unter diesen Umständen lag das Irritationsmoment des Dramenschlusses vorzüglich darin, daß das Happy End sich der Lokalisierung in einer idyllischen oder exotischen Landschaft (durch die Vorstellungskraft der Leser) entzog und auf einem ‚Hier und Jetzt‘ zu insistieren schien. Noch Kotzebue hat — wie zu berichten sein wird — in seiner Bearbeitung des Sujets das Skandalon durch eine Abänderung gerade dieses Aspekts zu beseitigen für nötig gehalten. Indem Goethes Text eine solche Möglichkeit ausschließt, kann überhaupt erst die mangelnde Deckungsfähigkeit des fiktionalen Dramenschlusses

(13) Braun, S. 259.

(14) Braun, S. 316.

(15) Braun, S. 240.

(16) Braun, S. 253.

(17) Thomasius, Chr.: De crimine bigamiae. 1685.

mit dem in der sozialen Wirklichkeit Zulässigen rezeptionsästhetisch relevant werden: Der Rezipient wird zur 'Auffüllung' durch Imaginationsleistungen, zum Einbringen lebensweltlicher Erfahrungen veranlaßt.

Der ebenfalls aufs Moralische pochende Lemgoer Rezensent sieht Fernando am Schluß „seinen viehischen Trieb [. . .] recht sättigen“ — und entrüstet sich über dieserart „beleidigende Bilder“¹⁸. Der Kritiker der ‚Hallischen Gelehrten Zeitungen‘ zweifelt — „aus guten Gründen“ — daran, „ob überhaupt ein solches Zusammenleben auch nur ein mittelmäßiges Glück geben könne“¹⁹. Der Rezensent der ‚Berlinerischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen‘ wird konkret:

„Ob sie nun beständig in dieser feurigen Harmonie bleiben, ob sie nicht einander dann und wann beym Morgengruße Gesichterchen schneiden werden, und ob der europäische Fernando gegen diese beyden so anziehenden Damen ganz Liebe zugleich und immer seyn wird? ob man nicht ein recht lustiges Nachspiel von diesem Herrn und beyden Damen machen könnte? das wird Herr Göthe selbst nicht ganz in Abrede seyn.“²⁰

Ganz ähnlich meint die ‚Allgemeine deutsche Bibliothek‘, das Ende sei „doch immer auffallend und überraschend genug, um dem Zuschauer am Schluß des Schauspiels ganz natürlich den Gedanken auf den Weg zu geben, daß der Dichter sich wohl besser mag herausgezogen haben, als seine Personen“²¹.

Erst indem der Text zur Veranlassung wird, sich das Fiktive unter Bedingungen des in der sozialen Wirklichkeit Wahrscheinlichen vorzustellen, konstituiert der Rezipient das Fiktive als Kontrafaktisches. Dies aber hat zur Folge, daß das Happy End als etwas Nicht-Endgültiges, Transitorisches aufgefaßt wird; die in der vom Autor abgerufenen Rezeptionsweise liegende Erwartung des guten Endes wird folglich umgesetzt in Aktivitäten des Vorstellungsvermögens in Richtung auf befriedigendere Schlüsse.

Als nächstliegendes Verfahren bot sich an, die am Exempel orientierte Rezeptionsweise durch eine Auffüllung der Rezeptionsvorgabe zum Negativexempel doch noch zur Geltung zu bringen.

Joh. Georg Pfranger, Hofprediger, zu Meiningen, mag nicht akzeptieren, daß „Herr Göthe, ein Philosoph, den Jedermann als einen ehrlichen Mann kennt, [. . .] solle Hypothesen annehmen, die kein Mensch billigen kann“²². Er publiziert — mit Fortführung der Seitenzählung — den „durch ein Versehen“ auf der Post verloren gegangenen sechsten Akt des Dramas, in dem sich zunächst Änngen, des Postmeisters Tochter, recht lebhaft für das Lever im Hause der Stella interessiert, welche „heute mit der fremden Frau und dem langen Officier in einem Bette geschlafen“, während doch ihr Onkel, der Baron, schon mit einem Haftbefehl der „hohen Landesobrigkeit“ im Posthaus angelangt ist. Fernando, inzwischen auch von seinem Verwalter religiöser Skrupel wegen verlassen, sieht sich „wegen begangenen Jungferraub,

(18) Braun, S. 314.

(19) Braun, S. 246.

(20) Braun, S. 240.

(21) Braun, S. 358.

(22) Anon. (Joh. Georg Pfranger): Stella, ein Schauspiel für Liebende von J. W. Göthe. Sechster Akt. (o. O., o. J.) (1776)

Meineid, Ehebruch, Vielweiberey, Diebstahl und anderen überwiesenen schweren Verbrechen in Verhaft genommen, Andern zur Warnung am Pranger gestellt, alsdann in Eisen geschmiedet, und auf Lebenszeit zum Vestungsbau verdammt“ (S. 138). Den Frauen, noch in ihren Negligées, wird gut zugeredet, denn allzu leicht waren ja ihre Herzen durch seine „freigeisterischen Grundsätze zu vergiften“. Stella wird in Gnaden wieder aufgenommen, Cecilie ihrem alten bekümmerten Vater zurückgeschickt. Nur Luzie, die „würdige Tochter dieses Vaters“, zeigt sich unbeeindruckt und besorgt das Frühstück.

Dieses Lösungsmodell, ohnehin mehr parodistisch gemeint, erwies sich denn doch als zu einfach. Andere Rezensenten erwägen andere, und es zeigt sich dabei, daß die negatorische Kraft der Rezeptionsvorgabe noch in die Diskussion der Rezensenten untereinander hineinwirkt. Lösungsmodelle werden im Bewußtsein der Rezipienten aufgerufen, nur um sich gleichsam selbst ad absurdum zu führen, „gelöscht“ zu werden (in der Terminologie der Wirkungsästhetik).²³ Es setzt sich dabei im Medium der Kritik lediglich fort, womit die Rezeptionsvorgabe selbst vorangegangen war. Denn eines der im 18. Jahrhundert geläufigsten Lösungsmodelle wird bereits im Text selbst evoziert, um „durchgestrichen“ zu werden. Cäcilie erklärt sich gegenüber Fernando bereit, auf ihre Ansprüche zu verzichten:

„Cäcilie. Du sollst glücklich sein! Ich habe meine Tochter — und einen Freund an dir. Wir wollen scheiden, ohne getrennt zu sein. Ich will entfernt vor dir leben und ein Zeuge deines Glücks bleiben. Deine Vertraute will ich sein; du sollst Freude und Kummer in meinem Busen ausgießen. Deine Briefe sollen mein einziges Leben sein, und die meinen sollen dir als ein lieber Besuch erscheinen — Und so bleibst du mein, bist nicht mit Stella verbannt in einen Winkel der Erde, wir lieben uns, nehmen teil an einander! Und so, Fernando, gib mir deine Hand drauf.

Fernando. Als Scherz wär's zu grausam; als Ernst ist's unbegreiflich! [. . .] Der kalte Sinn löst den Knoten nicht. Was du sagst, klingt schön, schmeckt süß. Wer nicht fühlte, daß darunter weit mehr verborgen liegt; daß du dich selbst betrügst, indem du die marternsten Gefühle mit einem blendenden eingebildeten Troste schweigen machst. Nein, Cäcilie! Mein Weib, nein! — Du bist mein — ich bleibe dein — Was sollen hier Worte? Was soll ich die Warums dir vortragen? Die Warums sind soviel Lügen. Ich bleibe dein, oder —“²⁴

Was hier als Lösungsmöglichkeit verworfen wird, ist die Selbstüberwindung der Liebe aus Liebe und ihre Überführung in Freundschaft. Es ist die Lösung Rousseaus und der Empfindsamkeit. „Pour nous aimer toujours il faut renoncer l'un à l'autre“, heißt es an zentraler Stelle der ‚Nouvelle Héloïse‘ programmatisch²⁵; die ‚volupté charnelle‘ gilt es zu unterdrücken zugunsten einer ‚amitié fidèle‘, ‚une amitié la plus tendre‘. Liebe soll demzufolge erst in ihrer sublimiertesten Form, der Seelenfreundschaft, ihre Erfüllung finden, und ist dann auf körperliche Vereinigung nicht angewiesen.²⁶ Mit Fernandos Antwort werden das Selbstquälerische eines solchen

(23) Vgl. Iser, W.: Der Akt des Lesens. München 1976, S. 321 ff.

(24) Goethes Werke, H. A., Bd. 4, S. 344.

(25) Rousseau, J. J.: La Nouvelle Héloïse, III, 18. Ed. de la Pléiade. Bd. 2, S. 364.

(26) Nach diesem Modell gestalteten sich auch die Verhältnisse Fritz Jacobis, der neben seiner Ehe mit Betty von Clermont eine platonische Liebesbeziehung zu seiner

Verhältnisses und der Zweifel an der Aufrichtigkeit beim Namen genannt. Widersprochen wird einer idealistischen Sinngebung der Liebe, in der die vollständige Verfügbarkeit menschlicher Natur unterstellt wird. Ihr Zwangscharakter wird denunziert.

Die besondere Pointe besteht aber darin, daß es nicht die Geliebte, sondern die Ehefrau ist, die bei Goethe diesen Vorschlag macht. Zwar finden sich in der Literatur solche Übergänge von Ehe zu freundschaftlicher Liebe wiederholt gestaltet (modellbildend wohl in Gellerts ‚Leben der Schwedischen Gräfin von G.‘); die Leichtigkeit des Übergangs beruhte aber gerade auf der Voraussetzung, daß personale Liebe als Freundschaft gelebt werden konnte und an das Institut der Ehe nicht gebunden war, ja durch die Ehe vielmehr sogar beeinträchtigt wurde (Rousseau), während umgekehrt die Ehe einer solchen Überhöhung nicht zu bedürfen schien. Goethes Text nun weist nicht nur die Sublimationsform der Freundschaft als „eingebildeten Trost“ zurück, sondern widerspricht darüber hinaus der Alternative von Ehe und Liebe. Es macht ja zu einem guten Teil den poetischen Reiz des Dramas aus, daß Goethe die Gleichrangigkeit, ja Gleichartigkeit der beiden Liebesbeziehungen sowohl auf der Ebene der Handlungsführung als auch der des Szenischen und des Dialogs streng durchführt und dadurch den Schluß motiviert. Wer wie der Königsberger Rezensent die Infragestellung des alten Lösungsmodells nicht hinnehmen mochte, muß hierin konsequenterweise einen ästhetischen Mangel sehen:

„Von der Fabel sage ich gar nichts, denn wir sind es schon aus andern guten Schriften des Herrn Doktor gewöhnt, daß diese sehr armselig ist [...] Aber sein so sehr gerühmter Dialog [...] erscheint hier in einer sehr lächerlichen Blöße. Stella redet wie Cäcilie, Cäcilie wie Stella [...]“²⁷

Dem weit weniger moralisierenden Rezensenten des ‚Berlinischen Litterarischen Wochenblatts‘ erscheint genau dies als ein ästhetischer Vorzug:

„Verschieden an Temperament und Jahren, ist die Liebe bald brausender, bald sanfter, bey beyden gleich zärtlich, beständig und rein [...]“²⁸

Der von den Rezipienten als anstößig oder als positiv bemerkenswert hervorgehobene Umstand, daß Goethe die Liebesbeziehungen Fernandos zu beiden Frauen so darstellt, daß die Suche nach qualitativen Differenzierungen ins Leere läuft (genauer: nur auf solche Aspekte stößt, die sich auf Alter und Jugend, auf das pure Früher und Später, also auf den Faktor ‚Zeit‘ beziehen lassen), bewirkt also ein Aufrufen und Durchstreichen der

Tante Johanna Fahlmer unterhielt, ein Verhältnis, von dem Betty meinte, daß es „wohl immer ein Rätsel für den Herrn Doctor Goethe lobesam“ bleiben werde. In der positivistischen Goethe-Philologie sind diese Umstände ausreichend geklärt, am eindringlichsten durch Eduard Castle (Stella. Ein Schauspiel für Liebende; Vortrag vom 4. 12. 1924. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, 73/1969, S. 125–146). Castle untersucht diese Gegebenheiten jedoch nur unter dem Blickwinkel der stoff- und motivgeschichtlichen Einflüsse und Vorbilder. Dem Negationscharakter der ‚Stella‘ wird er nicht gerecht und kann sich deswegen auch Jacobis Verärgerung über das Drama nicht befriedigend erklären.

(27) Braun, S. 263.

(28) Braun, S. 236.

üblichen Differenzierungen zwischen Ehefrau und Mätresse, fleischlicher Liebe und Freundschaft, Zwang der Institution und Rekompensation etc. Diese Lesertätigkeit trifft nun aber auf eine Eigenschaft der Rezeptionsvorgabe, welche die Ratifizierung dieser Negierungen noch unter zusätzliche Bedingungen stellt, wodurch dann nicht nur jene älteren Lösungsmodelle als solche, sondern zugleich die Motive und Zwänge, die zu ihnen führten, aufgerufen werden. Ernst Beutler hat auf diese Struktur des Stückes hingedeutet²⁹, wenn er bemerkt, daß die eigenartige Wirkung, die Goethes ‚Stella‘ noch heute zu entfalten vermöge, ihren Grund nicht so sehr in der dramatischen Handlung, als vielmehr in der dem Stück eigenen „Atmosphäre der Liebe“ habe: „Für die Menschen, die das Stück tragen, ist immer Feiertag, Feiertag des Gefühls.“ — Dies ist gewiß richtig, verdient aber wörtlicher genommen zu werden, als es Beutler meint. Dieses Feiertägliche ist nämlich keineswegs mit dem Idyllischen identisch, auch wenn es den Anschein haben kann. Für Cäcilie bietet „selbst die Erinnerung abgesehener Freuden [...] einen Widerschein der goldenen Zeiten der Jugend“, und Stella repliziert: „Nein, du bist nicht zum Himmel zurückgekehrt, goldne Zeit! du umgibst noch jedes Herz in den Momenten, da sich die Blüte der Liebe erschließt.“³⁰ Idyllisches wird hier als Gegenwärtiges evoziert; denn es geht in der Tat darum, die Unbedingtheit personaler Liebesbeziehungen nicht in einer verlorenen Vergangenheit anzusetzen. Ihre gegenwärtige Aktualität wird reklamiert, jedoch um den Preis ihrer Verinnerlichung als „angenehmes Gefühl“ und ihrer temporalen Partialisierung. Die darin zum Ausdruck kommende Abgehobenheit evoziert jedoch ständig ihr Gegenteil, den Alltag. Posthaus und Schloß sind komplementär aufeinander bezogen. Man kommt im Posthaus an und geht dann „hinüber“. Von ökonomischen Bedingtheiten des Handelns ist im ersten Akt (der im Posthaus spielt) mehrfach die Rede; sie bestimmen gegenbildlich das Schicksal der Postmeisterin. Im Schloß aber sind die Entschlüsse des Handelnden davon frei. Dennoch bleibt der Alltag als Horizont ständig gegenwärtig; von Stellas Erbschaftsverzicht, von Fernandos verlustreichen Verkäufen und vom Kaufmann, der Cäcilie betrügerisch um das hinterlassene Vermögen bringt, wird im Gespräch mit dem Verwalter gehandelt, und bei Stellas beabsichtigtem Aufbruch ist es der Diener, der mahnt: „Vergessen Sie nicht Geld!“ Aber es ist so davon die Rede, daß daraus keine Handlungsverpflichtungen und -motivationen entstehen, jedenfalls für Fernando, Stella und Cäcilie nicht. Gerade aber das betont Exzeptionelle dieser Verhältnisse muß den Bezug zum ausgesparten Horizont für die Rezipienten thematisch machen.

So geschieht es denn auch. Fast alle Rezensenten füllen die hier sich ergebende Leerstelle, indem sie die Handlungsweisen der dramatis personae durch ökonomische Bedingungen und Interessen motivieren. Da ist von der „völligen freien Disposition über ein sehr beträchtliches Vermögen“, welche die Verhaltensweisen der Aktanten ermögliche, die Rede.³¹ Der

(29) Beutler, E.: Zu Goethes Stella. Das Neue Forum 1951/52, S. 97–100.

(30) Goethes Werke, H. A., Bd. 4, S. 319.

(31) Braun, S. 260 f.

Königsberger Rezensent nennt Cäcilies Vorschlag gar „würrlich ökonomisch“, sei es doch dabei auf die Reichtümer der Stella abgesehen, die ihrerseits so nährisch sei, dies nicht zu sehen.³² Vor allem würd Fernando von den Rezensenten nicht nur des Ehebruchs und der Verführung, sondern durchweg auch des Diebstahls, des Betrugs und der Erbschleicherei geziehen. Dies alles ist nicht zufällig: Der Text veranlaßt seine Rezipienten nicht nur zur Negativsetzung bisheriger Lösungsmodelle, sondern er tut es so, daß die in ihnen verdeckten Disparitäten und Widersprüche zwischen dem bewußtseinsgeschichtlichen Anspruch auf personale Liebesbeziehung und der ökonomischen Notwendigkeit der Stabilisierung der bürgerlichen Kleinfamilie als Wirtschaftseinheit zum Ausbruch kommen. Auf der dadurch provozierten Suche nach Lösungen des dramatischen Konflikts, die den Schock des gesellschaftlich Inakzeptablen vermieden, erwägt der Rezensent des ‚Berlinischen Litterarischen Wochenblatts‘ gleich zwei alternative Schlüsse:

„Entweder mußte Fernando in der Collision, darinn er sich auf einmal versetzt sahe, sein Leben auch als ein Bösewicht beschließen, und sich selbst ermorden — Und diese traurige Catastrophe würde den meisten behaglicher gewesen seyn — Oder — der zweite Weg — beide Frauenzimmer, Cezilie und Stella mußten noch erhabener, noch edeler handeln, und sagen: einen so schlechten Menschen, der uns beide betrogen hat, will keine von uns. Er mag ferner in der Welt herumstreichen, wie er bisher gethan hat — wir wollen von diesem Augenblick ein ander das seyn, was die Männer für uns hätten werden sollen.“³³

Auch der Lemgoer Rezensent denkt wohl an die erstere Variante, wenn er meint, der Leser/Zuschauer lasse sich ohnehin nur „durch die Hoffnung hinhalten“, der „Ausgang werde zwar immer traurig und dem Gefühl zuwider, aber doch so beschaffen seyn, daß er unter süßen Schmerzen, ein tiefes Gefühl von der Schändlichkeit und den bösen Folgen des Lasters, und einer unbesonnenen Überlassung an seine Leidenschaften, welches der Zuschauer billigen müsse, zurück lasse.“³⁴

Bietet der zweite Vorschlag lediglich die Variante, daß der „eingebildete Trost“ diesmal in der Freundschaft zwischen gleichgeschlechtigen Partnern gesucht wird, so ist die erste um so signifikanter, spiegelt sie doch zugleich die Lust und das Unbehagen an der Idee einer gefühlsbezogenen personalen Unmittelbarkeit der Liebesbeziehungen. Der Genuß der darin zum Zug

(32) Braun, S. 262.

(33) Braun, S. 252; der Rezensent zitiert Stellas Vorschlag aus dem zweiten Akt des Dramas (H. A. 4, S. 320 f.); also vor dem Auftreten Fernandos, den sie selbst alsbald mit den Worten „Entschädigung wohl, nicht Ersatz“ zurücknimmt. Insofern handelt es sich hier um eine Rezeptionsverweigerung des eigentlichen dramatischen Konflikts.

Wer wie Mechthild Lange (in ihrer Besprechung der Hamburger Stella-Inszenierung durch Wilfried Minks, Frankfurter Rundschau vom 15. 3. 77) darauf abhebt, daß es sich bei ‚Stella‘ „eigentlich um eine maskuline Utopie handelt“, hätte hier Ansätze zu einer feministischen Aktualisierung. Minks hat übrigens eine weitere ‚realitätsgerechte‘ Variante des Schlusses gefunden: Stella packt ihre Sachen und geht, worauf Fernando sich erschießt.

(34) Braun, S. 316.

kommenden Sinnlichkeit kann nur legitimiert werden um den Preis der Idealisierung dieser Art der Liebesbeziehung. Die Beseitigung der Realitätswidrigkeit kann nur im Kontext des Todes gedacht werden. Es ist offensichtlich, was Goethes Text negiert. Gemessen an der Provokation des Happy-End ist die tragische Variante, die die Rezensenten erwägen, die akzeptablere und zweifellos auch die trivialere.

Vollends deutlich wird dieser Zusammenhang durch eine weitere Fortführung des Goetheschen Dramas, die unter dem Titel ‚Stella Nummer Zwei‘ erschien und einen genau entgegengesetzten Schluß präsentiert.³⁵

Diesmal ist es Stella, die von Reue zerquält, ihre Zuflucht zur Religion genommen, Fernando seiner ersten Gattin zurückgegeben und sich selbst zur Freundschaft entschlossen hat. Ihr Wunsch „nur bloß Geist, ohn Geschlecht“ zu sein, verschafft ihr die „süße Wollust der Betrübniß“. Ist dieser ihr Zustand „strafbarer Verwirrung“ noch immer ein Einwand gegen die Güte Gottes, so kann er andererseits Cäcilies Eifersucht nicht zum Schweigen bringen, ebensowenig wie Fernandos inneren Kampf, denn auch die Freundschaft, die „doch allemal was sinnliches ist“, braucht ihr „Beruhigendes und Belohnendes“ (16). Indessen hat Fernando „alles haarklein“ seinem Bruder namens Fernando 2, geschrieben, um ihn stellvertretend zur Heirat mit Stella zu veranlassen. Ihr wird die Stimme des Gewissens, meint er, „Stärke geben, das Herz zu bekämpfen“, und „die Klugheit — wenn irgend Liebe da ist — kann Beyden der beste und nachdrücklichste Rathgeber seyn“ (23). Der Bruder kommt, wird in die Kleider des Fernando 1 gesteckt und von Stella auch richtig verwechselt. Er umarmt sie, sie ihn, bis sie den Betrug entdeckt. Nun ist Großmut gefordert, und nach anfänglicher Empörung entdeckt Stella, daß sich unter Fernandos Kleidern auch „das nemliche Fernandosche Blut“ und „Fernandosche Gesinnungen“ verbergen (74, 79). Auch Cäcilie meint: „Was Fernando schlimm gemacht hat, kann Fernando gut machen. — Und die unglückliche Gemahlin des Fernando kann die glücklichste Gemahlin des Fernando werden. — Ich wünsche Ihnen Glück dazu!“ (84 f.). So macht Stella am Ende ihr Glück, zwar nicht mit Fernando, aber mit dem gattungshaft Fernandoschen, was durch den Umstand erleichtert wird, daß sie sich durch die Großzügigkeit des ersten Fernando und des Onkels in ausgezeichnete Vermögensverhältnisse gesetzt sieht.

Daß dieser Versuch untauglich war, das in Goethes Drama offen gehaltene Problem der Realisierungsfähigkeit individuell-personaler Liebe dadurch zu lösen, daß auf sie verzichtet wird, verstand die Kritik. Es gehe nicht an, meint der Rezensent des ‚Berlinischen Litterarischen Wochenblatts‘, Stella aus dem Wunsch nach einem realitätsgerechten Schluß zur Hure werden zu lassen. Und: „Wir sagen kurz und gut: man lasse uns Stella Nummer Eins.“³⁶ So bringen die Substitutionen ‚realitätsgerechterer‘ Schlüsse durch die Rezipienten zum Vorschein, worauf das ‚Minusverfahren‘ (Iser nach Lotman) der Rezeptionsvorgabe abzielt: den inneren Widerspruch aufzudecken, der darin liegt, die Idee der Liebe als individuell-personaler Hingabe, die zugleich die Sinnlichkeit in Pflicht nimmt, zur Legitimation der ökonomisch gebotenen unbedingten Solidarität der Ehegatten heranzuziehen, weil dies angesichts alltäglicher Störungen und Unbeständigkeiten

(35) Anon.: Stella Nummer Zwei. Oder Fortsetzung des Göthe'schen Schauspiels Stella, in fünf Akten. Frankfurt und Leipzig 1776.

(36) Braun, S. 291.

zur Folge hat, auf die Realisierung dieser Idee zu verzichten oder sie als die Realität tragisch transzendierend zu denken.

Daß der Text so angelegt ist, daß das Happy-End seine Negativität erst im Prozeß seiner Rezeption entfaltet, ist das wirkungsästhetisch Interessante daran. Der ‚Leipziger Almanach der deutschen Museen‘ von 1777 resümiert die öffentliche Diskussion des Vorjahres in Rezensionen, Lesegesellschaften, „Clubs von Beauxesprits“, Damenzirkeln, in Lobreden und Aufführungen³⁷ mit den Worten:

„Aber wie ein dem Anschein nach romantisches Thema so furchtbar für das Herz geworden, wie ein dem Ansehn nach so simpler Grund mit so unzähligen Meisterzügen brodiert worden, konnte nur der voraussehn, der von Herrn Göthe auch das ausserordentlichste erwartet.“³⁸

IV

Dadurch, daß die Versuche, akzeptablere, ‚realitätsgerechtere‘ Schlüsse zu ersinnen, scheitern, wird der Blick des Rezipienten zurückgelenkt auf die Motivierung des Happy End. Dabei stellt es sich so dar, als werde der glückliche Ausgang dadurch herbeigeführt, daß Cäcilie die Legende vom Grafen von Gleichen erzählt. Nun stellt aber gerade diese an der Oberfläche der Handlungsstruktur liegende Motivierung eine Leerstelle dar, denn die Doppelhe des Grafen von Gleichen, Gott im Himmel wohlgefällig und von seinem Statthalter auf Erden gesegnet, wird ja in dieser Erzählung dadurch motiviert, daß der Held, der „liebe Waffenträger“, anders als Fernando durch ein anerkannt ehrenwertes Motiv, nämlich „ein Gefühl frommer Pflicht“ zur Teilnahme am Kreuzzug getrieben wird, dabei in Gefangenschaft und Sklaverei fällt und aus ihr durch die Tochter seines Herrn aus Liebe befreit wird. Menschlichkeit gebietet nun, das ihr Geschuldete nicht zu verweigern. Daß Fernando beim Anhören dieser Geschichte „schluchzend mit den Armen übern Tisch gebreitet“ liegt, ist eine deutlich ambivalente Geste, denn offensichtlich ist die Motivierung der Doppelhe in der erzählten Legende auf seine eigene Geschichte nicht im Sinne einer Applikation des Exempels übertragbar. Ist sie es aber nicht, dann folgt daraus für den Rezipienten die Nötigung, die in der Geschichte Fernandos liegenden Motive erst recht zum Thema zu machen. Der Reichspostreuther räsioniert:

„Er [Goethe, H. D. W.] hat aber die Geschichte nicht gut zu benutzen gewußt. Graf Eberhard vermählte sich mit der schönen Türkinn, weil sie seine Befreyerin

(37) Nach Castle (Anm. 26) erlebte ‚Stella‘ allein im Jahr 1776 nicht weniger als 9 Nachdrucke. Heinrich Aug. Oskar Reinhardts Theaterkalender auf das Jahr 1777, der den Spielplan von 14 repräsentativen Bühnen für 1776 auswertet, verzeichnet 18 Aufführungen, womit ‚Stella‘ unter den klassisch gewordenen Stücken nach ‚Minna von Barnhelm‘ (28) und ‚Emilia Galotti‘ (21) immerhin den Rang drei einnahm. (Vgl. Guthke, K. S.: Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und der Schweiz. München 1975.)

(38) Braun, S. 370.

aus der Sklaverey war, und seine erste Gemahlinn willigte aus Dankbarkeit in diese Vermählung. Fernando hingegen ist ein unbeständiger Flattergeist, der seine erste Gemahlinn Cecilia verläßt, sich in die Stella verliebt, Gegenliebe findet, mit ihr durchgeht, einige Zeit mit ihr lebt, auch diese verläset, in der Welt herum schwärmt, und endlich sich's einfallen läßt, seine erste Frau wieder aufzusuchen.“³⁹

So wird dann die „Albernheit des Fernandoischen Charakters“ in fast allen Rezensionen zum eigentlichen Stein des Anstoßes. „Fernandos Liebe ist flatterhafte Wollust, verräth mehr Körper als Geist“, schreibt der Berliner Rezensent⁴⁰, er sei ein „unmännlicher Tropf“, ein anderer. Was sich in vielen Rezensionen als moralisches Urteil präsentiert, ist doch zugleich die ästhetische Frage danach, was ihn zum Helden qualifiziert. Das Wort „Flatterhaftigkeit“ benennt die Inkongruenz der Rezeptionsvorgabe und der Rezeptionserwartung, die an dieser Stelle für die Interaktion von Text und Leser/Zuschauer bestimmend wird, indem gerade das Akzeptieren der Unbestimmtheit und moralischen Indifferenz des Charakters des Helden zur Voraussetzung der Textkonstitution durch den Rezipienten wird. Die Rezension der ‚Neuen Zeitungen von Gelehrten Sachen‘ (Leipzig) spiegelt diese Struktur der Leserlenkung aufs deutlichste wider:

„Die Zeiten der Kreuzzüge auf uns anzuwenden, und, weil der Pabst einst dem Grafen von Gleichen die Erlaubniß erteilt hat zwey Weiber zu haben, dieß uns auch zu erlauben, oder doch mit Fernando, Stella und Cecilien zu sympathisiren, wer fühlt hier nicht den Sprung, den der Verfasser in seiner Schlußfolge macht? zumal da Stella sich um Fernando und Cecilien keineswegs so verdient gemacht hat, wie die Saracenin um jenen Grafen. Meisterhaft aber, müssen wir gestehen, hat der Verfasser den Ausgang seines Stücks vorbereitet, und hätte er uns gefragt, ob er es lassen solle wie es ist, oder um des Ausgangs willen die schöne Scene zwischen Fernando und Cecilien im 5ten Akt wegstreichen? Wir würden wegen der Antwort sehr in Verlegenheit gewesen seyn. Gerathen aber würden wir dem Verfasser haben [...] dem Fernando einen bestimmtern Charakter zu geben [...]“⁴¹

Fungiert also die Geschichte vom Grafen von Gleichen nicht als Exempulum, dann stellt sie rezeptionsästhetisch gesehen ein Verfahren der Perspektivierung dar. Die Struktur einer Leserlenkung durch Perspektivierung können wir mit den Worten W. Iser's so beschreiben⁴²: Der provozierte Blickpunktwechsel fordert zum Vergleich und zur Einlösung einer „virtuellen Konvergenz“ heraus, um die „manifestierten Positionen in ihrer Bedingtheit aufzuheben“. Freilich: „Der Leser muß sich dann aber seinen eigenen Entdeckungen gewachsen zeigen, die er dabei tätigt“. Was der Leser muß, taten die Rezensenten nicht oder nur sehr ansatzweise. Sie waren ratlos, und zwar deswegen, weil ihnen dieser Prozeß der ästhetischen Reflexion (wie ihn Iser beschreibt) als ungewohnte und neue Herausforderung begegnete. Die gewohnte Rezeptionsweise äußert sich vielmehr zunächst als Optativ gegenüber der Rezeptionsvorgabe:

(39) Braun, S. 228.

(40) Braun, S. 236.

(41) Braun, S. 253 f.

(42) Iser, W.: Der Akt des Lesens. München 1976, S. 319.

„Er, [Goethe, H. D. W] hätte sich nur an der Geschichte des Grafen von Gleichen halten dürfen. Dieser Graf hatte Entschuldigung, hatte Bewegungsgründe einer doppelten Heyrath, ja! sie ward ihm sogar zur Pflicht.“⁴³

Die hier vorgeschlagene Variante des Stücks ist 22 Jahre später ausgeführt worden, durch August von Kotzebue. Seinem Stück ‚La Peyrouse. Ein Schauspiel in Zwei Akten‘ (1798) hat ‚Stella‘ bis in die formalen Mittel der szenischen Konstellation als Vorlage gedient. Um so interessanter für uns sind die Abweichungen.⁴⁴

„Die Szene ist auf einer unbewohnten Insel im Südmeer.“ Auf der Spitze eines Felsens stehend erblickt der Held, La Peyrouse, ein Schiff. „Nach acht Jahren zum ersten Male. Gott! du sendest mir ein Schiff.“ Das Schiff dreht bei, der Held stürmt zum Strande (I, 1). Es begegnet ihm auf dem Wege Malvina, „eine junge Wilde“, die die Eile ihres „guten Freundes“ wegen eines Schiffs nicht versteht, „wir brauchen ja das Schiff nicht“, ihn aber nicht aufhält (I, 2). Herbei hüpfet der Sohn Carl, alias Tomai, der das fremde Objekt nicht zu interpretieren weiß, aber von der Begegnung mit einer fremden Frau, „so eine Frau wie der Vater“, zu berichten weiß, welche im gleichen Augenblick mit den Worten „Ha, ein wildes Mädchen“ auch schon in die Szene tritt (I, 4). Das wilde Mädchen spricht zu ihrer Überraschung Französisch. „Ich habe einen Freund, der hat mich deine Sprache gelehrt.“ Zwanglos schließt sich die Frage nach diesem Freund an, und der Zuschauer erfährt, daß La Peyrouse infolge eines Schiffbruchs auf die Insel kam, mit Vornamen Alexis heißt, sehr schön ist und so groß, daß Malvina ihm, wenn er sie in die Arme schließt, die Brust küssen kann.

Adelaide, so heißt die Frau, die so wie der Vater ist, ist erschrocken darüber, vermutet sie doch nicht zu unrecht in diesem Mann ihren Gatten, der sie vor sieben Jahren aus Entdeckerfreude verließ, seither verschollen war, und den zu suchen der Nationalkonvent nunmehr zwei Schiffe ausgesandt hat. Während Malvina zum Früchteholen in den Busch hüpfet, bekräftigt Adelaide in einem Monolog ihre Entschlossenheit, ihn wenn nicht als Gatten, so doch als Vater und Versorger ihrer Kinder zu suchen und zu finden. Doch da tritt er schon „in der heftigsten Gemütsbewegung, mit glühenden umherschweifenden Blicken und ausgebreiteten Armen“ hervor, umarmt seine Gattin und äußert sein Verwundern, daß sie sich trotz ihres zarten Körperbaus auf die gefährliche Reise gemacht hat. Die Gatten tauschen Nachrichten aus. La Peyrouse erfährt von der Existenz eines ihm nachgeborenen Sohnes Heinrich, der noch auf dem Schiff ist, und berichtet seinerseits die Geschichte seines Schiffbruchs und seiner Rettung. Malvina hat ihn nicht nur unter Lebensgefahr aus den tosenden Wellen, sondern auch vor der Mordlust ihres Vaters und ihrer Brüder gerettet, indem sie sich mit ihm trotz des winselnden Rufens ihres Vaters in einer Felspalte verbarg, Vater und Brüder ziehen ließ, um mit dem geretteten Mann auf der Insel allein zu überleben. „Sie verlangte mein Herz — und ich gab ihr ein dankbares Herz. — Adelaide Du bist gerechtfertigt.“ Jedoch: „Welche Mutter wirst Du verlassen? — La Peyrouse Keine — Adelaide Gott steh uns bei.“

Soweit die Exposition, die den Schluß — wie fast immer bei Kotzebue, in diesem Fall den Stella-Schluß, schon vorwegnimmt. Die Abweichungen sind signifikant:

(43) Braun, S. 250.

(44) Ich zitiere nach Kotzebue, August von: Schauspiele, mit einer Einführung von B. v. Wiese, hrsg. von J. Mathes. Frankfurt a. M. 1972.

1. La Peyrouse hat als ein berufsmäßiger Entdecker ein anerkanntes Motiv der Entfernung von seiner Ehefrau und wird nur durch Naturwidrigkeiten an der Rückkehr gehindert,
2. die Dankbarkeitsverpflichtung aus der Legende vom Grafen von Gleichen ist ebenfalls wiederhergestellt,
3. durch die Aufnahme des Robinsonaden-Musters werden Konflikt und Lösung ins Exotische verlegt.

Bis zum Happy End gibt es einige Hindernisse. Zunächst wird das Eheband als geschwisterliche Verwandtschaft ausgegeben, denn „die ersten Empfindungen einer Wilden sind heftig“. Malvina, die gerade eine neue „Federschürze“ ihr eigen nennt, ist erfreut über diese Wendung, umgaukelt und liebkost ihren Geliebten vor den Augen der Gattin, was diese erbittert. Die Verstellung muß aufgedeckt werden. Die Wilde erweist sich als edel. In der Folge unternimmt jeder der Beteiligten einen Selbstmordversuch, der reihum verhindert wird, wobei Malvina entdeckt, daß „Liebe und Tod auch Freunde werden können“. Bleibt als Lösung das Leben zu dritt; aber wo? In Frankreich, wo Malvina nicht Weib, sondern nur Freundin sein könnte, oder auf der Insel, wo die Natur Gesetzgeber ist? (II, 2) Indessen harren in Frankreich noch drei weitere Kinder und eine alte arme Mutter. La Peyrouse bittet, Gott möge „nicht einen Engel“, sondern nur einen „kalten unbefangenen Menschen“ senden, der zu raten vermag.

Auftritt Adelais Bruder Heinrich, in dem sogleich „die bittere Not [...] einen Plan erzeugt“. In Frankreich hat soeben die Anarchie die Güter des La Peyrouse verschlungen, die Mutter ist tot, die bewegliche Habe einschließlich der Kinder jedoch nach London geflüchtet. Von dort sind auch „Maurer und Zimmerleute, Handwerkszeug und Ackergeräte“ zu verschreiben; die Einöde kann kolonisiert werden.

Was übrigbleibt, ist die Notwendigkeit, die Vorstellungen des Rezipienten hinsichtlich des Lebens zu dritt genügend zu kanalisieren. Zu diesem Zweck äußert Adelaide „einen trostreichen Gedanken“:

„Ja! *Schwestern* laß uns sein, wenn dieser Mann unser *Bruder* sein will. Teilen können wir ihn nicht, keine darf ihn besitzen. (Schwärmerisch) Wir, die *Schwestern*, bewohnen eine eigene Hütte, er, der *Bruder*, die andere; wir erziehen unsere *Knaben*, er hilft dir und mir — am Tage machen wir *eine* frohe Familie, der Abend trennt uns — die Mütter bleiben bei ihren Kindern, der Vater in seiner Hütte.“ Da kein Widerspruch laut wird, umfaßt der Held seine beiden Frauen, an die sich beiderseits die Söhne Carl und Heinrich anschmiegen. Der „kalte, unbefangene Mensch“ liefert die Unterschrift zum Tableau: „Das Paradies der Unschuld!“

Fast ein Vierteljahrhundert später hat also der Stella-Schluß noch immer nichts von seiner Anstößigkeit verloren. Das Happy End kann nur zugelassen werden als durch äußerlich nötige Zufälle bedingt, das Verhalten des Helden muß gemäß geltenden Verhaltensnormen motiviert und akzeptabel sein.

Wir wollen hier die von H. A. Glaser erörterte Frage nicht aufgreifen, inwiefern Kotzebue auf eine Rezeptionsweise abhebt, in der durch die Evokation autistischer Sinnlichkeit dennoch ein emanzipatorischer Effekt liegen könnte.⁴⁵ Sicher aber dürfte sein, daß durch die Zulassung des Normverletzenden nur im Modus des Exotischen und durch den Entzug alles

(45) Glaser, H. A.: Das bürgerliche Rührstück. Stuttgart 1969, S. 66.

dessen, was die Vorstellungstätigkeit des Rezipienten veranlassen könnte, das Happy End in den Status des Transitorischen zu bringen, die auf die Subjektivität des Rezipienten selbst bezogene Reflexion auf die mangelnde Deckungsfähigkeit von Fiktion und Wirklichkeit erspart wird. Das meinte ja Aug. W. Schlegel, als er Kotzebue so kritisierte:

„Weiß er nun durch schlaffe, mehr sinnliche als sittliche Rührungen zu bestechen, am Ende aber alles fein auszugleichen, indem irgendein großmütiger Wohltäter eintritt, [...] so gefällt es den verwöhnten Herzen außerordentlich; es ist ihnen zu Mute, als hätten sie selbst edle Taten verrichtet, ohne doch in ihre eigene Tasche zu greifen: alles wird aus dem Beutel des freigebigen Dichters bestritten.“⁴⁶

Der von den Romantikern wiederholt gegen Kotzebue erhobene Vorwurf der Unmoral bezieht sich nicht — wie oft gemeint wird — auf das Anstößige seiner Handlungsmodelle, sondern umgekehrt darauf, daß sie eben nicht durch „äußere Unanständigkeit abstoßen“ (Schlegel) und so escapistischen Charakter erhalten. Es ist, genau besehen, ein ästhetischer Vorwurf, daß nämlich Kotzebue eine Rezeptionsweise anzielt, in der die Wahrnehmung des Kontrafaktischen der Kunst erspart bleibt. Anders als in Goethes ‚Stella‘ wird der Rezipient durch das Happy-End bei Kotzebue nur in einem einzigen Rollenverhalten beansprucht, dem des Konsumenten von Glückserfahrungen im Hier und Jetzt des illudierenden Spiels.

V

Nun darf nicht verkannt werden, daß auch Goethes Stück einer durch gefühlsmäßiges Glücksverlangen bestimmten identifikatorischen Rezeptionsweise Befriedigung zu gewähren vermochte. So erklären sich ja der unmittelbare Publikumserfolg und die Schärfe der Kritik zugleich. Und doch zielte es darüber hinaus — und darum mußte es hier gehen — auf eine zweite Dimension im Rezeptionsverhalten, in der gerade die Problematik unvermittelter Befriedigung des Glücksverlangens zu Bewußtsein kommen konnte. Diese Doppelheit der Beanspruchung der Rezipienten hat wohl der Rezensent der ‚Frankfurter gelehrten Anzeigen‘ vor Augen, wenn er ausführt:

„Der Weise schreibt über seine Thür: vivere cum multis, sentire cum paucis, und wenn ihn nicht nach St. Stephans Schicksal lüstert, so legt er die Hände wenigstens sanft über einander, wenn der Pöbel aus allen Kräften klatscht — Aber laßt einmal's Genie auftreten, dem Kunst und Witz zu Gebote stehn und das seinen Stoff aus den tiefsten Quellen der Natur und des menschlichen Herzens schöpft — dann schämt sich auch der Weise nicht, den Haufen zu überschreien: „Plaudite, plaudite, lobe lieber Pöbel! hast n'mal recht, weist nicht warum, 's liegt nicht's dran.“^{46a}

Hier ist offenbar eine — als elitär und sozial abgehoben interpretierte —

(46) Schlegel, Aug. W.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur; Kritische Schriften und Briefe, hrsg. von E. Lohner. Bd. 6, S. 286.

(46a) Braun, S. 248.

Rezeptionsweise angesprochen, bei welcher die Reflexion in einer Weise beansprucht wird, daß darin die gefühlsmäßigen Beziehungen des Rezipienten selbst thematisch werden. Wir wollen in diesem Sinne von ästhetischer Reflexion sprechen. Durch eine Reihe textueller Verfahren wird sie in Gang gebracht.

Fragen wir jedoch, inwieweit sich in den Rezensionen des Jahres 1776 eine solche Rezeptionsweise niederschlägt, so ist die Antwort darauf, daß sich in ihnen eher nur die Zumutung einer solchen Rezeptionsweise als einer neuen und befremdlichen Erfahrung zum Ausdruck bringt. So wird — um den zuletzt erörterten Punkt wieder aufzunehmen — die Inkongruenz von Dramenhandlung und Graf-von-Gleichen-Legende als Leerstelle durchaus konstatiert, aber auf der Suche nach der „virtuellen Konvergenz“ beider Perspektiven scheitern die meisten Rezensenten. Man kann nicht sagen, daß sie sich „den daraus resultierenden Erfahrungen gewachsen“ zeigten, wobei es offenbleiben muß, ob sie diese Erfahrungen mit dem Text nicht machten oder ob sie sie nur nicht gemacht haben wollten. Wenn Fernandos Verhalten nicht — wie im Falle des Grafen von Gleichen — durch äußerlich bedingende Faktoren und unabweisbare moralische Normen gerechtfertigt ist, dann ist es eben moralisch negativ zu qualifizieren, so ist die Schlußfolgerung der meisten Rezensenten.

Und doch bringt die Rezeptionsvorgabe auch hier eine Irritation zustande, wird doch auch im Text selbst die moralische Qualifizierung des Helden durchgespielt, und zwar auf oxymorotisch-widersprüchliche Weise:

„Stella: 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!“⁴⁷

Cäcilie befindet gar: „Er ist nicht schuldig!“⁴⁸

Man mußte schon, wollte man diese Textsignale ausschalten, beiden Frauen — mit dem ‚Reichs-Postreuther‘ — „überspannte Empfindungen“ attestieren. Tat man dies, so mußte konsequenterweise der Charakter der Luzie zum „besten im ganzen Stück“ avancieren.⁴⁹ Nicht abtun ließ sich dann deren Äußerung „Das ist ein wunderbarer [i. S. v. ‚sonderbar‘, H. D. W.] Mensch! er scheint aber gut zu sein.“⁵⁰ Sie wird denn auch von mehreren Rezensenten ziemlich ratlos zitiert. Im ‚Berlinischen Litterarischen Wochenblatt‘ aber heißt es mit Bezug auf die dortige Aufführung des Stücks:

„Diese Rede der Luzie paßt zu dem Spiel des Hrn. Brückners ganz vortrefflich.“

Der Schauspieler Brückner habe nämlich die Tischszene (in der die Äußerung fällt) „mit einer wahrhaft ängstlichen Zerstreung, mit einem innerlichen Kummer“ gespielt.⁵¹ Hier wird also am Ende doch, vermittelt durch

(47) H. A., Bd. 4, S. 325.

(48) Anm. 47, S. 332.

(49) Braun, S. 229.

(50) H. A., Bd. 4, S. 317.

(51) Braun, S. 272.

(52) Die Quellenlage hat es nicht erlaubt, wie es wünschenswert gewesen wäre, zwischen der durch Lektüre und der durch Aufführungen vermittelten Rezeption

die Theateraufführung⁵², der Blick auf eine virtuelle Konvergenz gelenkt, bei der es nur darum gehen kann, Fernandos Handlungsweise nicht in Parallelität zu der des Grafen von Gleichen moralisch positiv, aber auch nicht im Kontrast zu ihr moralisch negativ zu qualifizieren, sondern in ihr eine subjektiv unverschuldete Disposition zu entdecken, die sich der moralischen Qualifikation entzieht. Der Rezensent der ‚Hallischen Gelehrten Zeitungen‘, der übrigens als einziger eine im Grunde tragische Struktur („das Unglück, das aus einer [...] freyen Lebensart erfolgen muß“) in dem Stück entdeckt, zitiert im Hinblick darauf die für die Erstfassung signifikante (von Goethe schon in der Fassung der ‚Schriften‘ von 1787 fortgelassene) Stelle des dritten Akts, in der der Verwalter als frühere Äußerung Fernandos repetiert:

„Franz ich muß fort! — ich wär ein Tor, mich fesseln zu lassen! Dieser Zustand erstickt alle meine Kräfte, dieser Zustand raubt mir allen Mut der Seele, er engt mich ein! — Was liegt nicht alles in mir? Was könnte sich alles entwickeln? — Ich muß fort — in die freie Welt!“

Worauf der Verwalter fortfährt: „Wir gingen durch, gingen in die freie Welt; flatterten auf und ab, heraus und herein — und wußten zuletzt mit alle dem freien Mut nicht, was wir für Langeweile beginnen sollten.“

Goethe hat — wie gesagt — diese Stelle schon früh gestrichen, offenbar weil sie sich einsinnig auf die Ehe beziehen ließ, während es doch um etwas anderes ging, nämlich die auch von anderen Autoren des Sturm und Drang thematisierte Erfahrung der Dialektik von Selbstverwirklichung: Indem Selbstverwirklichung als Norm und Aufgabe bewußt wird, wird die je gegenwärtige Befindlichkeit verunsichert durch das Bewußtsein alternativer Möglichkeiten, versäumter vergangener und nicht zu versäumender zukünftiger. In der Replik des Verwalters kommt die Kehrseite heraus, die Destabilisierung der jeweils aktualisierten Möglichkeit, die Verunsicherung und das Gleichgültigwerden des Realitätsbezugs durch den subjektiven Vorbehalt des Anderskönnens. In der Überarbeitung von 1787 ist an der bezeichneten Stelle statt dessen von der „heimlichen Unruhe“, mit der Fernando sich auch von Stella wieder wegsehnte, die Rede. Mit dieser Retusche, mit der offenbar eine in den Rezensionen evident gewordene Rezeptionsbarriere weggeräumt wurde, kommt noch deutlicher zum Ausdruck: Es geht nicht um Ehemüdigkeit, sondern um eine temporale Struktur des Selbstbewußtseins, bei der die Reflexion des Vergangenen und des möglichen Zukünftigen, „jede Sorge, jedes ängstliche Zurückerinnern, was war — und was sein wird“⁵³, zur Bedrohung des Gegenwärtigen aus-

zu unterscheiden. Es ist jedoch eine oft beschriebene und durch zeitgenössische Dokumente, z. B. K. Ph. Moritz' ‚Anton Reiser‘, belegte Tatsache, daß die Ausweitung der Dramenlektüre (die ja zeitlich der Ausweitung der Romanlektüre — jedenfalls zeigen das deren Anteile am literarischen Markt — voranging) mit einem Bewußtseinsgeschichtlich für die 70er Jahre signifikanten Interesse am Rollenspiel einherging, so daß man bei der damaligen Dramenlektüre eine unabhängig von jeder realen Theatererfahrung ungewöhnliche Fähigkeit zu optisch-szenischer Vergegenwärtigung in der Phantasie zu unterstellen hat.

(53) H. A., Bd. 4, S. 327.

schlägt und alles Insistieren auf dem Bleibenden zum Selbstbetrug macht; denn „Nichts ist bleibend“⁵⁴.

E. Beutler spricht in diesem Zusammenhang von einer „schicksalsbedingten Traurigkeit, nämlich der Traurigkeit über die Unbeständigkeit des menschlichen Herzens“⁵⁵. Es handelt sich nicht nur um die Unbeständigkeit des Nacheinander, sondern durch das Bewußtsein davon zugleich um die Destabilisierung und Partialisierung je gegenwärtiger Gefühlsbeziehungen, die sich schon formal in dem Zwang zum A-partie-Sprechen Fernandos in den Dialogen mit Cäcilie und Stella sowie in der Vordergründigkeit und Umschlägigkeit des Gefühlsausdrucks darstellt.⁵⁶

Dadurch wird denn am Ende ästhetisch etwas zur Erfahrung gebracht, was die Möglichkeit sinnlich-gefühlshafter interpersonaler Liebesbeziehungen generell betrifft. Die Negierung tradierter Modelle zur Regulierung des Verhältnisses von Ehe und Liebe, woran die Rezensenten vorderhand Anstoß nahmen, erwies sich demgegenüber als etwas Abgeleitetes. Und wenn Goethe ‚Stella‘ 1805 mit einem tragischen Schluß versieht, dann nicht, weil er dieses Verhältnis nunmehr — im Zuge geänderter Eheauffassung — für unvermeidlich konfliktuös erkennt, sondern weil ihn die Rezeption der Rezeption darüber aufklärt, daß es sich gar nicht um ein Problem der Liebe handelte, was sich so ausgesprochen hatte, sondern um eine epochale Erfahrung, der die Liebe selbst nicht beizukommen vermag. Diese Deutung jedenfalls legt der neue Schluß nahe: „Wunden, die das Herz dem Herzen schlägt, das Herz sich selber, die sind unheilbar“, heißt es jetzt. Fernando ist verfangen in einer Hoffnungslosigkeit, in der ihn keine Liebe erreicht. „Die Flügel der Liebe sind gelähmt, sie tragen mich nicht zu ihm hin. [...] Die Pflicht sei tätig, wo die Liebe verstummt.“⁵⁷ Tragischer Verlust der Liebesmöglichkeit statt Happy End aus Liebeswirren.

VI

Rezeptionsgeschichtliche Reflexion wird davon abhalten, eine so oder ähnlich lautende Interpretation gegen die zeitgenössischen Rezipienten auszuspielen, um jene ins Unrecht zu setzen. Dies wäre aber auch deswegen verfehlt, weil das Ärgernisnehmen der Rezensenten sich als ein intendiertes Wirkungselement des Textes verstehen ließ, dessen Realisierung allererst die Voraussetzung dafür bot, daß die Rezeptionsvorgabe in einer darüber hinausgehenden Rezeptionsweise der ästhetischen Reflexion ihr Potential entfalten konnte. Als weiteres Indiz dafür, daß die Rezensenten diese Wirkungsdimension des Textes — entgegen dem Wortsinn ihrer Verlautbarungen — wenigstens ansatzweise realisierten, ist der Umstand anzusehen, daß es unter den Rezensenten zu einer ihre eigenen Erwartungen reflektieren-

(54) H. A., Bd. 4, S. 331, vgl. S. 320, 332.

(55) E. Beutler, Anm. 29, S. 97.

(56) „Stella, die ich in meinen Armen fasse! Stella! die du mir alles bist! Stella! — Kalt. Ich verlasse dich!“ H. A., Bd. 4, S. 339.

(57) H. A., Bd. 4, S. 349.

den Diskussion über Moralität und Amoralität des Stücks kam. Zunächst schreibt der enthusiastische Rezensent der ‚Kaiserlich-privilegierten Hamburgischen Neuen Zeitung‘:

„Die Verwicklung ist vortreflich, und hat alle Mächte der Rührung in sich; die Entwicklung ist unerwartet, aber den Situationen gemäß. Es wäre viel, wenn die Kritiker nicht die Köpfe darüber zusammen stecken sollten, und die, welche von dem Unterschiede der poetischen Sittlichkeit u. des poetischen Schönen von dem moralischen, nichts gehört oder begriffen haben.“⁵⁸

Was ist hier gemeint? „Er schwatzt so etwas von poetischer und moralischer Sittlichkeit daher, das er doch, wenn man ihm ein wenig auf die Zähne fühlen sollte, gewiß nicht verstehen würde“⁵⁹, kontert der Rezensent des ‚Reichs-Postreuthers‘, nennt seinen Kontrahenten ein „vor lauter Empfindung deraisonnires Herrchen“ und verwahrt sich gegen den von jenem erhobenen Vorwurf, zu den „Verfrornen“ zu gehören, „die von solchem Enthusiasmus nichts wissen“⁶⁰.

In diesen Streit greift Goeze ein und nennt die Unterscheidung „eine neue, und bisher unerhörte Weisheit“⁶¹. Er kenne den Begriff „poetische Sittlichkeit“ nicht und könne aus dem angeführten Beispiel, eben der ‚Stella‘, nur entnehmen, daß sie nichts anderes „als der gerade Widerspruch gegen die moralische, oder welches einerley ist, gegen alle zehn Gebote“ sei.

„Ja, werden hier die Gegner sagen: wir räumen diesen Widerspruch ein; allein die poetische Sittlichkeit unsrer Schaubühne hat nicht den Zweck, daß solche im gemeinen Leben ausgeübt werden soll, sie soll nur *belustigen*. So? ich dachte die Schaubühne hätte den Zweck, die Tugend als reizend, und die Laster als abscheulich und verderblich vorzustellen. Und wie viel Schritte zur wirklichen Ausübung der schändlichsten Laster hat denn der noch übrig, der angeführt wird, sich an einer lebhaften Vorstellung derselben, und ihrer, obgleich unsinnig erdichteten, doch angenehmen Folgen zu belustigen? O Eltern, schickt eure Kinder fleißig zur Schaubühne. Hier werden sie weise werden, hier werden sie den Unterschied zwischen der poetischen und der moralischen Sittlichkeit einsehen lernen, hier werden sie angeführt, sich an einer lebhaften Vorstellung der schändlichsten Laster zu belustigen, vermuthlich zu dem Ende, damit sie solche hernach im gemeinen Leben desto stärker verabscheuen sollen. Aber wisset, daß Gott euch und eure Kinder um das alles vors Gericht fordern, und euch nicht nach der poetischen, sondern nach der moralischen Sittlichkeit oder nach seinem Worte, richten werde an jenem Tage.“

Goeze eifre „nicht ganz ohne Ursache“, meint der Leipziger Rezensent. „Höchst unrecht hat er hingegen, wenn er den Göthischen Arbeiten die poetische Güte absprechen will.“⁶² Gegen diese Vorhaltung wiederum verwahrt sich Goeze — und verwickelt sich in Widersprüche. Keineswegs habe er den Goetheschen Arbeiten die „poetische Güte“ absprechen wollen; zu ihrer „Schönheit oder Vortrefflichkeit“ habe er gar nicht Stellung genommen, lediglich habe er den „seltsam erdachten Unterschied zwischen

(58) Braun, S. 233.

(59) Braun, S. 234.

(60) Wie Anm. 58.

(61) Braun, S. 243.

(62) Braun, S. 254.

der poetischen und moralischen Sittlichkeit“ zurückweisen wollen und gezeigt, daß die „poetische Sittlichkeit das Gegenteil der wahren Moral“ sei. Und: „Ist denn diese erdichtete poetische Sittlichkeit einerley mit der poetischen Güte?“⁶³

Der Widerspruch, in den sich der argumentationssichere Mann verwickelt, ist offenkundig: Eine poetische Sittlichkeit, also die Darstellung von Handlungsweisen, die besonderen Normen folgen, in der Kunst, kann nicht zugelassen werden, weil es die einzige gerechtfertigte Funktion der Kunst ist, durch ihre Darstellung sittlich gerechtfertigte Handlungsweisen zu befördern. Dies ist das Kriterium seiner Kritik. Gleichwohl soll damit über die poetische Qualität eines Werkes nichts gesagt sein, auch wenn es dieser Funktionsbestimmung nicht nachkommt. Wie ist aber dann „poetische Güte“ als mögliche Eigenschaft nicht positiv zu bewertender Literatur erfahrbar und bestimmbar? Offenbar bedarf es dazu einer Rezeptionsweise, wie sie der Kritiker der Goethe-freundlichen ‚Frankfurter gelehrten Anzeigen‘forsch und modern artikuliert:

„Die Moral betreffend, so sind wir nicht gewohnt, sie in Produkten dieser Art zu suchen. Ein jeder abstrahire sich heraus, was ihm behagt.“⁶⁴

Sein Qualitätsurteil basiert dementsprechend auf einer Rezeption, die auf die abstrakte und nicht die adhärerende ästhetische Qualität gerichtet ist. Aber worauf konnte sich der Hamburger Rezensent berufen, als er die Unterscheidung von poetischer und moralischer Sittlichkeit als nicht neu, aber noch unbekannt hinstellte? Sein Gewährsmann konnte Goeze nicht unbekannt sein: Im 79. Stück der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ analysiert Lessing die Wirkungsstruktur von Ch. F. Weisses ‚Richard III.‘. Lessing tadelt, daß dem Helden in diesem Stück die einem poetischen Bösewicht nicht zukommende Gunst zuteil wird, auf dem „Bette der Ehre“, im Kampf, zu fallen. Den hierdurch beim Rezipienten erregten Unwillen über das Glück des Bösen bezeichnet er mit dem griechischen Wort ‚Nemesis‘.

„Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich: aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit gibt, als die poetische!“⁶⁵

Die als ‚Nemesis‘ bezeichnete Aktivität des Rezipienten beruht also auf einer Diskrepanz zwischen dem vom Rechtsbewußtsein geforderten und dem im Stück dargestellten Verlauf. — Aber dies sei gar keine tragische Wirkung, meint Lessing, sowenig wie die Erfahrung des Gräßlichen, die sich aus dem Unglück ganz Unschuldiger ergebe. Damit könnte für die ‚Hamburgische Dramaturgie‘ die Sache abgetan sein. Aber nun stellt Lessing — an der tatsächlichen Wirkung und nicht nur am Programm interessiert — die Frage: „Wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält?“ Die Antwort lautet so:

(63) Braun, S. 285.

(64) Braun, S. 249.

(65) Ich zitiere die ‚Hamburgische Dramaturgie‘ in der Ausgabe von O. Mann, Kröners TB 267.

„Richard ist ein abscheulicher Bösewicht: aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen; besonders in der Nachahmung. Auch das Ungeheure an den Verbrechen partizipiert von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken. Alles, was Richard tut, ist Greuel; aber all diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan; und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; [...] wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns, auch unabhängig von der Moralität des Zweckes, Vergnügen gewährt.“

Lessing entdeckt an dieser Stelle bekanntlich in Vorwegnahme Kants die nicht-zielgerichtete, formale Zweckmäßigkeit als ästhetisches Prinzip, mit dem Unterschied freilich, daß das, was bei Kant als eine Struktur des Kunstwerkes erscheint, bei Lessing ausdrücklich als ein Modus der Rezeption reflektiert wird. (Denn in der Darstellung ist ja Richards Handlungsweise zielgerichtet, aber die Aktivität des Rezipienten ist es nicht.) Aber Lessing geht noch einen Schritt weiter und reflektiert nun die durch eine solche Struktur der Text-Leser-Interaktion entstehende doppelte Beanspruchung des Rezipienten in seinen beiden Rollen als moralisch interessierten und als ästhetisch genießenden.

„Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte: und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor langer Weile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessierte uns, als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nicht als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nichts erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

[...]

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte.“

Was sonst in der Trauerspiel-Theorie Lessings sorgfältig verknüpft wird, wird in der Analyse von Weisses ‚Richard III.‘ als isolierbares Rollenverhalten des Rezipienten bedacht: der Nachvollzug einer in der Immanenz des Stückes liegenden formalen Schlüssigkeit, bei welchem das Interesse an der moralischen Qualifizierbarkeit des Handlungsverlaufs in Suspens gehalten wird, so daß der Rezipient in der Täuschung durch die immanente Zweckmäßigkeit der Form sein Vergnügen findet. Freilich, eben dieses ästhetische Vergnügen ruft das moralische Bewußtsein auf den Plan, so daß in einer dadurch inaugurierten ästhetischen Reflexion das gefühlsmäßige Genügen an der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ selbst thematisch wird. Lessings rezeptionsästhetische Erörterungen haben ihren historischen Stellenwert am Übergang zur Kunstperiode. Es handelt sich noch nicht um die später für die autonom gewordene Kunst reklamierte Rezeptionsweise, sondern um eine Rezeptionsstruktur des Übergangs von moralischer Wirkungsästhetik zu jener. Löst man seine Erörterungen aus dem Kontext der Tragödientheorie heraus, so lassen sie sich so verallgemeinern, daß in ihnen

die Wirkungsstruktur von ‚Stella‘ wiedererkannt werden kann. Auch hier handelt es sich einerseits um ein gefühlbestimmtes Verlangen nach dem immanent befriedigenden Ende, um ein Glücksverlangen, das durch die Happy-End-Struktur seine Befriedigung erhält, aber doch so, daß es nicht bei der Befriedigung in der Fiktion bleiben kann, sondern daß diese als kontrafaktisch und normverletzend bewußt werden muß. Dadurch ruft es die durch das Interesse an der Normgerechtigkeit bestimmte, tradierte Rezeptionsstruktur auf, wodurch denn die eigene gefühlsmäßige Befriedigung durch das Happy End zum Skandalon wird. Dies aber wird zum Ausgangspunkt der ästhetischen Reflexion, in welcher das gefühlsmäßige Glücksverlangen thematisch wird und die Nicht-Verfügbarkeit von Glück verbürgenden Handlungsmodellen zur Erfahrung kommt.

Es liegt nun nahe, am Ende hierin die von Bloch anvisierte Struktur des als betrügerisch durchschauten und doch gerechtfertigten Happy End wiederzuerkennen. Aber kann man der Wirkungsstruktur der ‚Stella‘ wirklich jenen utopischen Charakter unterstellen, den doch Bloch impliziert, wenn er von der „heiteren Probe auf das noch zu suchende Exempel“ spricht? Oder ist nicht vielmehr die darin liegende Sinngarantie der Suche nach dem guten Ende jenseits des Happy End der ästhetischen Reflexion (im Sinne der beschriebenen Struktur der Text-Leser-Interaktion), so wie sie für die Primärrezeption ins Auge zu fassen ist, fremd? Müßte nicht schließlich das, was die Negativitätsästhetik von einer Glück verdinglicht darstellenden und gewährenden Kunst sagt, entsprechend von einer ästhetischen Rezeptionsweise gelten, bei der die Ergebnislosigkeit und das Scheitern der ihr aufgegebenen Suche nach dem glücklichen Ende ernsthaft nicht mehr mitgedacht wäre, nämlich daß sie zum trügerischen Schein würde? Ist aber das Scheitern mitgedacht, so muß es sich noch immer nicht um eine das Bedürfnis von Glück verschleudernde Befriedigung im Hier und Jetzt des illudierenden Spiels handeln. Goethe äußert sich dazu anläßlich der Übersendung der ersten vier Akte der ‚Stella‘ an Johanna Fahlmer auf seine Weise:

„Ich wußte, was ‚Stella‘ Ihrem Herzen sein würde. Ich bin müde, über das Schicksal 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 sein. [...] Haben Sie das Verlangen zum fünften Akt überwunden? Ich wollt', Sie hätten einen dazu gemacht.“⁶⁶

(66) Gräf, H. G.: Goethe über seine Dichtungen, Teil 2, Bd. 4. Frankfurt 1908, S. 192.