

KATJA MELLMANN

Goethes ‚ernste Scherze‘: Zur Genese eines neuen poetischen Verfahrensprinzips aus dem Geist des bürgerlichen Rokoko

Am 17. März 1832 schreibt Goethe an Wilhelm von Humboldt:

Ganz ohne Frage würd es mir unendliche Freude machen, meinen [...] Freunden auch bey Lebzeiten diese sehr ernststen Scherze [...] mitzuthemen und ihre Erwiderung zu vernehmen. (WA IV, 49, S. 283)

Mit diesen ‚sehr ernststen Scherzen‘ meint Goethe das Manuskript des zweiten Teils der Faust-Tragödie, das er für eine postume Publikation eingesiegelt hatte. Die Charakterisierung von Dichtkunst als Mischung von Ernst und Scherz oder Ernst und Spiel ist keine spontane Erfindung Goethes, sondern entspricht einem traditionellen rhetorischen Topos.¹ Schon Daniel Casper von Lohenstein verwendet diese topische Fügung, wenn er in der Widmungsvorrede zu seiner Tragödie *Sophonisbe* schreibt:

Wer Schertz und Ernst vermischt / und mit der Klugheit spielt
Hat oftmahls zu erst den rechten Zweck erzielt.²

Angesichts so unterschiedlicher dichterischer Produktionen wie Lohensteins *Sophonisbe* auf der einen und Goethes *Faust* auf der anderen Seite muß man allerdings davon ausgehen, daß sich der Topos zwar erhalten, die Semantik der Begriffe jedoch entscheidend gewandelt hat. Es ist im folgenden also ein Blick auf Goethes Werke selbst und auf seine individuelle literarische Sozialisation zu werfen, um zu bestimmen, warum dieser Topos für Goethe eine neue Plausibilität gewinnt und auf welche poetischen Verfahrensprinzipien

¹ Dieser Umstand wurde bisher, soweit ich sehe, nicht eigens hervorgehoben. Hingewiesen wurde lediglich auf zeitgenössische Überlegungen zur dichterischen Ironie etwa von Campe, Wieland, Schlegel und Hegel. Im *Deutschen Wörterbuch* finden sich jedoch auch ältere Belege für die Kombination von ‚Ernst‘ und ‚Scherz‘, ‚Ernst‘ und ‚Schalk‘, ‚Ernst‘ und ‚Schimpf‘, ‚Ernst‘ und ‚Glimpf‘ etc. als Bezeichnung einer besonderen dichterischen Verfahrensweise oder Lebenshaltung. Auch der Antike war das ‚Ernstlächerliche‘, das „spoudaiogeloion“, bekannt (siehe Lawrence Giangrande: *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*. The Hague und Paris 1972).

² Daniel Casper von Lohenstein: *Sophonisbe. Trauerspiel*. Hrsg. von Rolf Tarot. Stuttgart 1970, S. 7. Gemeint ist hier der Zweck der Dichtkunst, des ‚vernünftigen Spielens‘, wie es bei Lohenstein an späterer Stelle (S. 9) auch heißt.

Goethe sich tatsächlich bezieht, wenn er das Werk *Faust II* als Konglomerat ‚sehr ernster Scherze‘ bezeichnet.

Ehrhard Bahr hat unter dem Titel der ‚ernsten Scherze‘ die Kunst der poetischen Ironie in Goethes Spätwerk untersucht.³ Herman Meyer hat in einem Vortrag zum Scherzhaften in *Faust II* darauf hingewiesen, daß der Scherz als „Formprinzip und Wirkungsgrundsatz“ dem literarischen Rokoko entstammt, der „Kunstatmosphäre“, wie er sagt, „in der Goethe zu literarischem Bewußtsein gekommen ist“.⁴ In der Tat hat das bürgerliche Rokoko den reichhaltigen Begriff des ‚Scherzens‘ ausgebildet, den wir in Goethes Wortschatz⁵ vermuten dürfen: einen Begriff von ‚Scherz‘, der pointierenden Witz, geselligen Humor, Übermut und Laune, liebende Tändelei und erotische Anspielung⁶, empfindsame Naivität und artifizielles Maskenspiel gleichermaßen umfaßt.⁷ Meyers historische Korrelation darf jedoch nicht im Sinne einer schlichten Einflußerklärung mißverstanden werden. Erstens stellen die Dichtungen aus Goethes eigener Rokoko-Periode bereits keine typischen Ausformungen

³ Ehrhard Bahr: „... diese sehr ernsten Scherze ...“. *Zur rhetorischen Struktur und Funktion der Ironie in Goethes Spätwerk*. In: GJb 1969, S. 157–173; ders.: *Die Ironie im Spätwerk Goethes*. „... diese sehr ernsten Scherze ...“. *Studien zum „West-östlichen Divan“, zu den „Wanderjahren“ und zu „Faust II“*. Berlin 1972. Man muß allerdings hinzufügen, daß es Bahr nicht um eine Referentialisierung des Ausdrucks ‚ernste Scherze‘ unter Berücksichtigung eben dieser von Goethe verwendeten Begriffe zu tun ist. Bahr geht mit guten Gründen davon aus, „daß Goethe fast immer Ironie meint, wenn er von ‚Scherz und Ernst‘ spricht“ (1969, S. 160), definiert damit aber einen weitergefaßten Aspekt als den von mir im folgenden untersuchten. Wiederaufgegriffen und in bezug auf den Consensus-Gedanken der Spätaufklärung historisiert wurde dieses von Bahr kenntlich gemachte Ironiekonzept von Karl Eibl: *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt a. M., Leipzig 1995, S. 141–168.

⁴ Herman Meyer: *Diese sehr ernsten Scherze. Eine Studie zu „Faust II“*. Heidelberg 1970, S. 14. – Nach Ansicht Bahrs (Anm. 3) vollzieht sich Goethes Initiation zum ‚ernsten Scherzen‘ erst um 1814/15 mit seiner Rezeption der persischen Dichter, von welchen Goethe selbst bekennt, er habe „ihren Scherz und Ernst nachgebildet“ (WA IV, 25, S. 165). Unter Hinweis auf den noch näher auszuführenden weiten Begriff von ‚Scherz‘ lassen sich die beiden Annahmen trotzdem sinnvoll verbinden: Daß Goethe nämlich ausgerechnet an den Liedern Hafis‘ sein Konzept der ‚Weltliteratur‘ entwickelte, ist nur verständlich, wenn man annimmt, daß Goethe für das ‚Allgemeinmenschliche‘, das er in Hafis‘ Dichtung erkannte, auch Belege in der eigenen Kulturtradition hatte – eben in der Dichtung des bürgerlichen Rokoko. Die partielle Gemeinsamkeit der Lieder Hafis‘ und des deutschen Rokoko liegt in dem, was ich an späterer Stelle ‚appetitive Reizsetzung‘ nennen werde und was nach dem Dafürhalten der evolutionären Psychologie tatsächlich von ‚allgemeinmenschlichen‘ psychischen Dispositionen abhängig ist.

⁵ Zu einer Auswertung von Belegstellen aus der Arbeitsstelle des Goethe-Wörterbuchs siehe Meyer (Anm. 4), S. 11–17; ferner die Belegstellenliste im Anhang von Bahr 1972 (Anm. 3), S. 185–189.

⁶ Die Dominanz der erotischen Thematik in der Scherzrede des Rokoko bzw. die wortgeschichtlich rekonstruierbare erotische Konnotation von ‚scherzen‘ wurde mehrfach hervorgehoben (siehe z. B. Alfred Anger: *Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht*. Stuttgart 1963, S. 34 f.; Christoph Perels: *Studien zur Aufnahme und Kritik der Rokokolyrik zwischen 1740 und 1760*. Göttingen 1974, S. 162–178). Heinz Schlaffer (*Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*. Stuttgart 1971, S. 132 ff.) hat außerdem auf die verwandtschaftliche Nähe von locus und Amor in der antiken Tradition hingewiesen.

⁷ Einen internationalen Überblick über verschiedene Traditionsstränge der Scherzrede gibt Martin Schüsseler: *Unbeschwert aufgeklärt. Scherzhafte Literatur im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990, S. 39 ff. Zur Begriffsgeschichte von ‚Witz‘ siehe Otto F. Best: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt 1989.

dieses Ideals mehr dar, denn in sie dringt immer wieder der ‚Ernst‘ der Tugendempfindsamkeit ein und stört die Geste der reinen Scherzrede.⁸ Zweitens weist Goethes *Faust* neben den Elementen des Scherzhaften im Sinne der Rokoko-Semantik auch solche des (historisch weniger spezifischen) Komischen oder Komödiantischen auf, auf die insbesondere Walter Müller-Seidel⁹ hingewiesen hat und die man sicherlich ebenfalls zu den von Goethe angesprochenen ‚Scherzen‘ rechnen muß. Meyers präzise, an Paul Böckmann¹⁰ angelehnte Formulierung vom „Formprinzip und Wirkungsgrundsatz“ ist beim Wort zu nehmen: Die engere Verwandtschaft mit der Dichtung des Rokoko steckt zum einen in der strukturellen Organisation der Faust-Tragödie und zum anderen in einer allgemeinen Wirkungsentention. Ich werde deshalb die vielfältigen mikrostrukturellen ‚ernsten Scherze‘ im *Faust*, wie sie Meyer und Müller-Seidel aufgeführt haben, außer acht lassen. Sie gehen weitgehend auf das Konto der zeitgenössischen Tendenz zur Stilmischung. Statt dessen werde ich einen makrostrukturellen Effekt des ‚ernsthafte[n] Scherzens‘ besonders herausstellen, der als individuelle Reaktion Goethes auf ein spezifisches dichtungsgeschichtliches Problem gelten und sowohl in seiner Struktur (Kontextwechsel) als auch in seiner Wirkung (Konzilianz) auf das Stilideal des Rokoko bezogen werden kann. Auf dieser Basis wird auch Bahrs These von der ‚Ironie‘ in Goethes Spätwerk noch einmal zu diskutieren sein.

Da die bereits vorliegenden Studien zu Goethes ‚ernsten Scherzen‘ sich in erster Linie mit dem Aspekt des ‚Scherzens‘ befaßt haben, will ich zuvor jedoch kurz beide Entwicklungsstränge der deutschen Literaturgeschichte, den der Scherzrede und den der ‚ernsthafte[n]‘ Dichtung, in Erinnerung bringen und die jeweilige Wirkungsweise aus rezeptionspsychologischer Perspektive näher spezifizieren.

1. ‚Ernst‘ und ‚Scherz‘ im 18. Jahrhundert

Im Jahrhundert der Aufklärung läßt sich eine generelle Tendenz beobachten, in der Auswahl der Gegenstände an alltagsrelevante Themen und in der Wirkungsstrategie an alltagsrelevante Zwecke anzuschließen. So wird die klassizistische Tragödienform von Gottsched in Dienst genommen für die Versinnlichung moralischer Lehrsätze. Das sogenannte bürgerliche Trauerspiel verwirft nur die unangemessene Thematik, nicht die Funktionalisierung des Theaters für einen lebensweltlich-pragmatischen Orientierungsbedarf.¹¹ Der Roman nimmt mit dem empfindsamen Briefroman ebenfalls Fragen des alltäglichen bürgerlichen Lebens, Fragen nach

⁸ So wird z. B. die Frage nach dem Problem der Verführung in den beiden Gedichten unter dem Titel *Triumph der Tugend* tatsächlich gestellt; und, wie man noch hinzufügen muß, auch tatsächlich zu beantworten versucht.

⁹ Walter Müller-Seidel: *Komik und Komödie in Goethes „Faust“*. In: *Das deutsche Lustspiel*. Hrsg. von Hans Steffen. Bd. 1. Göttingen 1968, S. 94–119.

¹⁰ Paul Böckmann: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*. Bd. 1 [mehr nicht erschienen]: *Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit*. Hamburg 1949, S. 471–552 – dort eigentlich „Formprinzip des Witzes“, nicht des Scherzes, also mit Schwerpunkt auf der Frühaufklärung; zum Übergang zum Rokoko siehe S. 526–529.

¹¹ Lessings Polemik gegen das Gottsched-Theater richtet sich nicht gegen die didaktische Funktionalisierung des Theaters, sondern gegen Gottscheds Wirkungsprinzip der Bewunderung und Nacheiferung, zugunsten seines eigenen Prinzips der ‚Besserung‘ durch Mitleidsfähigkeit; als Umstellung von „Satzmoral“ auf „Dispositionsmoral“ beschrieben von Eibl (Anm. 3), S. 69–74.

den Grenzen der Tugend und der ‚irdischen Glückseligkeit‘ auf und wird außerdem mehr und mehr einer stringenten Psychologisierung und einer kausal motivierten Handlungsentwicklung¹² verpflichtet. Die Verssprache entwickelt sich über Klopstocks Muster der emotionalen Ausdruckssprache und die ‚erhabenen‘ Gegenstände seiner Dichtungen zu einem neuartigen Artikulationsmedium für Subjektivität, als welches sich ‚Lyrik‘ im Sinne des modernen Gattungsbegriffs¹³ überhaupt erst etabliert. Bestimmte Entwicklungsstränge in der Literatur des 18. Jahrhunderts – das sollte dieser kurze Par-force-Ritt durch die drei Hauptgattungen aufweisen – zeigen also einen programmatischen Einbau von Wirklichkeitselementen mit hohem Problemwert. Literatur wird im 18. Jahrhundert zu einem wichtigen Medium sozialer Kommunikation und individueller Selbstverständigung. Daß insbesondere Drama und Roman zudem immer ‚realistischer‘ werden (Wahrscheinlichkeitsgebot) und zunehmend mehr der Problemanalyse als der Problembeantwortung dienen (Abwendung vom literaturdidaktischen Paradigma Gottscheds ab 1740), verstärkt den anthropologischen Modellcharakter der fiktiven Welten. Zudem weisen die Protagonisten solcher ‚wirklichkeitsnaher‘ Literatur ein hohes Identifikationspotential auf. Insbesondere die Sprache der Empfindsamkeit, wie sie im Briefroman verwendet wird, trägt mit ihrer zeitdeckenden bis zeitdehnenden¹⁴ Darstellungsweise dazu bei, daß der Leser zu einem empathetischen bis identifikatorischen Nachvollzug des Textes geradezu gezwungen wird. Eben diese Tendenz zur Wirklichkeitsnähe der literarisch thematisierten Probleme, zur anthropologischen Beispielhaftigkeit und zum emotionalen Appellcharakter der Texte ist m. E. verantwortlich für den wachsenden ‚Ernst‘ der Dichtung im 18. Jahrhundert. Die Komponente ‚Ernst‘ in Goethes Ausdruck bedeutet demnach: lebensweltliche Relevanz der behandelten Thematik, erweiterte Applikationsmöglichkeiten und emotionale Anteilnahme.

Wenn der Literaturhistoriker zusammenfassend von einem neuen Orientierungsbedarf, von Schwellen- und Krisenzeiten spricht, aus denen sich literarische Innovationen erklären lassen, so spricht er, in eine emotionspsychologische Perspektive übersetzt, von Streßemotionen und reflexivem Bewältigungs- oder Problemlösungsverhalten¹⁵. Die lebensweltlich relevanten Situationen, die als neue Plots im Laufe des 18. Jahrhunderts in die Literatur Eingang finden, sind vornehmlich solche der Unsicherheit, des Zweifels, der Gefahr des

¹² Zum kausal-genetischen Prinzip und dem Wahrscheinlichkeitsgebot in der Romantheorie des 18. Jahrhunderts siehe Wilhelm Voßkamp: *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart 1973.

¹³ Zum damit zusammenhängenden partiell beobachtbaren poetologischen Paradigmenwechsel vom ‚ut pictura poiesis‘ zum ‚ut musica poiesis‘ (Musik als Artikulationsmedium der Seele) siehe Wolfgang Riedel: *Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer*. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar 1994, S. 410–439.

¹⁴ Zur Typologie ‚zeitraffenden‘, ‚zeitdeckenden‘ und ‚zeitdehnenden‘ Erzählens siehe Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, S. 82–85.

¹⁵ Bewältigungsverhalten (engl. coping behavior) ist ein Terminus der Emotionspsychologie. Ich halte ihn für anschlussfähig an Eibls (Anm. 3) literaturtheoretische Konzeption von moderner Dichtung als Problemlösungsverhalten. Auf Eibls sozialgeschichtliche Erläuterungen zur historischen Problemlage, die ich im Rahmen dieser Studie, in der ich mich auf den psychologischen Aspekt konzentriere, nur implizit aufgreifen kann, sei an dieser Stelle nachdrücklich verwiesen. Zur Anwendung dieser sozialgeschichtlichen Perspektive auf Goethes *Faust* siehe ders.: *Das monumentale Ich – Wege zu Goethes „Faust“*. Frankfurt a. M., Leipzig 2000.

Scheiterns. Die dramatis personae, die Romanbriefschreiber und lyrischen Sprecher der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang zweifeln immer wieder an der prästabilierten Harmonie, an ihrer Tugend, an Gott und an der Liebe, fürchten sich vor Tod, Einsamkeit und Mißerfolg, zermürben sich in unabschließbaren Reflexionen über Gut und Böse, die Bestimmung des Menschen in der Welt und seine Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung. Solche literarischen Erzeugnisse sind keine unmotivierten Fortschreibungen der literarischen Tradition des Erhabenen oder des Tragischen, sondern entspringen einem tatsächlichen Antwortbedarf auf neu aufgeworfene ‚letzte Fragen‘, einem historisch-empirischen ‚Streßzustand‘ der Autoren. Es sind gleichnishafte Reflexionen, poetische Suchbewegungen, aus jeweils subjektiven, aber historisch repräsentativen Krisenerfahrungen heraus formuliert. Streß in diesem Sinne ist ein wichtiger Motor poetischer Produktion in der Moderne.

‚Streß‘ als psychologischer Terminus meint nicht ganz dasselbe wie unser modernes Alltagswort für Überlastung im hektischen Arbeitsbetrieb. ‚Streß‘ bezeichnet eine spezifische physische Reaktion auf Furcht- und Frustrationsreize.¹⁶ Die physische Reaktion besteht in der Freisetzung bestimmter Streßhormone, die ein aktives Verhalten wie auch das hypernervöser Reflexionstätigkeit (also auch eine bestimmte Art von Dichtung) fördern. Überspitzt gesagt: Wer zufrieden ist, muß nicht schreiben; erst wo ein Problem auftritt, fängt der Mensch vermehrt an zu denken, zu reden und zu schreiben.¹⁷ Ich bezeichne solche Furcht- und Frustrationsreize im weiteren, psychologischer Terminologie folgend, zusammenfassend als *aversive Reize*. Ein literarisches Werk, das streßintensive Situationen und Handlungen schildert, ist somit charakterisiert durch eine dominant *aversive* Reizsetzung.

Dichtung der beschriebenen Art ist eine *inventive* Form der Streßbewältigung: Sie thematisiert ungelöste Probleme, versucht Zeitdiagnosen und spielt mögliche Lösungsansätze in fiktiven Szenarien hypothetisch durch. Man kann auf Streß aber auch anders reagieren: mit der Suche nach Entspannung oder wenigstens Ablenkung. ‚Ernsthafte‘ Dichtung ist demnach nur eine Möglichkeit, eine andere ist die der Selbststimulation über fingierte nicht-aversive Reize. Die Thematisierung von Vergnügen, Glück und Sicherheit in der vielfältigen Ausformung von Geselligkeit, Liebe, Freundschaft, Bequemlichkeit und Humor kennzeichnet den zweiten großen Entwicklungsstrang der Literatur im 18. Jahrhundert: den der ‚scherzhaften‘ Dichtung, der sich auf die literarische Kultur des bürgerlichen Rokoko zurückführen läßt. Die scherzenden und tändelnden Schäfer der anakreontischen Lyrik, das Lob der Liebe, des Weines und des Müßiggangs in den Nachahmungen des Horaz und anderer antiker Vorbilder, die Pointen der ‚witzigen‘ Kleinformen, das Konzilianzideal und der Wortwitz in den Komödien sowie die idyllischen Natur- und Gesellschaftsszenarien der Empfindsamkeit lassen sich – um es wieder auf einen psychologischen Terminus zu bringen – zusammenfassen als *appetitive Reize*; Reize also, die keine Streßreaktion hervorrufen, sondern im Gegenteil ein Annäherungsverhalten und eine

¹⁶ Ausführlicher dazu aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Katja Mellmann: „*Ich fühle mich! Ich bin!*“. *Zur literarischen Anthropologie des Sturm und Drang*. In: *Aufklärung* 14 (2002), S. 49–74.

¹⁷ Gerade Goethe hat seiner dichterischen Produktion in jungen Jahren selbsttherapeutische Wirkung zugesprochen; siehe dazu Marianne Willems: „*Stella. Ein Schauspiel für Liebende*“. *Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie*. In: *Aufklärung* 9.2 (1996), S. 39–76; hier S. 44–51.

physische Entspannungsreaktion.¹⁸ Die Wirkung appetitiver Reize ließe sich sentenzhaft paraphrasieren mit den Worten: ‚Wo gelacht, geliebt, gesungen, gespielt und getrunken wird, da laß dich ruhig nieder.‘ Eine Dichtung dieser Art von Reizsetzung bezweckt Entspannung und Erholung. Mit den Worten Hagedorns:

O Dichtkunst, die das Leben lindert!
Wie manchen Gram hast du vermindert,
Wie manche Fröhlichkeit vermehrt!¹⁹

Es handelt sich also um eine Art von Dichtung, die man früher vielleicht als ‚eskapistisch‘ bezeichnet hätte: Sie bleibt Spiel, bleibt ohne Realitätsbezug; sie dient allein der Aufhellung des Gemüts, dem Amusement. Die Komponente ‚Scherz‘ in Goethes Ausdruck läßt sich demnach vorläufig identifizieren mit appetitiver Reizsetzung.²⁰

In der Goethe-Philologie ist oft genug dargestellt worden, wie der junge Goethe anknüpft bei den Formen der Rokoko-Poesie und doch immer wieder deren Mittel und Absichten umbiegt ins Ernsthafte.²¹ Goethe ist in erster Linie ein Vertreter der ‚ernsten‘ Gattung, ein Vertreter der jungen Generation der Empfindsamen und des Sturm und Drang. Gleichwohl zeigt sich schon der junge Goethe als Meister darin, auch die glückhaften Momente, auch die sinnliche Seite der (sonst meist schmerzlichen) Liebe darzustellen. Ebenso finden sich immer wieder kleine idyllische Szenerien wie z. B. das Gespräch der Tante Marie mit dem Knaben in *Götz von Berlichingen*, die in zahlreichen Illustrationen verewigte Szene ‚Lotte Brot schneidend‘ oder Werthers genüßliches Balgen mit Lottes Geschwistern. Solche Einfügungen appetitiver Reize in durchaus ‚ernste‘ Werke sind bereits als bewußtes Signal zu verstehen: Sie weisen hin auf eine ‚andere Seite‘ jenseits des Tatsächlichen, des Schmerzlichen, des Problemdrucks. Aber Heiterkeit und Liebesscherz stehen hier neben dem eigentlich Verhandelten; sie stellen insulare Idyllen dar, die einzig als fernabgerückte Sehnsuchtsziele für die eigentliche Handlung von Bedeutung sind. Einen vergleichbaren Status haben Goethes frühe Experimente mit der Hanswurstiade und dem Derb-Komischen aus der Hans-Sachs-Zeit: Auch dieser Aspekt des Scherzens, das Triviale, Lächerliche und Obszöne, wird im Jugendwerk entweder einem eigenen Personal zugeordnet (wie z. B. den Studenten in Auerbachs Keller) oder gar in separaten Werken (wie z. B. *Hanswursts Hochzeit*) vom ‚ernsten‘ Hauptwerk isoliert. Das polare Nebeneinander bewirkt noch keine strukturelle Verbindung von

¹⁸ Eine Rekonstruktion der zeitgenössischen medikologischen Begründung gibt Wolfram Mauser: *Anakreon als Therapie? Zur medizinisch-diätetischen Begründung der Rokokodichtung*. In: Lessing Yearbook 20 (1988), S. 87–102.

¹⁹ Friedrich von Hagedorn: *Oden und Lieder in fünf Büchern*. Hamburg 1747, S. 3.

²⁰ Dafür sprechen auch andere Wortbildungen Goethes, die der vom ‚ernsten Scherzen‘ verwandt sind, wie ‚ernstfreundlich‘ (WA I, 24, S. 216; WA I, 42.2, S. 169), ‚ernstheiter‘ (WA I, 20, S. 414; WA III, 8, S. 285), ‚ernstlieblich‘ (WA I, 25.1, S. 17) und ‚ernstlustig‘ (WA I, 42.2, S. 30).

²¹ Meist positiv formuliert als ‚Gefühlsunmittelbarkeit‘ (Böckmann [Anm. 10], S. 551), ‚persönliche Wendung‘ (Herbert Zeman: *Die anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1972, S. 280) oder ‚Überwindung‘ der Rokoko-Poesie (*Der Rokoko-Goethe*. Hrsg. von Heinz Kindermann. Leipzig 1932, S. 19). Zu einem der wenigen ‚echten‘ Rokoko-Gedichte Goethes siehe Alfred Anger: „Annette an ihren Geliebten“. *Ein Gedicht Goethes aus der Leipziger Zeit*. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), S. 439–462.

‚Ernst‘ und ‚Scherz‘, noch keine Synthese von existentieller Suchbewegung einerseits und scherzhafter Uneigentlichkeit, unterhaltsamer Zerstreung andererseits.²² Wir haben es im Fall von Goethes *Faust* also auch mit der Frage nach der inneren Organisation des dichterischen Werkes, nicht allein mit der nach der Art der Reizsetzung zu tun.²³

Die innere Organisation der Tragödie stellt im späten 18. Jahrhundert ein objektives Gestaltungsproblem der Dichtung dar, das erst durch die beschriebene Entwicklung als binnensystemisches Folgeproblem von Relevanzsteigerung, Anthropologisierung und Emotionalisierung entstanden ist: das Problem des tragischen Ausgangs ohne tragfähigen Sinnkontext. Ich sehe in Goethes lebenslangen Experimenten mit der Tragödienschließung eine Reaktion auf eben dieses Problem, das es im folgenden näher darzustellen gilt. Über die Rekonstruktion dieses historischen Bezugsproblems läßt sich erklären, wieso Goethe überhaupt darauf verfällt, Ernst und Scherz in ein und derselben Dichtung zusammenzuführen.

2. Das Problem der Tragödie in der Spätaufklärung

Die Tragödie der Spätaufklärung bestätigt bestehende Wertesysteme nicht, wie etwa noch das barocke Märtyrerdrama, sondern führt im Gegenteil bestehende gesellschaftliche Normen in Aporien: Sie fingiert ‚wirklichkeitsnahe‘ Situationen, in denen die Anwendbarkeit von ethischen Selbstverständlichkeiten an Grenzen stößt, Individual- und Gemeinwohl in einen unauflöselichen Konflikt geraten. Wenn aber Werte wie Gelassenheit, Demut, Beständigkeit, Nächstenliebe usw. nicht mehr grundsätzlich akzeptiert, sondern durch die moralisch ambivalente Darstellung von Melancholie, Auflehnung, Freiheitsstreben, Misanthropie und Selbstverwirklichungsdrang in Zweifel gezogen werden, ist das Leiden des Protagonisten nicht mehr aufgefangen in einem höheren Zweck, sondern wird zum moralischen Scheitern eines einzelnen. Das Handeln des tragischen Helden entbehrt spätestens seit dem Sturm und Drang eines sinnstiftenden Kontextes oder ‚ideologischen Überbaus‘. Der Held macht sich (nach dem Maßstab traditioneller Moral) eines sittlichen Vergehens schuldig,²⁴ führt zugleich aber auch vor Augen, daß er, aus seiner Sicht und Lage heraus, gar nicht anders hätte handeln können. Tragik bedeutet nun folglich: persönliches Schicksal, individuelles Scheitern; und der Tod des Helden bedeutet die „Vernichtung eines Weltzentrums“²⁵, denn er selbst ist einziger Bürge für die Richtigkeit seines Handelns.

²² Zur Komplementarität dieser beiden Dichtungstypen aus poetikgeschichtlicher Perspektive siehe Jürgen Stenzel: „*Si vis me flere ...*“ – „*Musa iocosa mea*“. *Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974), S. 650–671.

²³ Vgl. Meyer (Anm. 4), S. 20, der u. a. auch auf die relativierende Rolle Mephistos und der Reihenfolge der Szenen untereinander hinweist.

²⁴ Laut Benno von Wiese: *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg 81973, S. 11, wird die Tragik im 18. und 19. Jahrhundert weitgehend ins Individuum verlagert. Damit entsteht die Frage nach der ‚tragischen‘, d. h. sittlichen Schuld des Helden (in Ablösung des Motivs von der unglücklichen Determiniertheit durch einen rätselhaften Götterhimmel oder von der göttlichen Vorsehung in der antiken und christlichen Tragödie). Die Dramaturgie der Tragödie folgt somit formal dem Plan der ‚poetischen Gerechtigkeit‘: der tragische Held stirbt infolge seines Versagens.

²⁵ Karl Eibl: *Grund zum Leben – Grund zum Sterben. Beobachtungen am Drama des 18. Jahrhunderts und Heinrich von Kleists*. In: *Identität und Moderne*. Hrsg. von Herbert Willems u. Alois Hahn.

Man kann das Herausfallen des Tragödienhelden aus angestammten Sinnkontexten als Individualisierung beschreiben. Ich bevorzuge an dieser Stelle den Begriff der Dekontextualisierung²⁶, denn der Protagonist wird isoliert von den gesellschaftstragenden Institutionen und Werten. Er kann sein Handeln nur noch selbst, nicht unter Berufung auf konsensfähige Regeln, und auch nur noch vor sich selbst, vor keinem anderen mehr verantworten. Im 20. Jahrhundert mag ein solcher Dekontextualisierungseffekt mitunter intendiert sein, im 18. Jahrhundert jedoch wird er als defizitär empfunden. ‚Sinnloses‘ Handeln zeugt von Verzweiflung, und Verzweiflung ist im christlichen Kontext eine Sünde. Hat der Held einiges identifikatorisches Potential, stellt das Eintreffen der Katastrophe eine vehemente Erschütterung und nachhaltige Irritation für das Publikum dar. Die Tragödien der Spätaufklärung weisen deshalb vielfach Versuche auf, das tragische Ende zu umgehen bzw. zu verfremden: Lessing z. B. baut um den tragischen Helden Tellheim²⁷ eine komödiantische Liebesgeschichte mit der Protagonistin Minna von Barnhelm; Lenz bietet seine bürgerlichen Trauerspiele *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* im Untertitel eigenwillig als „Komödien“ an; Goethe dichtet seiner Tragödie *Clavigo* einen zitathaft anmutenden melodramatischen Theaterschluß;²⁸ in *Stella* vereinigt er einen Ehebrecher mit Gattin und Geliebter in einer ménage à trois und nennt das Stück „Ein Schauspiel für Liebende“; seinen Egmont rettet er durch einen, wie Schiller monierte, „Salto mortale in eine Opernwelt“²⁹.

Einzig Götz von Berlichingen stirbt ‚ernsthaft‘: Seine ritterliche Haltung paßt nicht in die moderne Welt; zum Verbrecher geworden und gefangengenommen, stirbt er, und mit ihm die ‚alte Welt‘. In seinen letzten Worten versucht er, seine dekontextualisierte Haltung wenn schon nicht in den diesseitigen, so doch wenigstens in den christlichen Kontext der aufs Jenseits gerichteten Gnadenaspiration einzuordnen. Seine Hinterbliebenen aber muß er in einem verzweifelt finsternen Diesseits zurücklassen:

Frankfurt a. M. 1999, S. 138–163; Zitat S. 143. Eibl erklärt die Emphasisierung des Todesgedankens im 18. Jahrhundert als „Folgelast des Versuchs, die Welt im Ich zu fundieren“ (S. 143). Die von ihm untersuchte Lösungsstrategie in der Dramatik Kleists u. a., „dem Ich Unendlichkeitscharakter zu verleihen“ (S. 144), wäre im hier angebotenen Modell als säkularer Rekontextualisierungsversuch zu beschreiben. Die von mir behandelten Beispiele (Goethes *Stella* und *Faust*) sind anderer Art: In ihnen zeigt sich der Versuch, den gefährdeten christlichen Kontext im Modus der Parodie zu restaurieren.

- ²⁶ Was ich hier und im folgenden als ‚Dekontextualisierung‘ apostrophiere, ließe sich verbinden mit von Wieses (Anm. 24) Konzept der ‚modernen‘, d. h. nach-christlichen Tragik, der ‚Tragödie des Nihilismus‘.
- ²⁷ So jedenfalls laut der überzeugenden Interpretation von Peter Michelsen: *Die Verbergung der Kunst. Über die Exposition in Lessings „Minna von Barnhelm“*. In: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 17 (1973), S. 192–252; wiederabgedruckt in: ders.: *Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*. Würzburg 1990, S. 221–280.
- ²⁸ Den Zeitgenossen ist die Zitathaftigkeit des Schlusses jedenfalls aufgefallen. Wieland z. B. spricht in seiner Rezension von der „brittischen Feyerlichkeit“ der Begräbnisprozession und dem „gewöhnliche[n] tragische[n] Tod des Clavigo“ (*Der Teutsche Merkur*. Weimar 1774, December, S. 238–240; zit. nach: *Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen*. Gesammelt und hrsg. von Julius W. Braun. Berlin 1883 [Nachdruck Hildesheim 1969], Bd. 1, S. 67). Goethe selbst gibt in *Dichtung und Wahrheit* an, eine englische Ballade als Vorlage für den Dramenschluß verwendet zu haben.
- ²⁹ *Friedrich Schiller: Sämtliche Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 5: *Erzählungen/Theoretische Schriften*. München 1967, S. 942. Der Rezensent „gesteht, daß er gern einen witzigen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungestört zu genießen“ (ebd.).

[...] jetzt ist's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Todt des Kaisers und meine Wunden. – Es ist alles zusammen. Meine Stunde ist kommen. [...] Sein Will geschehe. [...] Arme Frau. Ich lasse dich in einer verderbten Welt. Lerse verlaß sie nicht – Schließt eure Herzen sorgfältiger als eure Thore. Es kommen die Zeiten des Betrugs [...]. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen. [...] Gebt mir einen Trunk Wasser. – Himmlische Luft. – Freyheit! Freyheit!³⁰

Götz' letzter Deutungszugriff auf sein eigenes Schicksal transzendiert die kontingenten Bedingungen seines Scheiterns in den Sinnkontext einer höheren Notwendigkeit. In seiner Selbstparallelisierung mit Christus verfährt Götz ähnlich wie Werther: Die Verwendung der Passion Christi als Prätext knüpft seine (als solche markierte) Subjektivität wieder an ein intersubjektives Deutungsmuster an.

Dasjenige Mittel zur Wiederherstellung eines intersubjektiven Kontextes, das in *Faust II* zur Anwendung kommen wird und daher den Stellenwert eines letzten Wortes Goethes zum Problem der Tragödie hat, ist ein anderes: nämlich die objektive Restaurierung des christlichen Kontextes im Modus des parodistischen („scherzhaften“) Zitats.³¹ Im Oktober 1831 meint Goethe in einem Brief an Zelter:

Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren, da meine Natur conciliant ist; daher kann der reintragische Fall mich nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unver-söhnlich seyn muß, und in dieser übrigens so äußerst platten Welt kommt mir das Un-ver-söhnliche ganz absurd vor. (WA IV, 49, S. 128)³²

Goethes ‚konziliante Natur‘ hat allerdings erst im Laufe mehrerer Experimente auch adäquate dichterische Ausdrucksmittel gefunden. Im *Götz* haben wir wie im *Werther* noch ein Schicksal vor uns, dem wir ‚unsere Tränen nicht versagen können‘. Eben diesem Redemodus der Klage und des reinen ‚Ernstes‘ aber verweigert sich Goethe ab 1775 zunehmend. Nur kurze Zeit nach dem *Werther* schreibt Goethe das Drama *Stella – Ein Schauspiel für Liebende*. Dazu äußert er sich in einem Brief an Johanna Fahlmer wie folgt:

Ich bin müde über das Schicksaal unsres Geschlechts von Menschen zu klagen, aber ich will sie darstellen [...]. Haben Sie das Verlangen zum fünften Act überwunden. Ich wollt Sie hätten einen dazugemacht. (WA IV, 2, S. 244)

³⁰ *Der junge Goethe*. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg. Berlin, New York 1999, Bd. 3, S. 295–297.

³¹ Bei von Wiese (Anm. 24) steht als Übergangslösung zwischen christlicher und nihilistischer Tragödie die ‚Tragödie der Theodizee‘. Auf Lessing läßt sich dieses Muster gut anwenden, bei Goethe jedoch, dem auch von Wiese unter der Überschrift „Tragödie und Mysterienspiel“ eine Sonderstellung einzuräumen versucht, fällt auf, daß Christentum in der ‚scherzhaften‘ Verwendung immer als Katholizismus (vgl. FA I, 7.2, S. 164, 782ff.) bzw. mittelalterliche theologische Praxis auftritt, während die subjektivistische Religiosität von Götz und Werther klar protestantisch-pietistische Züge trägt. Die Theodizee-Idee im *Faust* kann also, in einer ‚ungültigen‘ Religion dargestellt, schwer volle Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen. Müller-Seidel (Anm. 9) hat mit Recht bezweifelt, „ob mit der unhistorischen Rede vom Mysterienspiel – als befänden wir uns noch im Mittelalter und nicht in einer von der Aufklärung geprägten Welt! – das hinreichend erfaßt ist, was neben der Tragödie besteht und über sie hinausdeutet“ (S. 95).

³² Näheres zu Goethes Einstellung gegenüber dem Tragischen bei von Wiese (Anm. 24), S. 10f., 73–79; dort auch weitere Literaturangaben.

Diese seltsame Bemerkung über den fünften Akt deutet darauf hin, daß Goethe zögerte, den letzten Akt des Dramas zu schreiben – oder wenigstens, ihn seinen Freunden auszuhändigen. Offensichtlich hatte er Johanna Fahlmer zum Zeitpunkt des Briefes nur das Manuskript der ersten vier Akte zugesandt. Der Brief nennt auch den Grund für dieses Zögern: Goethe ist die Klageform ganz einfach leid. Folglich macht er aus einem Stoff, der sich „vollkommen zur Tragödie qualificir[t]“ (WA I, 40, S. 94), wie er später anmerken wird, keine Tragödie, sondern, unter der neutralen Klassifizierung „ein Schauspiel“, ein Drama mit gutem Ausgang.

3. Goethes allzu ernster Scherz: „Stella“

Das glückliche Ende in *Stella* kommt überraschend. Mit Stellas verzweifelter Abreise und Fernandos Entschluß zum Suizid ist die Katastrophe eigentlich bereits eingetreten – da findet mit einem Einfall Cezilies die plötzliche Wendung statt: Cezilie erzählt die Legende vom Kreuzritter von Gleichen, der aus dem Heiligen Land seine Lebensretterin mitbrachte und vom Papst die Erlaubnis erhielt, fortan mit zwei Frauen in ehelicher Verbindung zu leben. Cezilie wiederholt die letzten Sätze ihrer Erzählung noch einmal, indem sie Stella, Fernando und sich selbst in einer Umarmung zusammenführt. Das Stück endet mit dem Ausruf Cezilies: „Wir sind dein!“

Wegen des Ebenenwechsels zwischen Dramenhandlung und Legende, der mit Cezilies Erzählung verbunden ist, wurde das glückliche Ende in *Stella* häufig als Utopie gedeutet. Eine Utopie wäre eine ‚ernsthafte‘ Schlußlösung, vergleichbar mit Götz’ Jenseits-Antizipation. Ich möchte demgegenüber die Ansicht vertreten, Goethe habe in *Stella* bereits eine ‚konziliante‘, d. h. ‚scherzhafte‘ Schlußlösung versucht.³³ Denn Cezilie konzipiert ihre Erzählung als Parabel auf Fernandos Schicksal in mittelalterlichem Gewand. In der Legende fungiert der Papst als Vertreter Gottes auf Erden, seine Zustimmung steht für die Zustimmung Gottes. Auf der Ebene der Bühnenhandlung ist es Cezilie, die die Zustimmung aussprechen kann. Indem sie aus dem Vorrat der religiösen Überlieferung den passenden Kasus zitiert und eine Maßgabe für das aktuelle Handeln daraus ableitet, parodiert sie den exegetischen Umgang mit der Offenbarungstradition. Dieses Verhalten Cezilies ist weder ‚wahrscheinlich‘, gemessen an ihrer Situation, noch wird ihre Lösung dem dargestellten Konflikt in seiner Tragweite gerecht. In dieser zweifachen Unangemessenheit gegenüber den aufgebauten Erwartungen sehe ich Goethes versuchte Wendung zum Scherz, und zwar in Form einer Nachbildung des Strukturprinzips der Pointe: In einer bestimmten Gattung von Witzen ist die Pointe diejenige Stelle im Text, an der dem Zuhörer klar wird, daß er sich von einer trügerischen Erwartungsregie hat lenken lassen. Der Witz führt eine bisher verdeckt gehaltene, zweite semantische Ebene zu einem Ende und bricht dadurch eklatant mit der bisherigen.³⁴ Nur: Diese

³³ Erste Überlegungen zum Dramenschluß von *Stella* als ‚Scherz‘ bei Katja Mellmann: *Güte – Liebe – Gottheit. Ein Beitrag zur Präzisierung des ‚utopischen‘ Gehalts von Goethes „Stella“*. In: *Aufklärung* 13 (2001), S. 103–147; hier S. 135–142.

³⁴ Vgl. Victor Raskin: *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht 1985, S. 99: „A text can be characterized as a single-joke-carrying text if both of the conditions [...] are satisfied.

(i) The text is compatible, fully or in part, with two different scripts

(ii) The two scripts with which the text is compatible are opposite in a special sense“;

zweite semantische Ebene wurde in *Stella* an keiner Stelle vorbereitet. Der Rezipient wird nicht wie in einem gelungenen Witz zu einem plötzlichen kognitiven Wechsel veranlaßt, sondern einfach nur überrascht. Und das im vollen Zustand der Anspannung, denn die Frage, was aus den drei Protagonisten wird, ist zum Zeitpunkt der ‚Schlußpointe‘ noch offen. Er ist also gezwungen, die Schlußlösung auf die Handlung des Dramas zurückzubeziehen. Versteht man Cezilies Handlung nun als ernstgemeinten Antwortvorschlag, heißt das, Fernando lebt fortan in Bigamie – was mit der im Drama vorgestellten Liebeskonzeption nicht vereinbar wäre. Versteht man den Ausgang als ‚schlechten Scherz‘, erhält man gar keine Antwort, die Frage bleibt offen, und das heißt: das Drama hat keinen Schluß, nicht einmal einen unbefriedigenden.

Die Reaktion vieler Zeitgenossen fiel entsprechend irritiert aus. Daß Goethe den fünften Akt später umarbeitete, verdankt sich weniger einem Konzeptionswechsel als der Einsicht Goethes, die Lösung sei „nicht zu vermitteln“ gewesen (WAI, 40, S. 94). Der Versuch, dem tragischen Ausgang durch eine scherzhafte Auflösung zu entkommen, schien mißlungen. In *Faust II* aber hat Goethe diesen Versuch ein weiteres Mal unternommen, und diesmal erfolgreicher: Im *Faust* führt er rechtzeitig eine zweite semantische Ebene ein und sorgt außerdem für eine formale Schließung der Tragödienhandlung, bevor das Drama auf eine dominant appetitive Reizsetzung umschwenkt.

4. Ablenkungsmanöver und versöhnlicher Ausklang in „*Faust II*“

Die Lösung im *Faust* ähnelt zunächst der im *Götz*: Dem sinnlosen Tod des dekontextualisierten Individuums steht nur noch die göttliche Gnade im Jenseits gegenüber. Im Unterschied zum *Götz* aber wird die Möglichkeit der Erlösung nicht als subjektive Hoffnung, sondern als objektiver Vorgang dargestellt. Die letzte Szene *Bergschluchten* amplifiziert gewissermaßen Götz' Seufzer „Himmliche Luft!“. Aber anders als Götz' Hinterbliebene, die nicht sehen, was er sieht, erlebt das Publikum hier Fausts Fahrt ins Paradies selbst mit und wird all der himmlischen Gestalten vom Pater Ecstaticus bis zur Büßerin Margarethe ansichtig. Im *Götz* hätte eine sichtbare Himmelfahrt des Ritters einen ähnlich problematischen Stilbruch dargestellt wie Cezilies Schlußlösung in *Stella*. Im *Faust* jedoch ist der Registerwechsel rezeptionspsychologisch gut vorbereitet durch die im *Prolog im Himmel* eröffnete Rahmenhandlung.

Der Prolog ist erstmalig enthalten in der 1808 gedruckten Fassung *Faust, der Tragödie 1. Teil* (als achter Band der ersten bei Cotta erschienenen Werkausgabe wie auch separat erschienen) und erhielt seine endgültige Gestalt in der Arbeitsperiode zwischen 1797 und 1806.³⁵ Im Göch-

ferner Wolfgang Preisendanz: *Über den Witz*. Konstanz 1970: „Die Pointe ist selbst im kürzesten Witz eine plötzliche Erwartungserfüllung, die uns erkennen läßt, daß das Unerwartete dieser Erwartungserfüllung daher kommt, daß wir uns in bezug auf das Erwartbare von einem andern Kontext leiten ließen, als ihn der Witz virtuell mit sich führt“ (S. 27). Einen allgemeinen Überblick gibt Ralph Müller: *Theorie der Pointe*. Paderborn 2003; vgl. hierzu besonders S. 81–99.

³⁵ Ernst Grumach (*Prolog und Epilog im Faustplan von 1797*. In: Gjb 1953, S. 63–107) geht davon aus, „daß die Konzeption des Prologs älter ist“ (S. 81), und ordnet „die Grundmotive“ aufgrund gewisser Übereinstimmungen mit der hermetistischen ‚Privatreligion‘ Goethes dem „Bestand des ältesten Faustplans [zu], der nach seinen Quellen bis in die Jahre 1769/70 zurückreicht“ (S. 106). Für unseren Zweck ist allerdings erst der Prolog in seiner endgültigen Fassung und Funktion von Interesse.

hausen-Manuskript und der Fragmentfassung in den *Schriften* (1790) fehlt er noch. Die Hinzufügung des Prologs war bereits verbunden mit der Konzeption eines Kampfes um Fausts Seele und eines ‚Epilogs im Himmel‘, in welchem Mephisto Berufung einlegen und der endgültige Verbleib von Fausts Seele in einem „Gericht über Faust“ geklärt werden sollte.³⁶

Diese neu hinzutretende Rahmenkonzeption läßt sich als Vorbereitung auf die problematisch gewordene Schließung der Tragödie werten. Denn mit dem Prolog ist dem Drama nun von Anfang an eine zweite semantische Ebene mitgegeben, die sich in der Figur des Mephisto zwar mit der Ebene der Tragödienhandlung überschneidet, die aber nach anderen Gesetzen funktioniert als diese: Die Binnenhandlung wird – in all ihrer Vielfaltigkeit – zusammengehalten von der Klammer des Teufelspaktes. In der drittletzten Szene *Großer Vorhof des Palasts* wird diese Klammer geschlossen: Faust löst mit den Worten

Zum Augenblicke dürft' ich sagen
Verweile doch, Du bist so schön!
(FA I, 7.1, S. 446, V. 11581 f.)

die in *Faust I* aufgebaute Erwartung, daß diese Worte noch einmal eine Rolle spielen werden, formal ein. Die Gestalt wird also geschlossen, der Spannungsbogen zu einem Ende geführt. Für Anschlußreflexionen auf die Qualität des Ausgangs – kurz: auf die Frage ‚Hat er es nun (in gültiger Form) gesagt oder nicht?‘³⁷ – läßt Goethe dem Publikum in der Rezeptionssituation keine Zeit. Das Drama geht nach dem Tod des Protagonisten weiter, eine neue Szene beginnt: die Szene *Grablegung*. Mephisto stellt in ihr keine Überlegung darüber an, ob der Pakt mit Fausts Worten korrekt eingelöst wurde oder nicht. Statt dessen transformieren seine ersten Worte die Frage nach Fausts Seelenheil von einer Frage zwischen Faust und Teufel zu einer zwischen Teufel und Gott, wenn er sagt:

[...] leider hat man jetzt so viele Mittel
Dem Teufel Seelen zu entziehn.
[...]
Herkömmliche Gewohnheit, altes Recht,
Man kann auf gar nichts mehr vertrauen.
(FA I, 7.1, S. 447 f., V. 11614–11622)

Damit ist klar, was in der folgenden Szene auf dem Spiel steht: Es ist noch nicht gewiß, ob Mephistopheles Fausts Seele davontragen wird. Die Ungewißheit wird jedoch nicht mit Fausts Konditionalis, sondern mit der neueren Verschlagenheit der göttlichen Mächte begründet. Damit wird ein neuer Spannungsbogen initiiert: der des Wettkampfs zwischen himmlischen und bösen Mächten, als Schaukampf ausgetragen zwischen einer Schar Engel und einer Schar Teufel.

Wohlgemerkt: Es geht in dieser Szene nicht um die Frage ‚Wird Faust erlöst oder nicht?‘, sondern um die Frage ‚Wer wird den Sieg davontragen, der Herr oder Mephisto?‘. Dieser

³⁶ Vgl. Grumach (Anm. 35), S. 76 f., und Anne Bohnenkamp: „... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend“. *Die Paralipomena zu Goethes „Faust“*. Frankfurt a. M., Leipzig 1994, S. 101, 740 f.

³⁷ Mir gefällt Meyers (Anm. 4, S. 39 f.) Vorschlag, Faust habe es nur ‚erwähnt‘ (Metasprache), nicht ‚gesagt‘ (Objektsprache).

Unterschied ist wichtig, denn die erste Frage wäre noch aus der Perspektive der Empathie mit Faust gestellt und stünde also noch in Kontinuität zur Tragödienhandlung. Mit dem Tod Fausts aber hat das Drama diese Perspektive eingebüßt, und damit den Träger der ‚ersten‘ Handlung. Mit der Frage ‚Wer wird siegen?‘ wird eine neue Ebene betreten, in der es nicht mehr um Empathie, sondern um Parteinahme geht. Wir haben hier einen Wechsel vor uns von einer figurengebundenen, empathischen Spannung (dem Hoffen und Bangen für eine Figur) zu einer rein strukturell begründeten, kognitiven Spannung, die eher dem Spannungstyp eines Fußballspiels gleicht. Objekt der spielerischen Parteinahme ist Mephisto. Schon Lessing hat darauf hingewiesen, daß uns auch Figuren, für die wir kein ‚Mitleiden‘ empfinden können, auf der Bühne Lust und Vergnügen bereiten, wie z. B. der Bösewicht Richard III.: Richard, so Lessing,

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 Zwecks, Vergnügen gewähret.³⁸

Goethe also wechselt vom Wirkungsprinzip der hohen Tragödie, des *eleos* und *phobos*, zum Unterhaltungsvergnügen des ‚Schafft er es, schafft er es nicht?‘. Dieser Wechsel erscheint im *Faust* nicht als irritierender Stilbruch, da erstens die Binnenhandlung mit Fausts letzten Worten und seinem Tod formal geschlossen wurde und zweitens die neue Handlungsebene aus dem *Prolog* bereits bekannt ist. Die Engelschar erscheint dem Publikum nun nicht als plötzlicher *deus ex machina*, sondern als erwartbare Verwandtschaft der bereits im *Prolog* aufgetretenen drei Erzengel.

Die Szene endet bekanntlich mit dem Sieg der Engel, die „Faustens Unsterbliches“ (FA I, 7.1, S. 454) dem Mephistopheles „pffiffig weggepascht“ (ebd., V. 11831) haben. Goethes Ablenkungsmanöver, sein Wechsel in einen anderen Handlungszusammenhang, hat zur Folge, daß die zentrale Frage der Tragödie außerhalb des handlungsimmanenten Problemdrucks beantwortet wird. Das heißt: Wir wissen nun zwar, daß Faust erlöst wird, Zeuge aber waren wir nur des Siegs der Engel, nicht einer Rechtfertigung Fausts. Die Rechtfertigung wird dann in der letzten Szene *Bergschluchten* nachgetragen – aber anders, als es in der ursprünglich geplanten Gerichtsszene³⁹ vermutlich der Fall gewesen wäre, in gerade mal zwei Versen aus dem Munde der Engel:

‚Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.‘
(FA I, 7.1, S. 459, V. 11936 f.)

Goethe gibt also eine Antwort – aber erst, als man sie nicht mehr erwartet. Denn in welcher Situation trifft diese Antwort das Publikum an?

Fausts Rede vom ‚Augenblick‘ hat den ersten, der Sieg der Engel den zweiten Spannungsbogen geschlossen. Eine dritte Schlussszene beginnt, und mit ihr endet die Tragödie nun auf dominant appetitive Reizsetzung: Der Chor beschreibt einen *locus amoenus* mit

³⁸ *Gotthold Ephraim Lessing: Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*. Hrsg. von Karl Eibl. München 1973, S. 599 f.

³⁹ Zum Konzeptionswechsel nach 1825 siehe Bohnenkamp (Anm. 36), S. 741–748.

„Waldung“, „Felsen“, „Wogen“, schützenden Höhlen und ‚stummfreundlichen‘ Löwen (FA I, 7.1, S. 456, V. 11844–11851); auf „Morgenwölkchen“ (ebd., S. 457, V. 11890) schwebt der „Chor seliger Knaben“ (ebd., S. 457) herein; der „Doctor Marianus in der höchsten, reinlichsten Zelle“ singt eine Motette auf die „Himmelskönigin“ (ebd., S. 460, V. 11989, 11995); die Büsserinnen amplifizieren lyrische Trosttopoi aus der Heiligen Schrift. Die Apologie der Liebe und die Glorifizierung der gnadenreichen Gottesmutter gipfeln schließlich im Schlußakkord auf das „Ewig-Weibliche“ (ebd., S. 464, V. 12110). Auf die Schließung zweier Spannungsbögen folgt also noch eine Verstärkung der Entspannungssituation durch die sinnliche Darstellung des himmlischen Paradieses. Das Publikum fährt sozusagen mit Fausts Seele auf ins Paradies; wir sehen, was nur sie ‚sehen‘ kann (ohne Faust dabei zu sehen). Die Dramaturgie der ‚subjektiven Kamera‘, die Goethe hier anwendet, ist, soweit ich das überblicke, historisch etwas völlig Neues auf der Theaterbühne. Goethe setzt mit dieser Technik die christliche Vorstellung der Erlösung und göttlichen Gnadenwirkung für den Zuschauer unmittelbar in Szene: Die Phasen sowohl der emotionalen Anteilnahme als auch der agonalen Spannung sind vorüber. Die Begründung der Erlösung mit Fausts ‚strebendem Bemühen‘ wird von einem Rezipienten in dieser Situation nicht mehr auf ihre Plausibilität überprüft. Die Fragen, die das Stück aufgeworfen hat, sind in diesem Moment der Rezeption ebenso weggewischt wie nach christlichem Glauben unser irdisches Dasein und unsere Sünden im Moment der Erlösung. Um dieses letzten Eindrucks willen verzichtet Goethe vermutlich auch auf die Schließung der äußeren beiden Rahmen, die mit der *Zueignung* und dem *Vorspiel auf dem Theater* geöffnet worden waren; obwohl zu einer entsprechenden „Abkündigung“ und einem Gedicht *Abschied* bereits Entwürfe vorgelegen hatten (Paralipomena 97 u. 98).⁴⁰

5. Ergebnisse

Es gibt keine direkte (‚Einfluß‘-)Kontinuität zwischen der Rokoko-Epoche und Goethes Alterswerk. Goethes individuelle Lösung eines objektiven Gestaltungsproblems aber, das erst mit der Empfindsamkeit entstanden ist, weist in zwei Aspekten strukturelle Kongruenzen mit den lyrischen Kleinformen des Rokoko auf: erstens in bezug auf die Makrostruktur des Dramas, in der Goethe mit dem vorbereiteten Kontextwechsel von der Binnen- zur Rahmenhandlung die Struktur einer Pointe nachbildet; zweitens in Hinsicht auf die allgemeine Wirkungsintention der ‚Konzilianz‘, realisiert durch die final appetitive Reizsetzung. Beide Verfahrensweisen sind – neben vielem anderen – unter die ‚ernsten Scherze‘ Goethes im *Faust* zu rechnen; allerdings hervorgehoben dadurch, daß sie – anders als mikrostrukturelle Effekte des Scherzhaften oder Komischen – die Koordination von ‚Ernst‘ und ‚Scherz‘ in der Gesamtaussage des Stücks und die unmittelbare Nachwirkung der Rezeption beeinflussen. Reformuliert man Goethes Scherzbegriff als appetitive Reizsetzung nach dem Muster der Rokokoliteratur und seinen Ernstbegriff als aversive Reizsetzung nach dem Muster der Literatur der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang, so wird die historische Distanz zwischen Goethes und etwa Lohensteins Topos vom ‚ernsten Scherzen‘ ersichtlich.

⁴⁰ Vgl. Joachim Müller: *Prolog und Epilog zu Goethes Faustdichtung*. Berlin 1964, S. 17; und Bohnenkamp (Anm. 36), S. 214.

Die aufgezeigten Gemeinsamkeiten mit dem Stilideal des Rokoko bedeuten überdies auch eine Gemeinsamkeit im Ergebnis: Sowohl bei der bukolischen bzw. witzigen Rokoko-Poesie als auch bei Goethes *Faust* handelt es sich um ‚autonome Kunst‘. Die Rokoko-Dichtung war gewissermaßen die letzte (vormoderne) autonome Kunstform, die letzte Kunstform ohne strengen Realitätsbezug. Im Jahrhundert der Aufklärung verschränken sich lebensweltliche und dichterische Relevanzen so eng miteinander, daß die Grenzmarkierung zwischen Dichtung und Leben zum Problem wird.⁴¹ Goethe löst dieses Problem im *Faust* durch die Trennung zweier semantischer Ebenen, wobei die eigentliche Handlungsebene während der Schlußlösung ausgeblendet wird und die den Ausgang bestimmende Entscheidung auf einer uneigentlichen ‚scherzhaften‘ Ebene fällt. – Uneigentlich deshalb, weil die Entscheidung somit gemäß der Eigengesetzlichkeit eines anderen Handlungskontextes fällt als desjenigen, für den sie gelten soll. Auf diese Weise kann Goethe ein positives Ende herbeiführen und seine Zuschauer versöhnlich entlassen, ohne daß das Ergebnis die tragische Handlung rückwirkend relativiert oder verändert. Dieses Verfahren ‚autonomisiert‘ die Dichtung, indem es ihren ‚ernsten‘ Kern gewissermaßen einklammert⁴² oder nach außen hin abpuffert: Die Schlußkonstruktion unterbindet eine direkte ‚ernsthafte‘ Anschlußreflexion, die von der Dichtung ins Leben hinüberreichen würde, durch Ablenkung und Entspannungsregie. Die finale Streßreduktion beim Publikum hemmt vorübergehend den Drang zu einer kognitiven Auseinandersetzung mit dem Werk. Diese Art von ‚Ironie‘⁴³ zielt nicht primär auf eine ‚ernsthafte‘ semantische *Synthese* des Unvereinbaren – wie sie die literaturwissenschaftliche Interpretationsliteratur in einem quasi synchronisierenden

⁴¹ Man geht gemeinhin davon aus, daß die deutsche Literatur um 1770, d. h. mit der Literatur des Sturm und Drang, ‚autonom‘ geworden sei. Das liegt daran, daß man diese Autonomisierung gern mit der Ausdifferenzierung des Kommunikationssystems ‚Literatur‘ (dazu Siegfried J. Schmidt: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1989) im Zusammenhang sehen möchte. Ich bin jedoch der Auffassung, daß um 1770 erst die Notwendigkeit einer Re-Autonomisierung, d. h. einer Entkopplung von Realreferenz und dichterischer Rede aufkommt, noch nicht aber eine solche Entkopplung selbst. Am Paradebeispiel *Werther*, für den man eine mißverstehende Leserschaft konstruieren muß, um ihn als ‚eigentlich autonomes‘ Werk zählen zu können, und an *Stella*, der man gerne ein ‚autonomes‘ utopisches Ende zugesprochen hat, habe ich das an anderer Stelle diskutiert (siehe 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: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis, Marianne Willems. Tübingen 2005 [in Vorbereitung]; und Mellmann [Anm. 33]).

⁴² Als generelles Mittel dichterischer (und alltäglicher uneigentlicher) Rede auf der Basis unserer mentalen ‚Scope Syntax‘ wurde die Technik des Einklammerns von Aussagen als Redemodus des ‚Emeritiv‘ beschrieben von Karl Eibl: *Animal poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004, S. 342–354; zur Scope Syntax S. 248–251.

⁴³ Ich verwende das Wort nur ungern, da mit der konzeptionellen Rede von ‚poetischer Ironie‘ allzu schnell Verwandtschaften suggeriert werden, die sich an den jeweiligen Texten gegebenenfalls gar nicht bestätigen lassen. Neben der Unterscheidung von ‚Ironie als Kommentierung‘ und ‚Ironie als Verweis‘ (Irmgard Honnef-Becker: *Ist Goethe eigentlich ironisch? Zum Ironie-Begriff in der Literaturwissenschaft*. In: *Zs. für deutsche Philologie* 115 [1996], S. 161–175) bedarf es außerdem einer differenzierten Historisierung (wenn nicht gar Individualisierung) der jeweiligen ironischen Textstrategien und der jeweiligen Funktionen der Ironieverwendung.

Verfahren herzustellen versucht⁴⁴ –, sondern zunächst lediglich auf das wirkungsästhetische Nacheinander der Szenen in der Wahrnehmung durch das Publikum. Die verweisende Geste auf eine höhere Wahrheit jenseits des sprachlich Erfassbaren⁴⁵ ist – im Vergleich etwa zur romantischen Ironie – bei Goethe zurückgenommen; erster Zweck ist vielmehr: die Vermeidung des tragischen Schlusses, der konzidierten Wahrheitsferne zum Trotz.

⁴⁴ Müller-Seidel (Anm. 9) etwa meint, der *Prolog im Himmel* werde „zum Symbol des Dramas in seiner höchsten Gestalt: eine Art göttlicher Komödie als die Einheit der Dinge, aus der sich erst auf der Erde die Einzelteile ablösen, die wir unsererseits als Komödie oder Tragödie unterscheiden“ (S. 116). Als Interpretation ist dies sicherlich ein diskussionswürdiger Vorschlag, aber es bleibt ein Interpretationsakt.

⁴⁵ Diese Form von (mikrostruktureller) Ironie als Verweisstruktur zum Höheren, Mystischen in Goethes Alterswerk hat Bahr (Anm. 3) herausgearbeitet. Goethes *Faust* sei eine „legitime Möglichkeit [...] metaphysischer Weisheitsdichtung in nachaufklärerischer Zeit“, meint auch Meyer (Anm. 4, S. 40).