

## »...indem die Tage rollen...«

### Zeit, Recht und ›Klassik‹ in Goethes *Die Natürliche Tochter*

Claude Haas

Online publiziert: 12. Mai 2020  
© Der/die Autor(en) 2020

**Zusammenfassung** Der Beitrag geht von der These aus, dass Goethes Arbeit an der ›klassischen‹ Dramenform sich einer tieferen Einsicht in die zeitliche wie rechtliche Problematik der ›tragédie classique‹ verdankt als allgemein angenommen. Dabei dürfte es maßgeblich die Französische Revolution gewesen sein, die eine neue Attraktivität der ›alten‹ Form bewirkte. Das zeigt sich vor allem an *Die Natürliche Tochter*, einem Stück, in dessen Entstehungszeit nicht zufällig Goethes Übersetzungen zweier Dramen Voltaires fallen. Figurationen politischer Gründung und Legitimation bildeten das Zentrum des ›klassischen‹ Dramas bereits bei Corneille und stellten es zuverlässig auf eine um 1800 für konservative Autoren aktuelle Zerreißprobe. Die forciert gelassene Präsentation legitimer Herrschaft unter der Berufung auf Zeitkontinuität und lang währende ›Gewohnheiten‹ stand in der ›tragédie classique‹ nämlich in massiver Spannung zur normativen Forderung der ›Einheit‹ der Zeit, die das Drama auf eine disziplinierte Zeitökonomie und idealerweise sogar auf die Synchronisierung von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung verpflichtete. Dort, wo Corneille solche Spannungen entweder zu kaschieren oder politisch zu nutzen versuchte, reißt Goethe in *Die Natürliche Tochter* zwischen Figurenrede und Dramaturgie eine unüberwindbare Kluft und lässt ursprüngliche Funktionen der ›klassischen‹ Zeitökonomie konsequent leerlaufen. Sein Drama betreibt demnach keine restaurative Formpolitik, sondern führt die historische Uneinholbarkeit der ›klassischen‹ Form angesichts zeitgenössischer politischer Entwicklungen vor.

---

C. Haas (✉)

Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Schützenstraße 18, 10117 Berlin, Deutschland  
E-Mail: [haas@zfl-berlin.org](mailto:haas@zfl-berlin.org)



### »...indem die Tage rollen...«

Time, Justice and Classicism in Goethe's *Die Natürliche Tochter*

**Abstract** The contribution is prompted by the observation that Goethe had deep insight into the temporal and legal problems of the ›tragédie classique,‹ which was fundamental to his work on the ›classical‹ drama. It was most likely the upheaval in the wake of the French Revolution that rendered the ›old‹ form more attractive. This is especially true for *Die Natürliche Tochter*. The play was, not coincidentally, written at the same time as Goethe's translations of two of Voltaire's dramas. Meanwhile, figurations of political foundation and legitimation had already advanced to the centre of ›classical‹ drama in Corneille's work. The enforced serene presentation of legitimate rule of the ›tragédie classique,‹ with its reference to the continuity of time and age-old ›habits,‹ was in massive tension with the normative demand for the ›unity‹ of time, which committed the drama to a disciplined economy of time – ideally even to a synchronization of time represented and the time of representation. Where Corneille attempted to either conceal or politically exploit such tensions, Goethe in *Die Natürliche Tochter* forces an insurmountable chasm between dramaturgy and the speech of the characters and consistently allows the original functions of the ›classical‹ economy of time to run dry. Thus, his drama does not pursue a restorative politics of form, but rather demonstrates the historical unassailability of the ›classical‹ form in the face of contemporary political developments.

## I.

»Nichts ist beständig! Manches Mißverhältnis/ Lös't, unbemerkt, indem die Tage rollen,/ Durch Stufenschritte sich in Harmonie.«<sup>1</sup> (V. 2140-2142) Diese denkwürdigen Verse spricht im vierten Akt von Goethes 1803 uraufgeführtem Drama *Die Natürliche Tochter* der (namenlos bleibende) Gerichtsrat. Die unehelich geborene adelige Hauptfigur Eugenie, deren hohe Abstammung der König im Rahmen seines anstehenden Geburtstagsfestes hatte öffentlich bekannt geben wollen, befindet sich zu diesem Zeitpunkt bereits auf der Flucht. Am Hof gab es Kräfte, die ihre Verbannung bewirken konnten, da ihre bevorstehende Legitimation ihnen ein Dorn im Auge war. Mit dem Hinweis auf eine »Mißverhältnisse lösende« Potenz der Zeit versucht der Gerichtsrat der ›natürlichen Tochter‹ den bürgerlichen Ehestand als einzig denkbare Option gegen ihre Einschiffung nach Übersee schmackhaft zu machen.

Die Verse des Gerichtsrats lesen sich an dieser Stelle aber auch fast schon wie eine Parodie auf den späten Goethe selbst; allzu rasch ließe sich der Ausspruch der Figur mit der Position des alternden Autors identifizieren. Schließlich wird die zu Beginn beschworene Unbeständigkeit in den folgenden Versen in eine temporale Entwicklung integriert, die das Veränderliche als Ausdruck des Unveränderlichen ausweist und alles Flüchtige einem guten Ende zuführt: ›Dauer im Wechsel‹.

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Groß-Cophta. Natürliche Tochter. Pandora*, in: Ders., *Dramen 1791-1832*, hrsg. Dieter Borchmeyer, Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, 301–393 u. 1116–1175, hier: 1123. Ich zitiere das Drama im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Angabe von Verszahlen im laufenden Text.

Darüber hinaus besitzen die zitierten Verse unverkennbar einen politischen Subtext und Fluchtpunkt, vor allem mit Blick auf die Französische Revolution, die sowohl Goethe selbst als auch weiten Teilen der Forschung zufolge eine Art Zentrum der *Natürlichen Tochter* bildet. Er habe sich mit dem Stück, so Goethe, »ein Gefäß [bereitet], worin ich alles, was ich so manches Jahr über die Französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte.«<sup>2</sup>

Nun wurde die Französische Revolution von Anfang an als eine Revolution auch der Zeit betrachtet; ein Aspekt, den die Rede des Gerichtsrats in Form einer Negativfolie durchaus präsent hält. Denn zur Revolution gehörte die Imagination zunächst einer ›offenen‹ Zukunft und damit einhergehend die einer menschlichen Machbarkeit von Geschichte.<sup>3</sup> Radikalere Kräfte fassten sie daher bereits im 18. Jahrhundert als möglichst vollständigen Bruch mit der Vergangenheit wie als Beginn einer fundamental neuen Zeitökonomie auf. Der Gerichtsrat bricht mit beiden Überzeugungen gleichermaßen, wenn er nicht den Menschen, sondern die Zeit selbst als eine Art Subjekt der Geschichte zu begreifen versucht, das zudem nicht mit emphatischen Brüchen, sondern mittels weitgehend ›unbemerkt‹ ›Stufenschritte‹ operiert.

In diesen Punkten trifft sich der Gerichtsrat keineswegs zufällig mit konservativen zeitgenössischen Intellektuellen. Für den Burke-Übersetzer Friedrich Gentz etwa bestand das »Ur-Verbrechen« der Revolutionäre darin, zwischen »neue und alte Ordnung eine scheidende Kluft zu setzen.«<sup>4</sup> Als Gegenbild pflegte Gentz eine Vorstellung der Zeit, die das Recht – mit Goethes Gerichtsrat zu sprechen, »indem die Tage rollen« – selbst hervorbringt und regelt. Als überzeugtem Kontraktualisten stellt sich ihm das Verhältnis von Zeitfluss und Gesetzesbildung folgendermaßen dar:

Das Gesetz, welchem er [der Unterzeichner des Staatsvertrags, CH] gehorchen soll, ist oft, indem er ihm Gehorsam verspricht, noch nicht vorhanden oder existiert in einer ganz andern Gestalt, als die kommenden Jahre ihm beilegen werden. In dem Augenblick, da er, es sei durch freie Wahl, es sei durch stillschweigenden Beitritt im Herausgehen aus der Unmündigkeit ein Mitglied des Staates wird, war vielleicht manches erlaubt, was weiterhin Verbrechen wurde, manches gleichgültige Handlung, was sich in der Folge in heilige Pflicht verwandelte.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Vgl. zu ausgewiesenen Revolutionslektüren des Stücks die kanonischen Studien von Dieter Borchmeyer, *Goethe. Der Zeitbürger*, München, Wien 1999, 177–218, sowie Bernhard Böschstein, »Goethes *Die natürliche Tochter* als Antwort auf die Französische Revolution«, in: Johann Wolfgang Goethe, *Die natürliche Tochter. Mit den Memoiren der Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschstein*, Frankfurt a.M. 1990, 346–363.

<sup>3</sup> Vgl. aus der reichen Forschung zu diesem Komplex Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989; Lucian Hölscher, *Die Entdeckung der Zukunft*, Göttingen 2016; Ernst Wolfgang Becker, *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrungen in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1789–1848/49*, Göttingen 1999.

<sup>4</sup> Friedrich Gentz, »Über die Moralität in den Staatsrevolutionen«, in: Ders., Edmund Burke, *Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen*, hrsg. und mit einem Anhang versehen von Hermann Klemmer, Berlin 1991 [1793], 431–459, hier: 443.

<sup>5</sup> Ebd., 443.



Zwar mag der Staatsvertrag hier unterschwellig eine Art Urszene des Politischen bilden, die ihrerseits als »scheidende Kluft« einmalig und eruptiv in die Zeit eingeschnitten und das Recht gleichsam in Gang gesetzt hatte. Sowie dieser Vertrag jedoch Geltung besitzt, bleibt es ausschließlich dem Lauf der Zeit (»kommende Jahre«; »weiterhin«; »in der Folge«) überlassen, Recht und Unrecht zu unterscheiden. Manches Recht wird mit der Zeit Verbrechen, manches Verbrechen Recht, »heilige Pflicht«, oder, noch einmal mit Goethes Gerichtsrat, vielleicht sogar »Harmonie.«

Gentz' Verständnis von Recht und Zeit könnte un- oder antirevolutionärer kaum sein, denn die Emphase einer ›neuen‹ Zeit (und eines ›neuen‹ Rechts) kann es gar nicht vorsehen. Gleichwohl emergieren solche Konzepte nicht erst als – auch buchstäbliche – ›Reaktion‹ auf die politischen Verhältnisse im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Anders als es eine insbesondere an Carl Schmitt anschließende Sicht des Absolutismus und der Politik insgesamt will, die Souveränität auf einen ›plötzlich‹ und unvermittelt ausgerufenen ›Ausnahmestand‹ zu fundieren sucht,<sup>7</sup> finden sich Vorläufer sowohl von Gentz als auch von Goethes Gerichtsrat in der politischen Reflexion vor allem des frühen Absolutismus. Das mag daran liegen, dass gewisse souveränitätspolitische Zurückhaltungen<sup>8</sup> den frühen Absolutismus mit dem späten verbinden: Was jener sich noch nicht traut, traut sich dieser mitunter nicht mehr.

Unter solchen Umständen wird Souveränität vorzugsweise unter der Berufung nicht auf die Autorität eines (starken) Machthabers, sondern auf etablierte Bräuche, ›gewachsene‹ Verhältnisse, ›Gewohnheiten‹ oder eben direkt und ausdrücklich auf die ›Zeit‹ legitimiert. Die Königsfiguren v. a. der frühen Dramen Pierre Corneilles gehören dafür zu den einschlägigsten Beispielen. Konzeption und Ausbildung der *tragédie classique* hängen maßgeblich von Zeit- und von Rechtsimaginationen ab, wie wir sie gut 150 Jahre später bei Gentz oder Goethe wieder antreffen.

## II.

Eine neue Attraktivität der *tragédie classique* um 1800 dürfte sich jedenfalls weniger der Rückbesinnung auf vermeintlich ›klassizistische‹ Verheißungen eines »Allgemein-Menschliche[n]«<sup>9</sup> als spezifisch politischen Umständen verdankt haben. Tat-

<sup>6</sup> Dies umso weniger, als sie sich in wesentlichen Punkten mit einer konservativen Kritik pikanterweise just am modernen Absolutismus überschneiden, den Denker wie Tocqueville bekanntlich als konsequente Voraussetzung der Revolution betrachteten. Konkret auf Goethe und auf frühere Dramen wie *Götz* oder *Egmont* bezogen, fällt in diesem Kontext natürlich v. a. das Werk Justus Möser's ins Gewicht. Vgl. dazu nach wie vor grundlegend Renate Stauff, *Justus Möser's Konzept einer deutschen Nationalidentität. Mit einem Ausblick auf Goethe*, Tübingen 1991, insbes. 373–428; Borchmeyer (Anm. 2), 95–105.

<sup>7</sup> Vgl. Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 8. Aufl., Berlin 2004 [1922].

<sup>8</sup> Vgl. zu einer primär affektiv motivierten »Selbstrücknahme souveräner Gewalt« im Trauerspiel des deutschen Barock grundlegend bereits Albrecht Koschorke, »Das Problem der souveränen Entscheidung im barocken Trauerspiel«, in: Cornelia Visman, Thomas Weitin (Hrsg.), *Urteilen/Entscheiden*, München 2006, 175–190, hier: 179.

<sup>9</sup> So Fink in einer Studie zu Goethes Voltaire-Übersetzungen, Gonthier-Louis Fink, »Goethe und Voltaire«, *Goethe-Jahrbuch* (1984), 74–111, hier: 95.

sächlich lassen sich die eingangs zitierten Verse des Gerichtsrats (und lässt sich im Übrigen auch die staatstheoretische Passage von Gentz) unschwer als Corneille-Reprise lesen. Dass es in letzter Instanz nämlich die Zeit ist, die über Verbrechen und Recht entscheidet, bildet bereits das Credo des Souveräns in Corneilles 1636 uraufgeführtem Drama *Le Cid*. »Souvent le temps a rendu légitime / Ce qui semblaît d'abord ne se pouvoir sans crime.«<sup>10</sup>, sagt der König gegen Ende des Stücks zur Haupt- und Titelfigur.

Die Aussage bezieht sich – genau wie in *Die Natürliche Tochter* – auf eine geplante Eheschließung, die des Cid mit seiner Geliebten Chimène. Diese scheint am Ende des Stücks rechtlich immer noch prekär, weil der Cid Chimènes Vater in einem illegalen Duell getötet hatte, nachdem sein eigener Vater von diesem zuvor auf offener Bühne geohrfeigt worden war. Indem das Stück die Frage der Rechtspraxis des Duells durchgehend vor gründungspolitischem Hintergrund verhandelt, geht es um mehr als Eheschließung; die Verse bündeln geradezu mustergültig das rechtliche und politische Selbstverständnis des Herrschers. Dabei ist es interessant zu sehen, dass der Souverän, den das Personenverzeichnis als ersten König Kastiliens und folglich als ausgewiesene *Gründungsfigur* führt, offiziell gerade *nicht(s)* gründet. Der König delegiert die Entscheidung über die Legitimität der Ehe – damit aber auch die über die Legitimität des eigenen souveränen Rechts – an die Dauer und an die Kontinuität einer Zeit, die den Rechtsakt in der ihm selbst eigenen Temporalität absorbiert oder verdeckt.

Das heißt keineswegs, dass der im *Cid* auftretende König entscheidungsschwach wäre.<sup>11</sup> Durchaus handelt es sich um die Figur, die das Recht im Lauf des Dramas immer wieder in ihrer Person zu zentralisieren versucht; und sehr wohl lässt der Text für diese Versuche eine große Sympathie erkennen. Allerdings prätendiert der König, gerade *kein* Recht zu setzen, sondern ein bestehendes Recht, das von der Zeit selbst (vor-)gegeben wird, lediglich zu sanktionieren. Es ist allein die Zeit, die das Recht macht, und der Souverän tritt als jene Figur auf, die die rechtgebende Instanz der Zeit gleichsam ins Recht setzt. Er stellt sich und seinen Staat in den Dienst von Dauer und Beständigkeit. Die Zeit betrachtet er als ein gleichförmiges Kontinuum, in das sein Recht nicht einschneiden darf, sondern dem es seinerseits Rechnung zu tragen hat.

Allerdings zeigt in den oben zitierten Versen schon der Begriff des »Verbrechens«, dass der König zumindest ahnen dürfte, dass er notwendigerweise gegen existierendes Recht verstoßen muss, wenn er vermeintlich zeitloses Recht setzt. Zugleich unterschlägt er systematisch den konkreten temporalen Einsatz jeder Rechtsetzung. *Wann* ein Verbrechen Recht wird, entscheidet – angeblich – allein die Zeit. Aber zeitlich lokalisierbar ist dieser Prozess in den Augen des Königs nicht. Es han-

<sup>10</sup> »Oft schon hat die Zeit rechtmäßig gemacht, / Was zuerst nicht ohne Verbrechen zu gehen schien« (Pierre Corneille, *Le Cid*, in: Ders., *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris 1980, Bd. 1, 708–777, hier: 776, V. 1839f.). Diese Verse des Königs stehen freilich noch nicht in der Erstausgabe, sondern erst in der Ausgabe letzter Hand von 1660.

<sup>11</sup> Dies ist ein gängiges Missverständnis der Forschung; vgl. etwa Robert Prigent, *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, 2. Aufl., Paris 1998, 124. Zu einer politisch m. E. angemesseneren Lektüre des Stücks vgl. v. a. Franziska Sick, »Pierre Corneille, *Le Cid* (1637)«, in: *17. Jahrhundert. Theater*, hrsg. Henning Krauß, Till R. Kuhnle, Hanspeter Plocher, Tübingen 2003, 35–69.



delt sich nicht um einen temporal eindeutigen Akt, sondern um einen unabsehbaren Verlauf. Aus Verbrechen wird Recht »indem die Tage rollen«.

Auch wenn Corneille in seinen frühen Stücken eine unverhohlene Sympathie für den sich formierenden Absolutismus erkennen lässt, ähnelt dieser in seinem Entwurf mit Blick auf die Tradition der politischen Theorie sehr viel mehr einer Art ›Gewohnheitsrecht‹ als einem Dezisionismus Carl Schmitt'scher Prägung.

Man erkennt das schon daran, dass Schmitt insbesondere mit Jean Bodin einen Wegbereiter sowohl des modernen Absolutismus als auch der eignen politischen Theorie beansprucht,<sup>12</sup> dessen Leitdifferenzen Corneilles König im *Cid* genauso hintertreibt oder nivelliert wie später Gentz oder Goethes Gerichtsrat. Besonders ersichtlich wird dies an der für Bodin bezeichnenderweise temporal figurierten Unterscheidung zwischen ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹, die für den Juristen Corneille (und Urgroßvater Charlotte Cordays) keinen Bestand zu haben scheint. Wo Bodin Gesetz und Gewohnheit kategorisch gegeneinander ausspielt, versucht Corneille beide Phänomene zu versöhnen, oder versucht er sogar, absolutistisches Recht im Mantel des Gewohnheitsrechts zu präsentieren.<sup>13</sup> Zu den jeweiligen Zeiten von Gesetz und Gewohnheit oder Brauch hatte Bodin festgehalten:

Or il est certain que la coustume n'a pas moins de puissance que la loy: et si le prince souverain est maistre de la loy, les particuliers sont maistres des coustumes. Je reponds que la coustume prend sa force peu à peu, et par longues années d'un commun consentement de tous, ou de la plus part: mais la loy sort en un moment, et prend sa vigueur de celuy qui a puissance de commander a tous: la coustume se coule doucement, et sans force: la loy est commandee et publiee par puissance, et bien souvent contre le gré des subjects.<sup>14</sup>

Ohne dies begrifflich auszuspähen, wäre es also eine Vermittlung oder idealerweise sogar eine weitgehende Identifikation von »loy« und »coustume«, aus der die Corneille'schen Könige (ganz im Gegensatz zu Bodin) ihr Herrschafts- wie Legitimationsverständnis zu gewinnen trachten. An solche Versuche schließt Goethe

<sup>12</sup> Vgl. Schmitt (Anm. 7), 15 f.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Claude Haas, »Heute ein König? Zur Dramenzeit des Souveräns«, in: Claude Haas, Andrea Polaschegg (Hrsg.), *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg i.Br. 2012, 253–276.

<sup>14</sup> »Es ist gewiss, dass die Gewohnheit nicht weniger Macht hat als das Gesetz, und wenn der Souverän der Herr über das Gesetz ist, dann sind die Untertanen die Herren über die Gewohnheit. Die Gewohnheit gewinnt ihre Gewalt nach und nach und über das gemeinsame Einverständnis aller oder wenigstens der meisten, das Gesetz hingegen taucht in einem einzigen Augenblick auf und gewinnt seine Kraft durch denjenigen, der die Macht hat, allen zu befehlen; die Gewohnheit fließt langsam, ruhig und ohne Gewalt dahin, das Gesetz wird durch Macht und oft gegen den Willen der Untertanen durchgesetzt« (Jean Bodin, *Les six livres de la République*, texte revu par Christiane Frémont, Marie-Dominique Couzinet et Henri Rochas, 6 Bde., Paris 1986, Bd. 1, 307 f. [zuerst Paris 1576, hier Nachdruck der 10. Aufl. Lyon 1593]).

zumindest punktuell nicht nur in *Die Natürliche Tochter* an.<sup>15</sup> Sie grundieren auch seine zeitgleich entstandenen Voltaire-Übersetzungen. Während bei Corneille in der Regel der Begriff der Zeit (>temps<) den der >coustume< ersetzt oder in sich enthält, ist es Goethe vorbehalten, die latente Identifikation von >Gesetz< und >Gewohnheit< ausdrücklich vorzunehmen und in die (deutsche) *tragédie classique* einzuführen.

Zwar hat Goethe Voltaires *Mahomet* und *Tancred* wohl in erster Linie übersetzt, um seinem Herzog eine Freude zu machen. Carl August hatte ihn als begeisterter Anhänger Voltaires wiederholt dazu aufgefordert. *Mahomet* wie *Tancred* werden in Goethes Fassung schließlich 1800 und 1801 jeweils an den Geburtstagen der Herzogin Louise am Weimarer Hoftheater uraufgeführt. Schon der Umstand, dass Eugenie ihrerseits am Geburtstag des Königs legitimiert werden soll, deutet auf engere Verbindungen zwischen den Voltaire-Übersetzungen und *Die Natürliche Tochter* als man gemeinhin annimmt.<sup>16</sup>

Allerdings wird sich noch herausstellen, dass einer der vielen Coups von Goethes Stück darin besteht, den ehemals höfisch-repräsentativen Anlass der *tragédie classique* in *Die Natürliche Tochter* zum ureigenen Gegenstand des Stücks selbst zu erheben. Dies versteht sich nicht von selbst. Die *tragédie classique* gehört spätestens seit der Racine-Vorliebe Ludwig XIV. zum partiellen Bestandteil der absolutistischen Festkultur, aber diese ist kaum je Thema des infrage stehenden Dramentyps – schon gar nicht im Rahmen einer Legitimation von Staat und Herrschaft. Herrscherfiguren setzen sich seit Corneille vorzugsweise über das Recht ein, nicht über Feste oder über prunkvolle Akte der Repräsentation. An einer solchen >Arbeitsteilung< zwischen Recht und Repräsentation wird Goethe in seinen Voltaire-Bearbeitungen nun strikt festhalten, während er in *Die Natürliche Tochter* beide Sphären vermenget; allerdings nicht, um eine Apologie ihrer Einheit zu betreiben, sondern – so viel sei vorweggenommen –, um sie gemeinsam kollabieren zu lassen.

Goethes Voltaire-Fassungen verfolgen aber zunächst noch eine andere Strategie. Überraschenderweise lässt er es nicht auf einen Bruch zwischen dem Aufklärer Voltaire und der *tragédie classique* ankommen. Überspitzt ließe sich im Gegenteil behaupten, dass Goethe Voltaire insbesondere im *Tancred* an einigen entscheidenden Stellen regelrecht zu >corneilleisieren< versucht.<sup>17</sup> Diese Tendenz dürfte dem Um-

<sup>15</sup> Gleichwohl lassen Goethes Stücke ein weit profunderes Verständnis der Corneille'schen Dramenpolitik erkennen als man gemeinhin vermutet. Die Forschungslage zu diesem Problem ist nach wie vor erbärmlich. Die letzte monumentale Studie zu Einfluss und Nachwirken Corneilles in Deutschland enthält nicht eine einzige Studie zu Goethe. Vgl. Jean-Marie Valentin (Hrsg.), *Pierre Corneille et l'Allemagne*, Paris 2007. Zur Zeit der Arbeit an *Die Natürliche Tochter* und an den Voltaire-Übersetzungen hat Goethe übrigens Wilhelm von Humboldts Aufsatz »Über die gegenwärtige Französische Bühne« in den *Propyläen* abdrucken lassen. Zwar handelt Humboldt hier nicht von der *tragédie classique*, sondern von zeitgenössischen Eigenarten der französischen Schauspielkunst, doch gehört *Le Cid* zu den ganz wenigen Texten, die er in dieser Schrift erwähnt. Es mag also sein, dass Goethe den Corneille'schen Text seinerzeit noch einmal konsultiert hat. Vgl. Wilhelm von Humboldt, »Über die gegenwärtige Französische Bühne«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1904, 377–400, hierzu 381 f.

<sup>16</sup> Die reiche Forschung zu Goethes Voltaire-Übersetzungen hat sich dafür kaum interessiert. Zu einer tendenziellen Ausnahme vgl. Böschstein (Anm. 2), 350.

<sup>17</sup> Dies hat die Forschung vollständig übersehen. Vgl. neben Fink (Anm. 9) v. a. Ingeborg H. Solbrig, »The Theater, Theory, and Politic Voltaires *Le Fanatisme Ou Mahomet le Prophète* and Goethe's *Mahomet* Adaption«, *Michigan Germanic Studies* 16 (1990), 21–43.



stand geschuldet sein, dass ›klassisches‹ Drameninventar wie die drei Einheiten – und folglich die Modellierung auch und gerade der dramatischen Zeit – bei Voltaire zu starren oder entleerten Konventionen herabgesunken waren und es einer Rückbesinnung auf Corneille bedurfte, um ihren genuin politischen Einsatz überhaupt erst wieder zu verstehen. Die wichtigste Pointe der *Natürlichen Tochter* wird jedoch darin bestehen, dieses politische Verständnis der Form zu nutzen, um die ›klassische‹ Zeitökonomie *ad absurdum* führen zu können. Während Goethe die *tragédie classique* in seinen Voltaire-Übersetzungen gerade politisch behutsam restauriert, nimmt er sie in seinen eigenen Dramen vollständig auseinander. Dennoch erschließen sich beide Tendenzen erst wechselseitig.

Wie bereits angedeutet, ist es eine Vermittlung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ oder Brauch, die Goethe an Voltaire interessiert oder die er in dieser Deutlichkeit überhaupt erst in Voltaire einführt. So spricht Arsir, den das Personenverzeichnis von *Tancred* als »älteste[n] des Ritterchors von Syracus«<sup>18</sup> führt – und dessen Rede, genau wie die des Sopir in *Mahomet*, wiederholt an Corneille'sche Könige gemahnt –, zu seiner aufmüßigen Tochter Amenaide in Goethes Fassung die Verse: »In andern Landen mag es Sitte sein;/ Doch hier versagt's Gewohnheit und Gesetz.«<sup>19</sup> Diese Parallelisierung von ›Gewohnheit‹ und ›Gesetz‹ greift Amenaide unmittelbar auf, wenn sie antwortet: »Gesetz, Gewohnheit, Sitte darfst du nennen,/ Ich fühle mich erhoben über sie./ An diesem ungerechten Schreckenstage/ Soll mir mein Herz allein Gesetze geben.«<sup>20</sup> Goethe greift an beiden Stellen massiv in den Voltaire'schen Text ein. In *Tancredi* ist in den entsprechenden Versen von der »Gewohnheit« nämlich überhaupt nicht die Rede, sondern lediglich von ›Gesetzen‹ – »lois« – und ›Sitten‹ – »mœurs«.<sup>21</sup>

Goethe scheint demnach das Bedürfnis zu leiten, die temporalen Legitimationsversuche Corneille'scher Könige zum festen Bestandteil des Voltaire'schen Textes zu erheben. Damit verstößt er nicht unbedingt gegen politische Grundintentionen von Voltaire selbst. Angesichts der Französischen Revolution gewinnen derartige Vermittlungsversuche von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ – und damit eine Legitimation des Rechts mittels einer vermeintlichen Kontinuität der Zeit – für Goethe jedoch offenkundig an Bedeutung. Nicht zufällig lassen seine Voltaire-Übertragungen für die angestammten Herrscher-Figuren eine mitunter tiefere Neigung erkennen als die Originaltexte.

Zugleich verweist die auch poetologisch lesbare Widerrede der Amenaide-Figur allerdings so dezent wie nachdrücklich auf das enorme *Darstellungsproblem*, vor das eine solche Sicht von souverän-absolutistischer ›Zeitpolitik‹ gerade das später als ›klassisch‹ apostrophierte Drama von Anfang an stellen sollte. Wenn Amenaide im zweiten Teil ihrer Rede den »Schreckenstag« erwähnt, lässt sich dies unschwer

<sup>18</sup> Johann Wolfgang Goethe, »Tancred. Trauerspiel in fünf Aufzügen, nach Voltaire von Göthe«, in: Ders., *Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I.*, hrsg. Hans-Georg Dewitz, Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998, 527–588 u. 589–653, hier: 590.

<sup>19</sup> Ebd., 639, V. 1550f.

<sup>20</sup> Ebd., 639f., V. 1552–1555.

<sup>21</sup> Vgl. Voltaire, »Tancredi«, in: Ders., *Théâtre contenant tous ses chefs-d'œuvre dramatiques*, Paris 1869, 660–717, hier: 705 (o. V.; IV, 7).



als ein Hinweis auf die normpoetische ›Einheit der Zeit‹ lesen. Diese verpflichtet den dramatischen Text bekanntlich auf die Darstellung einer Handlung entweder von 12 oder 24 Stunden oder verlangt sogar eine möglichst vollständige Synchronie von dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung.

Bezeichnenderweise spricht Amenaide mit Bezug auf den »Schreckenstag« denn auch ausschließlich noch vom ›Gesetz‹, nicht aber mehr von der ›Gewohnheit‹. Denn die Umsetzung der ›Gewohnheit‹ und die Bindung souveränen Rechts an die Garantie eines kontinuierlichen Zeitflusses vermag das ›klassische‹ Drama darstellerisch nur unter erheblichem Aufwand zu leisten. Schließlich können Gesetze, hierin ist Jean Bodin bis heute vorbehaltlos zuzustimmen, an einem Tag erlassen werden, aber Gewohnheiten bilden sich in einem solchen Zeitraum nicht. Eine Legitimation von Herrscherfiguren mittels der Gewohnheit oder der Kontinuität der Zeit, ja die Idee – in letzter Instanz – einer Souveränität der Zeit *selbst*, lässt sich vom Drama nur unter enormem Aufwand beglaubigen, wenn es sich der geforderten *Kürze* seiner (gespielten) Zeit verpflichtet weiß. Dass über die Einheit der Zeit in den Normpoetiken des 17. Jahrhunderts weit energischer gestritten wurde als über die Einheiten von Ort oder Handlung, liegt m. E. sowohl am souveränitätspolitischen Untergrund der gesamten Debatte als auch an der darstellerischen Aporie, in die sie bereits bei Corneille mündet.<sup>22</sup>

Die *tragédie classique* lässt sich über weite Strecken als der Versuch betrachten, unterschiedliche Strategien zu entwickeln, mit dieser Aporie umzugehen. Während Racine sie voll auskostet, um im Gewand des ›klassischen‹ Dramas veritable Bankrotterklärungen letztlich jeder politischen Ordnung auszurufen,<sup>23</sup> setzt Corneille alles daran, sie zu invisibilisieren und die ›Einheit‹ der Zeit für die Darstellung ausgerechnet des Gewohnheitsrechts zu nutzen. Dabei kommen ihm in erster Linie solche normpoetischen Forderungen zupass, die die ›Einheit‹ der Zeit erst mittels einer Synchronisierung von Spielzeit und gespielter Zeit gewährleisten sehen.

Jean Chapelain etwa hatte bereits 1630 dekretiert, dass eine derartige Synchronisierung nötig sei, damit die Illusionsbildung perfekt gelinge und im Theater für den Zuschauer kein Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem aufscheine.<sup>24</sup> Die Ausschaltung einer Differenz zwischen Spielzeit und gespielter Zeit steht demnach auf der Ebene der Wahrnehmung im Dienst der Ausschaltung einer Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem. In dem Maße, wie die dramatische Einheit der Zeit die Wahrnehmung der Zeit – im weitesten Sinn die ›Uhr‹ – ausschalten oder vergessen machen kann, scheint sie folglich geeignet, (auch) die aporetische Dimension eines behaupteten Zusammenfalls von Gesetz und Gewohnheit zu verbergen. Denn auf diese Art und Weise kann die Einheit der Zeit über den konkreten temporalen Einsatz souveränen Rechts hinwegtäuschen. Wird die (lineare) Zeit vergessen,

<sup>22</sup> Vgl. Haas (Anm. 13).

<sup>23</sup> Vgl. Claude Haas, »Keine Zeit, Zeit zu sein«. Überlegungen zur politischen Dramaturgie Jean Racines«, in: Rahel Villingner, Christian Jany (Hrsg.), *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*, Leiden u. a. 2019, 17–35.

<sup>24</sup> Vgl. Jean Chapelain, »Lettre sur la règle des vingt-quatre heures«, in: Ders., *Opuscules critiques*, édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, 222–234.



fällt ein potenzieller Unterschied zwischen Gesetz und Gewohnheit idealerweise gar nicht mehr weiter auf.

Als aufschlussreich erweist sich hier eine Kritik, die Corneille mit über zwanzigjährigem Abstand selbst an seinem *Cid* vornahm. In seinen 1660 publizierten poetologischen Texten *Les trois discours sur le poème dramatique* kommt er an entscheidender Stelle auf eine auf den ersten Blick harmlose Zeitangabe zu sprechen, die er (ausgerechnet) dem König in den Mund gelegt hatte und die er als Autor nunmehr bitter bereue:

Je me suis toujours repenti d'avoir fait dire au Roi dans *Le Cid*, qu'il voulait que Rodrigue se délassât une heure ou deux après la défaite des Maures, avant que de combattre don Sanche. Je l'avais fait pour montrer que la pièce était dans les vingt-quatre heures, et cela n'a servi qu'à avertir les spectateurs de la contrainte avec laquelle je l'y ai réduite. Si j'avais fait résoudre ce combat sans en désigner l'heure, peut-être n'y aurait-on pas pris garde.<sup>25</sup>

Wenn Corneille im *Cid* also so treuherzig wie dilettantisch die Zeit markiert hatte, um zu beweisen, dass er die Einheit der Zeit einhalte, wird er aus diesem Anfängerfehler tatsächlich lernen. Denn über den infrage stehenden Griff taktet er eine zeitliche Legitimation des Rechts versehentlich nach der Uhr, während er doch die Uhr gerade unterschlagen muss, um eine zeitliche Legitimation ebendieses Rechts behaupten zu können. Genau dies bildet in seinen späteren Dramen die wichtigste Funktion der Einheit der Zeit: Sie hat den tatsächlichen temporalen *Einsatz* souveränen Rechts – mithin eine *gründende* Emergenz des ›Gesetzes‹ – zu unterschlagen, um ebendieses Gesetz als (vermeintliche) ›Gewohnheit‹ präsentieren zu können. Wie es bei Max Kommerell einmal so schön heißt: »Tradition kann aber streng genommen nie beginnen, sonst wäre sie ja eine Revolution.«<sup>26</sup> Dies ist das Kernproblem der Königsfiguren und des mit ihnen sympathisierenden Dramentyps Pierre Corneilles.

Zeitangaben finden sich in seinen späteren Stücken folgerichtig nur noch selten. Dies liegt auch daran, dass er sich zusehends bemüht, die Zeit v. a. in souveränitätspolitischen Kontexten schlechterdings in Kausalität umzuwandeln und die Chronologie teleologisch zu figurieren.<sup>27</sup> Die umsichtige Anlage der Akte und Szenen und die Ausrichtung des Dramas auf eine prunkvolle dramaturgisch motivierte Finalstruktur, die in Stücken wie *Horace* (1640) oder *Cinna* (1641) nicht zufällig einem Großauftritt des Souveräns vorbehalten bleibt, trägt der Vorstellung einer Souve-

<sup>25</sup> »Ich habe es immer bereut, den König im *Cid* sagen zu lassen, dass er wolle, Rodrigo solle sich ein oder zwei Stunden entspannen nach der Niederlage der Mauren und vor dem Duell gegen Don Sanche. Ich hatte es getan, um zu zeigen, dass das Stück die Regel der 24 Stunden befolgt, aber das führte nur dazu, dass die Zuschauer den Zwang bemerkten, mit dem ich das Stück auf diese Zeitdauer reduzieren musste. Hätte ich den Kampf ohne Zeitangabe dargestellt, hätte man dies vielleicht gar nicht bemerkt.« (Pierre Corneille, »Les trois discours sur le poème dramatique«, in: Ders., *Œuvres complètes* [Anm. 10], Bd. 3, 115–190, hier: 171 f.; Übersetzung von mir.)

<sup>26</sup> Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, 5. Aufl. 1984 [1940], 37.

<sup>27</sup> Vgl. zu Spielarten und Funktionen der Einheit der Zeit Ethel Matala de Mazza, Stefanie Retzlaff, »Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma«, in: Michael Gamper, Eva Geulen, Johannes Grave u. a. (Hrsg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 19–35.

ränität der Zeit insofern Rechnung, als sie über den zeitlichen Anfang und damit über die wesentliche Aporie ebendieser Souveränität hinwegzutauschen vermag.<sup>28</sup> Eine politische Gründung ergibt sich in diesem Sinn schließlich weniger zu einem konkreten Zeitpunkt als *aus* einer bestimmten formalen Anordnung der Ereignisse heraus. Deren Eigenzeitlichkeit wird kassiert, die politische Gründung konsequent als *Begründung* präsentiert.

Wie der – von Goethe übrigens wenig geschätzte – Wiener Dramatiker Heinrich Joseph von Collin im 19. Jahrhundert mit Blick auf die Einheit der Zeit und unter Rückgriff auf Aristoteles<sup>29</sup> einmal glücklich formulierte: »Es ist also nicht genug, daß die Gemählde, die uns der Dichter vorführt, *aufeinander* folgen; *auseinander* müssen sie folgen [...]«.«<sup>30</sup>

Nun zeigen bei Collin Konzept und Begriff der Malerei, die sich in den zentralen Debatten zur Einheit der Zeit auch schon im 17. Jahrhundert finden,<sup>31</sup> dass eine teleologische Organisation des Dramas sich in der Regel eher räumlicher als zeitlicher Kategorien bedient. Ohne dass eine solche Imagination politisch zwangsläufig Corneille-affin wäre, steht sie streng genommen doch in einer auf sein Dramenmodell zurückgehenden Tradition. Denn die Zeitdramaturgie scheint diesem Typus zu einem solchen Problem geworden zu sein, dass er sie über eine Poetik des Raums systematisch zu verdecken sucht. Die *longue durée* dieser Konstellation lässt sich zumindest partiell bis in die moderne Dramentheorie hinein verfolgen, die bezüglich des Dramas nach wie vor gerne auf eine räumliche oder bildliche Metaphorik zurückgreift<sup>32</sup> oder umgekehrt von einer ›Dramenzeit‹ ausgerechnet dort redet, wo in erster Linie gar nicht von der Zeit, sondern von Teleologie gehandelt wird.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Vgl. zu einer Analyse der Finalstruktur von *Horace* Claude Haas, »Kampf um Rom. Medialität der Kriegsbühne und Dramaturgie der Herrschaft in Horatier-Stücken vom 17. bis zum 19. Jahrhundert (Corneille, Glaubitz, Behrmann, Collin)«, in: Michael Auer, Claude Haas (Hrsg.), *Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike*, Stuttgart 2018, 97–127, hierzu 110–117.

<sup>29</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik. Griechisch/ Deutsch*, übersetzt und hrsg. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 1452a. Zu den Unterschieden der aristotelischen und der frühneuzeitlichen Konzeption der Einheit der Zeit vgl. Claude Haas, »Wir bleiben lieber eine Stunde länger«. Zur Zeitpolitik des klassischen Dramas«, in: Michael Gamper, Peter Schnyder (Hrsg.), *Dramatische Eigenzeiten des Politischen im 18. und 19. Jahrhundert*, Hannover 2017, 31–62, hierzu 36–47. Vgl. grundlegend auch Juliane Vogel, »Solare Orientierung. Sonnenzeit in der Tragödie des 17. Jahrhunderts«, in: ebd., 19–29.

<sup>30</sup> Heinrich Joseph von Collin, »Über die Einheit des Ortes und der Zeit im Drama«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Wien 1813, Bd. 5, 57–72, hier: 64.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu mit Blick auf Überlegungen insbesondere Jean Chapelains Haas (Anm. 29), 40f.

<sup>32</sup> Man denke etwa an das berüchtigte Pyramidenmodell Gustav Freytags oder an Volker Klotz' Rede von »offener« und »geschlossener« Form. Vgl. zu diesen Zusammenhängen Claude Haas, Andrea Polaschegg, »Der Einsatz des Dramas. Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs«, in: Dies. (Hrsg.) (Anm. 13), 7–39, hier: 15–18. – Mit Blick auf Goethe und auf die bereits viel beachtete typologische Formunterscheidung Wellberys würde die Transformation von Zeit in Teleologie im ›klassischen‹ Drama den Musterfall eines ›eidetischen‹ Formbegriffs darstellen. Selbstverständlich kann dieser im Zeitalter eines ›endogenen‹ Formbegriffs in Reinkultur nicht mehr überleben, ebenso selbstverständlich wird man allerdings von seiner tendenziellen Langzeitwirkung weit über den Einsatz eines ›endogenen‹ Formbegriffs hinaus ausgehen müssen. Vgl. grundlegend David E. Wellbery, »Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800«, in: Jonas Maatsch (Hrsg.), *Morphologie und Moderne. Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin, Boston 2014, 17–42.

<sup>33</sup> Letzteres lässt sich v. a. in dem langjährigen Standardwerk von Peter Pütz beobachten; vgl. Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.



### III.

Goethe hat souveränitätspolitische wie zeitliche Grundüberzeugungen des Corneille'schen Dramas in seine Voltaire-Übersetzungen integriert und sie auch der Figur des Gerichtsrats in *Die Natürliche Tochter* auf den Leib geschrieben. Der Versuch einer Synthetisierung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ aus dem *Tancred* taucht in der Rede (wiederum) des Gerichtsrats fast wörtlich wieder auf. Immer noch über die Ehe und über eine potenzielle Eheschließung mit ihm selbst, sagt er zu Eugenie:

Notwendigkeit, Gesetz, Gewohnheit gaben  
 Dem Mann so große Rechte; sie vertrauten  
 Auf seine Kraft, auf seinen Biedersinn. –  
 Nicht Heldenfaust, nicht Heldenstamm, Geliebte,  
 Verehrte Fremde, weiß ich dir zu bieten;  
 Allein des Bürgers hohen Sicherstand.  
 Und bist du mein, was kann dich mehr berühren.  
 Auf ewig bist du mein, versorgt, beschützt.  
 Der König fordre dich von mir zurück:  
 Als Gatte kann ich mit dem König rechten. (V. 2200-2209)

Neben der Engführung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ kann man auch die hier entfaltete Abwertung des Heroischen für ein *tragédie classique*-Zitat halten, denn die ›souveräne‹ Zeit setzt sich bei Corneille in der Regel auf dem Weg einer domestizierenden Hegung eruptiver und unberechenbarer heroischer Ordnungen durch. Wenn Goethe den Gerichtsrat in diesen Versen in seinem ganzen »Biedersinn« eine dem König ebenbürtige Stellung einnehmen lässt, drängt sich folglich die Frage auf, ob die Figur angesichts der Revolution ein Verständnis sowohl des Rechts als auch der Zeit annimmt, das ehemals dem (früh-)absolutistischen Herrscher Corneille'scher Prägung vorbehalten war. Hierzu würde passen, dass der König in *Die Natürliche Tochter* eingangs ganz ähnlich geredet hatte wie später der Gerichtsrat. Im ersten Akt hatte er den Herzog wie Eugenie gebeten, sich um ihn zu versammeln, um »[d]as Rechte, das Beständige [zu] beschützen.« (V. 360)

Versucht das Drama politische Positionen des Corneille'schen Souveräns wie des eigenen Königs demnach in Gestalt eines Gerichtsrats ins Bürgertum hinüberzuretten und sie vielleicht sogar für eine spezifische Form der Revolutionskritik zu instrumentalisieren?<sup>34</sup> Schließlich sollte sich der Gerichtsrat im weiteren Verlauf des ursprünglich als Trilogie geplanten Stückes zum gemäßigten Revolutionär mausern und dann dem revolutionären Geschehen auch seinerseits zum Opfer fallen.<sup>35</sup>

Selbst wenn Goethe zeitweilig mit dem Gedanken geliebäugelt haben mag, einem Revolutionär politische Grundüberzeugungen Corneilles oder Gents' (oder gar Goethes) unterzuschieben, wird dieser Verdacht von der *formalen* Zeitökonomie seines

<sup>34</sup> Vgl. zum Problem einer Neubesetzung souveräner Positionen im Rahmen von Repräsentation und ästhetischer Autonomie, deren sich *Die Natürliche Tochter* gerade entziehe, grundlegend Eva Geulen, »Natürliche Töchter (Goethes und Kleists)«, *Modern Language Notes* 129 (2014), 535–548.

<sup>35</sup> Vgl. Goethes Schema, in: Ders. (Anm. 1), 1130–1135.

Stückes gerade nicht bestätigt.<sup>36</sup> Und über die politische Aussage eines literarischen Textes entscheidet unweigerlich seine Form. Während die frühe *tragédie classique* alles daran setzt, der politischen Rede ihrer Könige ein dramaturgisches Pendant zu verschaffen und die ›Einheit der Zeit‹ für die Legitimation vermeintlich althergebrachter Rechte zu nutzen, kündigt Goethe jeden potenziellen Bezug zwischen dramatischer Zeit und souveräner Zeit in *Die Natürliche Tochter* vollständig auf. Man erkennt dies bereits daran, dass sein Text der ›klassischen‹ Aporetik zwischen politischer Gewohnheit und Beständigkeit auf der einen und formaler Zeitnot auf der anderen Seite gar nicht mehr Rechnung zu tragen scheint.

Zwar dürfte die Spielzeit von *Die Natürliche Tochter* klassizistischen Anforderungen alles in allem genügen, auch wenn das Drama um etwa ein Drittel umfangreicher ist als Goethes Voltaire-Übersetzungen oder mustergültige Corneille-Stücke wie *Horace* oder *Cinna*. Dass Goethe die gespielte Zeit auf die Spielzeit abstimmen oder sie ins Korsett eines Tages zwingen wollte, ist in *Die Natürliche Tochter* allerdings noch nicht einmal als Bemühen ersichtlich. Es dürfte ein Ding der Unmöglichkeit sein, die Dauer der Dramenhandlung verbindlich zu rekonstruieren. Zeitliche Markierungen sind spärlich, bleiben vage oder erweisen sich als handfeste Lüge. Wenn der Sekretär zu Beginn des dritten Akts etwa zum Weltgeistlichen sagt, »[v]or wenig Stunden kam die Nachricht an,/ Eugenie sei tot.« (V. 1160f.), dann wissen beide Figuren, und wissen längst auch die Zuschauer, dass dies nicht der Wahrheit entspricht.<sup>37</sup> Poetologisch steht die Zeitangabe (sofern sie diesen Namen verdient) hier im Dienst einer vollständigen Verunklarung des Zeitbezugs in doppelter Hinsicht: Die Dauer der Vorgänge lässt sich nicht bestimmen und es lässt sich auch nicht angeben, zu welcher Zeit (und an welchen Orten) sie sich abspielen. So bleiben auch Hinweise auf die Französische Revolution so unbestimmt wie die Dauer des Stücks.

Hieraus darf nun aber keineswegs auf ein tendenzielles politisches Desinteresse des Dramas geschlossen werden.<sup>38</sup> Die betonte Nonchalance im Umgang mit der Zeitdarstellung verrät ganz im Gegenteil, dass das Stück keinerlei Möglichkeit sieht, das politische Zeit- wie das Rechtsverständnis von Figuren wie dem König oder dem Gerichtsrat formal – und damit als ›klassisches‹ Drama – noch einmal zu beglaubigen. Hatte Corneille in *Le Cid* noch die Zeit markiert, um zu beweisen, dass er die Einheit der Zeit krampfhaft einzuhalten versuchte, so führt Goethe mit vergleichba-

<sup>36</sup> Die Strategie, den Bereich der höfischen Repräsentation am Weimarer Hoftheater einerseits zu bespielen, ihn in eigenen Werken andererseits politisch aber konsequent zu unterlaufen, lässt sich bei Goethe oft beobachten. Vgl. mit Blick auf die Maskenzüge und auf *Faust II* grundlegend Juliane Vogel, *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Leiden u. a. 2018, 182–199.

<sup>37</sup> Eine faszinierende Deutung des angeblichen Todes und der angeblichen Verstümmelung Eugénies hat Schings vorgelegt, indem er die Episode als Anspielung auf die Verstümmelung der Princesse de Lamballe liest und sie damit direkt auf die Revolution beziehen kann. Einen Schönheitsfehler hat seine Interpretation freilich insofern, als sie nicht plausibel macht, warum Tod und Defiguration der Hauptfigur bei Goethe dramaturgisch eine Lüge bleiben. Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist*, Würzburg 2012, 145–178.

<sup>38</sup> Dies suggerieren in unterschiedlichen Begründungszusammenhängen Klaus Weimar, »Der Blick und die Gewalt der Stimme. Zu *Die Natürliche Tochter*«, *DVjs* 75 (2001), 39–59, hier: 39f., sowie Norbert Oellers, »Ein fernes Grollen nur der Revolution? Goethes ›Die natürliche Tochter. Trauerspiel‹«, in: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.), *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag*, Berlin 2000, 9–21, hier: 14.

ren Markierungen genau umgekehrt vor, dass rechtspolitische Zeitvorstellung und dramatische Zeitdarstellung nicht mehr in Einklang zu bringen sind. Denn anders als man bei oberflächlicher Betrachtung mit Blick auf die *tragédie classique* vielleicht annehmen könnte, verzichtet Goethes Drama darauf, die Ungewissheit über seine zeitliche Ausdehnung mit der (angeblichen) zeitlichen Vagheit im Rahmen von Rechtsgründungen zu parallelisieren.<sup>39</sup> Zwar mögen sich Goethes *Figuren* Recht und ›Gesetz‹ als zeitlich nie völlig determinierbare ›Gewohnheiten‹ präsentieren, aber die Unmöglichkeit, die Dramenzeit zu rekonstruieren, steht zu solchen politischen Positionen in gar keinem Verhältnis mehr. Zwischen Figurenrede, dramatischer Zeit und Dramaturgie reißt Goethe eine unüberwindbare Kluft.

Dies wird v. a. daran ersichtlich, dass das Drama seine gespielte Zeit häufig als ›Unzeit‹ ausweist. Eugenie spricht an zentraler Stelle davon, dass ihr Vater ihr verboten habe, ihre bevorstehende Einführung am Hof »[u]nzeitig« (V. 1021) Dritten zu verraten, was sie aber nicht davon abhält, ihren Schmuck anzulegen und ihre selbstorganisierte Investitur vor den Augen der Hofmeisterin zu vollziehen. Ironischerweise benutzt Eugenie das Argument des ›Unzeitigen‹ selbst, um den ominösen »Putzkasten« zu öffnen, da die Hofmeisterin über das bevorstehende Fest ja eh schon Bescheid wisse, die ›Unzeit‹ also gleichsam vorbei sei. Das Drama insistiert demgegenüber allerdings darauf, dass seine eigene Zeit eine derartige ›Unzeit‹ bleibt und deren von der Hauptfigur an dieser Stelle (fälschlich) erblicktes Ende mitnichten gekommen ist.

Wiederholt ist die Rede vom »große[n] Tag« (V. 966), an welchem Eugenie bei Hof eingeführt werden soll. Man kann diesen Tag mit gutem Recht als »Legitimationsfest«<sup>40</sup> bezeichnen, denn in seinem Verlauf soll nicht nur die hohe Abstammung Eugenies anerkannt, sondern auch die Herrschaft des Königs über die prächtige Erinnerung an seine Geburt (und damit an seine eigene Legitimation) affirmiert werden. Unverkennbar zieht Goethe Recht und Repräsentation auf der Gegenstandsebene seines Stücks in diesem Kontext zusammen.

Zwar hat das prospektierte Geburtstagsfest strukturell denselben Stellenwert, der in der *tragédie classique* der prunkvollen finalen Rechtsprechung des Souveräns vorbehalten bleibt. Nicht zufällig wird auf diesen poetologisch in der Regel ebenfalls als »großer Tag« (»grand jour«) verwiesen, den das Drama *mit der und über die* Einheit der Zeit realisiert. Eine Pointe des Goethe'schen Stücks besteht jedoch darin, den »großen Tag« bei aller Identifikation von Repräsentation und Recht aus der Spielzeit auszuschließen: Der »große Tag« ist hochgradig überdeterminiert, und er findet nicht statt.

Der »große Tag« ist im Drama tatsächlich als ›Unzeit‹ in einem gleich dreifachen Sinn ›präsent‹. *Erstens* bleibt er schiere Erwartung. *Zweitens* wird er am Ende des zweiten Akts durch die Schmuckszene antizipiert und ersetzt. Die Antizipation des

<sup>39</sup> Diese Vagheit lässt sich bis in Bereiche der Logo-Syntax hinein beobachten. Vgl. Böschenssteins Analyse der ›Wenn-So‹-Konstruktionen, die auf eine zeitliche »Aktualisierung« und damit Spezifizierung gerade verzichten. (Bernhard Böschenstein, »Hoher Stil als Indikator der Selbstbezweiflung der Klassik«, in: Goethe [Anm. 2], 364–401, hier: 394).

<sup>40</sup> Böschenstein (Anm. 2), 357.

»großen Tags« in der Schmuckszene hat auf dieser Ebene v. a. die Aufgabe, sein faktisches Ausbleiben zu markieren. *Die Natürliche Tochter* hechelt dem »großen Tag« des ›klassischen‹ Dramas erfolglos hinterher. Sie tut dies aber keineswegs versehentlich, denn *drittens* wird die gesamte Schmuckszene vom Drama als ein Ereignis ausgewiesen, das auch *historisch* überholt ist. Eine Antizipation des unwiederbringlich Vergangenen: Das ist ›Unzeit‹ schlechthin.

Und in diese ›Unzeit‹ lässt das Drama nun auch die Verhandlung von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ ein weiteres Mal ein. Genau besehen bleibt es sogar der Spezifik der ›Unzeit‹ vorbehalten, die Bereiche des Rechts und der Repräsentation zu konglomerieren, indem die Schmuckszene die temporalen Paradoxien souveränen Rechts hier auf den ›souveränen‹ Auftritt hin abbildet. Zugleich hebt die Schmuckszene jede potenzielle Vereinigung beider Sphären genau darüber aber auch nachdrücklich aus.<sup>41</sup>

Doch zunächst zur Verhandlung der ›Gewohnheit‹. Eine der häufigsten temporalen Wendungen des Stücks lautet »nach und nach«. Vor allem Eugenies Vater ist daran gelegen, seine Tochter bei Hof nicht unvermittelt einzuführen, sondern sie »nach und nach« ihrer neuen Rolle anzupassen:

Erst nach und nach, so hofft' ich, würdest du  
Dich aus Beschränkung an die Welt gewöhnen,  
Erst nach und nach den liebsten Hoffnungen  
Entsagen lernen, manchem holden Wunsch.  
Und nun auf einmal, wie der jähe Sturz  
Dir vorbedeutet, bist du in den Kreis  
Der Sorgen, der Gefahr hinabgestürzt. (V. 461-467.)

Dass dieses »nach und nach« explizit mit der ›Gewöhnung‹ (V. 462) korreliert wird, kann ebenso wenig überraschen wie der Umstand, dass der Herzog allem Plötzlichen (»nun auf einmal«) und ›Jähen‹ abhold bleibt. Alles Unvermittelte erinnert ihn an Eugenies Reitunfall, mit welchem das Drama angehoben hatte. Der Herzog hat hier Ähnliches im Sinn wie der (früh-)absolutistische Souverän. Eugenie soll zu einem bestimmten Zeitpunkt – dem Geburtstag des Königs – bei Hof eingeführt werden, aber idealerweise soll dieses Fest zugleich einer Zeitökonomie immer schon des »nach und nach« gehorchen. Gründung wird als Gewohnheit camouffiert.

Die Wendung »nach und nach« kehrt in der Schmuckszene an zwei entscheidenden Stellen wieder. Eugenie bittet die Hofmeisterin, ihr ihre Kleidungs- und Schmuckstücke »nach und nach« (V. 1046) zu reichen, und sie will den Widerwillen ihres missgünstigen Bruders »nach und nach« (V. 1107) besiegen. Genau wie der König, der Herzog und später der Gerichtsrat setzt auch Eugenie mit Blick auf ihre eigene Legitimation auf eine Versöhnung von ›Recht‹, ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ im ›nach und nach‹:

<sup>41</sup> Indem Auftritte in der Regel nicht unvermittelt, sondern ›nach und nach‹ erfolgen, kommen sie dem Impuls souveräner Temporalität strukturell nahe. In der Regel dürften sie auf der Theaterbühne aber genutzt werden, um diese Temporalität zu konterkarieren. Vgl. Vogel (Anm. 36).

Wenn sie [die Partei des Bruders, CH] bisher mein Glück zu hindern suchte;  
Tritt nun Entscheidung unaufhaltsam ein  
Und in's Geschehne fügt sich jedermann. (V. 1111-1113)

Der plötzlich unterbrechende Charakter der »Entscheidung« wird hier sowohl affirmiert als auch zurückgenommen: Wenn die Entscheidung »eintritt«, soll sie idealerweise Bestandteil zugleich des bereits »Geschehenen« sein. Diese (wenn man so will) (früh-)absolutistische Temporalität macht sich der dramatische Text jedoch nicht zu eigen, sie bleibt auch in der Schmuckszene bloße Figurenrede. Die Szene ist nicht der »große Tag«, der eine derart paradoxe oder aporetische Zeitstruktur selbst umsetzen könnte, sondern lediglich dessen schimärische Antizipation. Der Versöhnungsversuch zwischen eruptivem Gesetz und gleichmäßig fortschreitender Gewohnheit wird von der »Unzeit« unterspült. Während das »klassische« Drama die erwähnte Aoretik im Rahmen eines »grand jour« selbst realisieren konnte, lässt *Die Natürliche Tochter* das gesamte Problemfeld semantisch in einer Szene kulminieren, die ein Ereignis antizipiert, welches das Drama auf der Handlungsebene nicht mehr einholen wird und sogar als historisch verlorenes markiert.

Die »Unzeit« definiert sich hier also, anders als im Rahmen der Einheit der Zeit, nicht über einen Suspendierungsversuch der Chronologie, sie wird im Gegenteil als deren Effekt vorgeführt. Auch die Unbestimmbarkeit der gespielten Zeit setzt eine Linearität der Zeit nicht aus, sondern macht sie als solche überhaupt erst wahrnehmbar. Die unterschlagene »Uhr« steht in *Die Natürliche Tochter* nicht im Dienst der Propagierung souveräner Gründungspolitik, sondern sie stellt nur noch die politische Unbespielbarkeit der linearen Zeit aus. Das »klassische« Spiel ist nicht mehr zu spielen, auch und gerade politisch erweist sich die »Einheit der Zeit« angesichts der Französischen Revolution als nicht restituierbar.<sup>42</sup>

Das ist zu betonen, weil man angesichts der temporalen Logik der dramatischen Antizipation (mit Blick gerade auf Goethe) leicht auf eine ganz andere – politisch frivole – Idee verfallen könnte. Schließlich müsste es nicht zwangsläufig die *Antizipation* einer höfischen Legitimation, es könnte schlicht auch deren *Vereitelung* sein, die dem Drama politisch Unbehagen bereitete. In dem Fall würde es die »Unzeit« nicht selbstgenügsam ausspielen, sondern einer »Zeit« hinterhertrauern, in der ein präntendierter Zusammenfall von Gesetz und Gewohnheit noch Staaten und Dramen machen konnte.

Gegen den Verdacht selbst indirekter Restaurationsversuche einer absolutistischen Rechts- und Dramenpraxis schottet sich *Die Natürliche Tochter* jedoch vollständig ab.<sup>43</sup> Die »Unzeit« der Schmuckszene kommt nämlich nicht nur prospektiv, sondern auch retrospektiv zum Zug. Das Drama weist den »großen Tag« – und mit ihm auch

<sup>42</sup> Insofern lässt sich *Die Natürliche Tochter* mit Böschenstein auch nicht einfach als »Halt an einer nunmehr überholten Form« lesen. Gerade indem sie als »überholt« markiert wird, bietet die Form streng genommen keinen Halt mehr. (Böschenstein [Anm. 2], 351); vgl. zum Problem des Formverlusts in *Die Natürliche Tochter* auch Peter-André Alt, *Klassische Endspiele. Das Theater Goethes und Schillers*, München 2008, 134.

<sup>43</sup> Vgl. dagegen v. a. die bis heute lesenswerte reaktionäre Lektüre des Stücks von Wilhelm Emrich, »Goethes Trauerspiel *Die natürliche Tochter*. Zur Ursprungsgeschichte der modernen Welt«, in: Ders., *Poetische Wirklichkeit. Studien zur Klassik und Moderne*, Wiesbaden 1979, 47–60.



die ›klassische‹ Dramenzeit – in mehreren Anläufen als historisch überholt aus. Anders als Eugenie hat sogar ihr eigener Vater schon erkannt, dass der herrschende König einem »alte[n] Heldenstamme« (V. 439) angehört und dem »späten Zweige« wohl »[d]ie Kraft entgeht«. (V. 440) Hier liegt ein bemerkenswerter Kontrast zu Corneille vor. Der König im *Cid* ist bekanntlich der *erste* König Kastiliens, auch Tullus in *Horace* und Augustus in *Cinna (be-)gründen* überhaupt erst ihre Herrschaft in *den* und mittels *der* betreffenden Dramen.

Mit dem ›Alter‹ des Herrschers ist bei Goethe nicht allein ein konkretes Geschlecht, sondern – wie im Übrigen auch schon in *Torquato Tasso* – ein politisches Souveränitätsmodell avisiert. Das Herrschaftsgeschlecht steht idealtypisch für das ›Alter‹, die ›Schwäche‹ und die ›Kraftlosigkeit‹ einer politischen Ordnung, die abgewirtschaftet hat und die das Drama nicht mehr zu bestätigen vermag. Man erkennt dies nicht zuletzt an der familiären Konstellation. Während es keinem Zweifel unterliegt, dass der Sohn des Herzogs – der Halbbruder Eugenies – ein »rohes, wildes Wesen« (V. 56) besitzt und er an der Verbannung der natürlichen Tochter maßgeblich beteiligt ist, ist von einem für die politische Kontinuität wesentlich relevanteren Sohn des Königs im Drama gar nicht erst die Rede. In seiner direkten Linie scheint das herrschende Geschlecht ein aussterbendes zu sein, und mit ihm sterben eine politische und eine dramatische Ordnung gleichermaßen aus.

Zwar inszeniert *Die Natürliche Tochter* die Verbannung Eugenies als eine Art Hofintrige. Das Stück lässt aber wenig Zweifel daran, dass diese Intrige zu den politischen Entwicklungen der Zeit keinen konstitutiven oder wesentlichen Bezug mehr hat. Konnten bei Corneille oder Racine fünf Bühnenfiguren noch das Weltgeschehen weitgehend bestimmen, so lässt Goethe sein Drama am Weltgeschehen – vulgo: an der Französischen Revolution – merkwürdig vorbeilaufen. Seine eigene These, das Stück sei ein »Gefäß«, worin er »niederzulegen hoffte«, was er »über die Französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht«, bestätigt *Die Natürliche Tochter* zumindest thematisch in keiner Weise. Eher ließe sich sagen, dass das Stück angesichts der Französischen Revolution die Waffen streckt.<sup>44</sup> Denn auf den Ebenen der Dramaturgie wie der Zeitökonomie lässt es wiederholt durchblicken, dass das ›klassische‹ Drama seine ehemaligen politischen Zuständigkeiten verloren hat. Der ›große Tag‹ wird in *Die Natürliche Tochter* nicht allein *nicht* eingeholt, er gehört darüber hinaus einer politischen Zeit an, die das Drama als vergangene ausstellt.

#### IV.

Die ›Unzeit‹ der Schmuckszene bestimmt zwar die Temporalität des Stücks, aber Goethe unternimmt nicht einmal den Versuch, sie dramaturgisch in die Motivations-

<sup>44</sup> Wenn Geulen in direktem Anschluss an Goethe und mit Blick auf seine Morphologie von der Revolution als einem »Gegenstand im strikten Sinne« spricht, ließe sich dies ohne Weiteres auf *Die Natürliche Tochter* übertragen. Die Metapher wäre jedenfalls um einiges präziser als die von Goethe selbst gewählte vom ›Gefäß‹. Vgl. Eva Geulen, *Aus dem Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, Berlin 2016, 143.

kette(n) seines Dramas einzugliedern, still zu stellen oder aufzuheben. Dies verdient deshalb besondere Beachtung, weil es erst die Transformation von Chronologie in Teleologie und Finalität – und damit die Verschmelzung der Einheit der Zeit mit der Einheit der Handlung – gewesen war, die das ›klassische‹ Drama ausmachte und trug. Die unterschlagene Gründungspolitik der ›klassischen‹ Form kommt bei Corneille in erster Linie über diese Operation zum Zug. Und *ihr* verweigert sich *Die Natürliche Tochter* nun auf fast schon spektakuläre Weise, wie ein letzter Blick auf die Schmuckszene zeigt.

Zugespitzt formuliert: Die Schmuckszene hat *dramaturgisch* überhaupt keine Funktion und erweist sich für den auf sie folgenden Handlungsverlauf letztlich als überflüssig. Verglichen mit den finalen Rechtsakten Corneille'scher Souveräne, als deren strukturelles Pendant der Auftritt Eugénies firmiert, sollte man sich vor Augen führen, was das heißt. Aber auch weit über Corneille hinaus birgt dieser Funktionsverzicht provokatorisches Potenzial, denn in der gesamten dramatischen Tradition von der *Orestie* des Aischylos bis in die Dramatik Kleists hinein zeichnen sich gerade Antizipationsszenen in der Regel durch ihre genuin *dramaturgische* Wirksamkeit aus.<sup>45</sup> Sie zu eliminieren, kommt einer Bankrotterklärung jeder tektonischen Handlungsführung gleich.

Erstaunlich ist das nicht zuletzt aus dem Grund, dass Goethe selbst der Meinung war, die spezifische Theaterferne von *Die Natürliche Tochter* sei das Ergebnis eines Übermaßes an dramaturgischer *Motivation*. Eckermann soll er 1825 anvertraut haben: »Daß ich dagegen oft zu viel motivierte, entfernte meine Stücke vom Theater. Meine Eugénie ist eine Kette von lauter Motiven, und dies kann auf der Bühne kein Glück machen.«<sup>46</sup> Ähnlich, wenn auch eher hinsichtlich einer möglichen Vermittlung von ›Bühne‹ und Dramaturgie, hatte Schiller übrigens Goethes Bemühungen um einen deutschen Voltaire eingeschätzt:

Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,  
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,  
Zum ersten Tempel füget sich das Ganze.  
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.<sup>47</sup>

Nun mag man in *Die Natürliche Tochter* – dies gilt in erster Linie wiederum für die Schmuckszene – manche »Bewegung« und vielleicht sogar manchen »Reiz vom Tanze« finden. Keine Rede kann allerdings davon sein, dass Goethe in diesem Drama »zu viel motiviert« habe und »in edler Ordnung Glied in Glied greifen« würde. Wenn Goethe mit Blick auf sein Stück Dramaturgie und Bühnenwirksamkeit kontrastiv verhandelt und wenn im 20. Jahrhundert noch ein Heiner Müller wiederholt auf der kategorialen Unversöhnbarkeit von Drama und Theater insistiert, ist *Die Natürliche Tochter* dafür zweifelsohne ein eindrucksvolles Beispiel. Das liegt allerdings nicht daran, dass das Stück die Bühne über zu starke dramaturgische Motivationsketten

<sup>45</sup> Vgl. bis heute unüberholt Beda Allemann, *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, Bielefeld 2004, hierzu insbes. 27–36.

<sup>46</sup> Goethe, *Die Natürliche Tochter* (Anm. 1), 1124.

<sup>47</sup> Friedrich Schiller, »An Goethe als er den *Mahomet* von Voltaire auf die Bühne brachte«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1987, Bd. 1, 211–213, V. 69–72.

unbotmäßig verödete, sondern dass es jede Vermittlung zwischen Drama und Theater ausschlägt. Die Antizipation des höfischen Festes hat keinen Einfluss und steht in keiner Relation zu der Verbannung der Hauptfigur. Recht und Repräsentation werden nur deshalb aufeinander bezogen, um sie gleichermaßen zu Fall bringen zu können.

Dass es keine kausallogische Verbindung zwischen Schmuckszene und Verbannung gibt, führt das Drama an mehreren Stellen vor. Bereits das lange Gespräch zwischen dem Sekretär und der Hofmeisterin zu Beginn des zweiten Akts, und folglich *vor* der Schmuckszene, verrät hinlänglich, dass die Gegenseite sowohl über die Absichten des Königs als auch über die Rolle des herzoglichen Schmuckkästchens (V. 837-847) bestens Bescheid weiß und die Verbannung oder ggfs. sogar die Ermordung Eugenie's längst beschlossene Sache sind. So sehr das Drama also mit der Idee spielt, Eugenie begehe mit ihrer Antizipation einen *faux-pas*: dramaturgische Handlungsrelevanz besitzt dieser nicht.

Wenn die Hofmeisterin im vierten Akt zum Gerichtsrat sagt, ihr Zögling sei zwar »[u]nschuldig« (V. 1774), aber »vieler Übel Ursach« (V. 1775), gehört Eugenie's heimliche Selbsteinkleidung *nicht* zu diesen ›Ursachen‹. Bemerkenswert bleibt das in erster Linie, weil der Herzog alles darangesetzt hatte, einen ›unzeitigen‹ Auftritt seiner Tochter zu vereiteln. Eugenie mag sich dem Verbot widersetzen und die ›Unzeit‹ irrtümlich für eine – für ihre – ›Zeit‹ halten, Einfluss auf den weiteren Verlauf des Stücks hat ihre Übertretung jedoch nicht.

Die Hauptfigur beharrt bis zum Schluss auf einer Schuld und auf einer Handlungsmacht, die das Drama ihr systematisch verweigert. Vielleicht mehr noch als mit ihrem Auftritt im zweiten Akt bleibt Eugenie mit einer falschen Einschätzung der Dramaturgie eine Vertreterin des *Ancien Régime*. Sie versteht als Protagonistin das Stück nicht, in dem sie auftritt – diese Zumutung hat Goethe freilich kaum einer seiner dramatischen Hauptfiguren erspart. Eugenie erblickt Kausalitäten und Motivationsketten, wo keine sind. Während ihrer Flucht denkt sie mit den folgenden Worten an die Schmuckszene zurück:

Nur wenig Ruhe! wenige Geduld!  
 Und alles war, so darf ich glauben, mein.  
 Doch übereilt' ich's, überließ mich, rasch,  
 Zudringlicher Versuchung. – War es das? –  
 Ich sah, ich sprach, was mir zu sehn, zu sprechen  
 Verboten war. Wird ein so leicht Vergehn  
 So hart bestraft. Ein läßlich scheinendes,  
 Schmerzhafter Probe gleichendes Verbot,  
 Verdammt's den Übertreter ohne Schonung? (V. 1911-1919)

Auch wenn sich Eugenie im weiteren Verlauf ihrer Rede sogar noch in die Folge der Erbsünde stellt (vgl. V. 1921), lässt die Anlage der Akte und Szenen keinen Zweifel daran, dass ihre ›Übertretung‹ mit ihrer Verbannung nichts zu tun hat. Während im klassischen Drama eine teleologische Ausrichtung der Dramaturgie die aporetische Temporalität souveränen Rechts zu absorbieren versucht, reißt *Die natürliche Tochter* in die dramaturgische Motivationsstruktur eine Lücke gerade dort, wo souveränes Recht sich *als* Repräsentation hätte entfalten können. Die ›Unzeit‹ der Schmuckszene wird dramaturgisch nicht aufgefangen oder transformiert, son-

dern gleichsam freigesetzt. Dem liegt die Einsicht zugrunde, dass das Drama seiner historischen ›Unzeit‹ nichts mehr entgegenzusetzen vermag.

An die Stelle einer möglichst nahtlosen Verknüpfung von Handlungssequenzen treten in *Die Natürliche Tochter* veritable Metaphern- oder Motivketten. Die »Kette von lauter Motiven«, die Goethe mit einigem Abstand in seinem Drama zu erblicken meinte, ist jedenfalls – anders als es der Beginn seiner Aussage suggerieren mag – keine Verkettung dramaturgischer Motivationen. Im Gegenteil entbehren die das Stück dominierenden Motive etwa des ›Netzes‹, des ›Gewebes‹ oder eben der ›Kette‹ jeder dramaturgischen Funktion. Sie lösen sich auch ihrerseits von der Handlungsführung nahezu vollständig ab oder treten sogar an deren Platz.<sup>48</sup>

Das lässt sich nicht zuletzt an dem mit dem Bereich der Textur stets in einem spannungsgeladenen Verhältnis stehenden Wortfeld des ›Knotens‹ ablesen. Der dramatische Knoten hebt bekanntlich auf dramaturgische ›Verknüpfungen‹, ›Verstrickungen‹, aber auch auf deren ›Auflösungen‹ ab.<sup>49</sup> Er verweist grundsätzlich auf Motivation und Teleologie, in der klassizistischen Tradition ganz besonders auch auf ›Übersichtlichkeit‹, ›Kombination‹ und ›antagonistische Struktur‹.<sup>50</sup> In *Die Natürliche Tochter* ist es der Gouverneur, der zu Beginn des fünften Akts seine Hilfe mit den Worten anbietet: »[...] Wie soll ich nun/ Des wunderbaren Knotens Rätselschlinge,/ Die euch umstrickt, zu lösen unternehmen?« (V. 2452-2454)

Poetologisch erweisen sich diese Verse als wesentlich ›verwickelter‹ als es den Anschein hat. Zum einen nämlich besteht eines »Knotens Rätselschlinge« hier ausschließlich für den Gouverneur. Für die Zuschauer und für die (meisten) anderen Figuren sind ›Rätsel‹ und ›Knoten‹ an dieser Stelle nicht mehr die Figuretionen, mit denen zeitgenössischen politischen Entwicklungen dramatisch noch Rechnung getragen werden könnte. Zum anderen verschwindet die Hilfsbereitschaft des Gouverneurs umgehend, als die Hofmeisterin ihm das Schreiben zeigt, das die Verbannung Eugenies anordnet. Was sich dem Gouverneur zunächst als ›Knoten‹ darstellen mag, findet ebenso unvermittelt Erwähnung wie es dramaturgisch verpufft. Im ›klassischen‹ Drama wäre das schlechterdings ein Affront. Mit Blick auf das Stück erweist sich der ›Knoten‹ demnach nicht als dramaturgische Meistermetapher, sondern als ein Motiv, das poetologisch anzeigt, dass eine solche Meistermetapher nicht mehr trägt. Und so dürfte es nicht zuletzt das Band zwischen ›Knoten‹ und (dramatischer) ›Handlung‹ sein, das die Französische Revolution in der Perspektive von *Die Natürliche Tochter* zerhauen hat. Aber auch wenn neuen – politischen – ›Unzeiten‹ dramaturgisch nicht mehr beizukommen ist, lassen sich Gründe für solche Unzulänglichkeiten im *Drama* allemal noch darstellen.

**Funding** Open Access funding provided by Projekt DEAL.

**Open Access** Dieser Artikel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in

<sup>48</sup> Geulen spricht zu Recht von »frei flottierende[n] Sprechakte[n]«. (Geulen [Anm. 34], 540.)

<sup>49</sup> Vgl. grundlegend und mit Blick auf eine ganz andere ›Knotenbildung‹ noch in der *Iphigenie* Juliane Vogel, »Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens«, *Poetica* (40) 2008, 269–288, hierzu 282–287.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., 275–277.



---

jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Artikel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Weitere Details zur Lizenz entnehmen Sie bitte der Lizenzinformation auf <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>.

