



MARIANNE WILLEMS

**Stella. Ein Schauspiel für Liebende.
Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität
und Kunstautonomie**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Karl Eibl, Marianne Willems (Hg.): Individualität. Hamburg 1996 (= Aufklärung 9/2), S. 39-76.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/stella_willems.pdf>

Eingestellt am 16.08.2004

Autorin

Dr. Marianne Willems

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Deutsche Philologie

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <m.willems@lrz.uni-muenchen.de>

Homepage:

<http://www.germanistik.uni-muenchen.de/ndl/pdf/publikation_willems.pdf>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Marianne Willems: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität und Kunstautonomie (16.08.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/stella_willems.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

MARIANNE WILLEMS

**Stella. Ein Schauspiel für Liebende.
Über den Zusammenhang von Liebe, Individualität
und Kunstautonomie**

Abstract

Der Beitrag geht aus von den innovatorischen, die Zeitgenossen irritierenden Momenten der Liebesdarstellung in 'Stella' und fragt nach deren Motivation. Die Analyse biographischer Zeugnisse zur Künstlerästhetik Goethes im entstehungsgeschichtlichen Kontext des Dramas demonstriert a) den Zusammenhang zwischen der Ausdifferenzierung der Liebe und der Kunst als Medien der Reflexion der sozial exkludierten Individualität; b) den Zusammenhang zwischen der Liebessemantik und dem Autorkonzept des Genies als Formulierungsmuster selbstbestimmter Individualität. Die paradoxen Anforderungen dieses Konzepts werden als Koordinaten eines Grundkonflikts deutlich, der nicht nur in 'Stella' sondern auch in anderen 'Sturm und Drang'-Dramen Goethes gestaltet ist. Damit ist ein neuer Zugang zum 'Stella'-Drama geschaffen. Der Held des Dramas ist weder ein 'Titan der Liebe' noch ein entscheidungsunfähiger 'Schwächling' (von Wiese). Er ist eingebettet in eine letztlich auf sozialstrukturelle Bedingungen verweisende objektive Konfliktstruktur, die nur im poetischen Formulierungsmuster eine Lösung finden kann.

Gliederung

I. Goethes Auffassungen von der künstlerischen Tätigkeit in biographischen Zeugnissen ▶ 1. 'Nicht fürs Publikum schreiben' ▶ 2. Funktionen des Schreibens für den Autor ▶ 3. Funktionen des Werks für die Rezipienten ▶ 4. Das Bezugsproblem: Die soziale Exklusion des Individuums ▶ 5. Der Grundkonflikt in der biographischen Selbstexplikation ▶ II. Stella. Ein Schauspiel für Liebende ▶ 1. Die Liebeskonzeption | a) Einführung durch die Postmeisterin | b) Fernando | c) Stella | d) Cezilie ▶ 2. 'Himmlische' und 'irdische' Geliebte ▶ 3. Fernandos Konflikt ▶ 4. Die Lösung

In seiner 1765 erschienenen Abhandlung 'Vom Verdienste' fragt Thomas Abbt nach dem Nutzen, nach der Brauchbarkeit der Schriftsteller für den Staat. Als erste Klasse „höchst brauchbarer Schriftsteller“ definiert er die Verfasser solcher „Erbauungsschriften“, „die mit einer wahren Salbung, das heißt, nach dem Sinne der Religion zum Wohl der bürgerlichen Gesellschaft, und zum Heil der Seelen, rührend für das Herz und einleuchtend auch für den gemeinsten Verstand, geschrieben worden waren.“¹ Zehn Jahre später erscheint ein Drama, das nach dem Urteil vieler Rezensenten „gegen alle Grundsätze der christlichen Religion, der biblischen und philosophischen Moral, der bürgerlichen Verfassungen, ja des gesunden Menschenverstandes anläuft“². 'Stella' liefert keine Moral, keine Orientierungen und Handlungsmodelle für die

¹ Thomas Abbt, Vom Verdienste, Berlin und Stettin ⁴1790, 250.

² Julius W. Braun (Hg.), Goethe im Urtheile seiner Zeitgenossen (1773-1786), Hildesheim 1969 (Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1883), 259.

gesellschaftliche Praxis. Einer pragmatischen Rezeptionsweise, die dies vom Theater erwartet, mußte das Drama als 'Schule der Unmoral' erscheinen. 3 Vor allem der Schluß des Dramas erregte Anstoß. Er wurde als Verletzung der poetischen Gerechtigkeit rezipiert. Am Ende des Dramas würden Entführung, Hurerei und Ehebruch belohnt und damit zur Nachahmung empfohlen. 4 Der Titelzusatz „Ein Schauspiel für Liebende“ erscheint im Rahmen dieser Rezeptionshaltung als Bestimmung der Adressatengruppe, an die sich die Lehre des Stücks insbesondere richtet, und bedeutet damit ein zusätzliches Skandalon. Am schärfsten urteilt Hauptpastor Goeze: Das Stück ende damit, daß ein „Hurer und Ehebrecher“ seine „Frau wieder an, und die -- Hure dazu“ nimmt, worauf „alle drey in einer solchen Entzückung“ sind, „als ob sie die höchste Stufe der Glückseligkeit erreicht hätten.“ 5 Damit steht für ihn die Intention Goethes fest:

Nach seiner [Goethes] Moral gehört vermuthlich das, was die Rechte malitiosam desertionem nennen, und was die heil. Schrift unter dem Nahmen der Hurerey und des Ehebruchs verdamt, zur edlen Freyheit des Menschen, und Liebende können, wenn sie es nur recht anzufangen wissen, solche als Mittel gebrauchen, den süßen Genuß der Freude dieses Lebens, auf eine recht hohe Stufe zu treiben. Er wünschte Proselyten zu machen, und schrieb zu dem Ende dieses Schauspiel, und zwar für *Liebende*. Ich glaube, daß dieses Wort hier in einer sehr weitläufigen Bedeutung, welche Meyneidige, Hurer und Ehebrecher mit einschliesset, genommen werden müsse. 6

Aber 'Stella' wird nicht nur verurteilt, sondern auch gelobt und gefeiert. Im Kontext von Empfindsamkeit und Rokokokultur hat sich eine Rezeptionshaltung herausgebildet, die von Literatur nicht mehr in erster Linie moralische Belehrung, sondern vor allem die Erregung von Empfindungen erwartet, und das „poetische[.] Schöne[.] von dem moralischen“ zu unterscheiden weiß 7. Gelobt werden die nuancierte Charakterdarstellung der 'Stella', die Stärke des Ausdrucks, die rührenden Szenen. Von „hervorstechenden Schönheiten in der

3 Zur Rezeption des Dramas vgl. Heinz-Dieter Weber, *Stella oder die Negativität des Happy End*, in: H.-D. Weber (Hg.), *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik*, Stuttgart 1978, 142-167.

4 Vgl. Weber, *Stella*, 148f. Zum moraldidaktischen Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im Drama des 18. Jahrhunderts vgl. Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993.

5 Braun, *Goethe im Urtheile*, 242.

6 Braun, *Goethe im Urtheile*, 241f.

7 Braun, *Goethe im Urtheile*, 233. Der Titelzusatz „für Liebende“ wird im Rahmen dieser Rezeptionshaltung anders verstanden. Nach Meinung vieler Rezensenten zeichnet er Liebe im Sinne von gesteigerter Empfindungsfähigkeit und Sensibilität als Voraussetzung adäquater Rezeption aus. Er spezifiziert also die Adressaten nicht mehr im Hinblick auf die moralische Lehre, sondern im Hinblick auf die Rezeptionsvoraussetzungen. Nur 'Liebenden', d.h. Sensiblen, Empfindungsfähigen, ist demnach eine adäquate Rezeption möglich. „Verfrorene[.]“, kalte Verstandesmenschen verstehen „die überschwenglichen Schönheiten dieses Stücks nicht“ (Braun, *Goethe im Urtheile*, 233; vgl. auch die Rezensionen 239f., 247ff. und 370).

Zeichnung der Charaktere und im Ausdruck der Leidenschaften“ 8 ist immer wieder die Rede. „Empfindungen und Sprache gehn über alles“ 9, heißt es in einer Rezension.

Aber auch in den positiven, wohlwollenden Rezensionen äußert sich Befremden über den Dramenschluß. Den Kritikrahmen bildet hier nicht die Doktrin der poetischen Gerechtigkeit. Das glückliche Ende, die anvisierte Ehe zu dritt, wird als einzige Möglichkeit der Lösung des Konflikts gesehen, den Fernando durch seine Charakterschwäche verursacht hat. Häufig wird er als Mittel, die beiden „beständig und rein“ 10 liebenden Frauen aus ihrem unverschuldeten Unglück zu befreien, explizit gerechtfertigt. 11 Nicht die Verletzung der poetischen Gerechtigkeit, nicht die ‘Unmoral’ des Dramenschlusses löst Kritik aus, sondern das glückliche Ende selbst wird problematisiert. 12 Ob die drei „beständig in dieser feurigen Harmonie bleiben“ 13 können, „ob überhaupt ein solches Zusammenleben auch nur ein *mittelmäßiges* Glück geben könne“ 14, wird bezweifelt. Die Ehe zu Dritt sei keine echte Lösung, lautet der Tenor vieler Rezensionen, sie sei in der Realität nicht durchführbar, ein bloßer Theaterschluß, mit dem „der Dichter sich besser [...] als seine Personen“ aus der Affäre gezogen habe. 15 Die Darstellung der Liebe löst offenbar auch unabhängig von religiösen und moraldidaktischen Kategorien Irritationen aus. Dies dokumentiert auch der häufig auftauchende Vorwurf, der Autor zeige sich nicht als Kenner des menschlichen Herzens, denn ‘zärtliche Liebe’ sei unteilbar. 16 Das empfindsame Konzept ‘zärtlicher Liebe’ gibt in den meisten Rezensionen den Maßstab für die Beurteilung der Liebesbeziehungen ab. So wird bezweifelt, daß Fernando wahrhaft liebt, weil wahre Liebe beständig sei. Seine Liebe sei „flatterhafte Wollust“, verrate mehr „Cörper als Geist“ 17, heißt es von ihm. Dagegen wird Cezilies und Stellas Liebe als „zärtlich, beständig und rein“ 18 beschrieben. Bezeichnend ist auch ein Rezeptionsirrtum, der sich nur in positiv wertenden Rezensionen findet: Stella wird als Ehefrau Fernandos

8 Braun, Goethe im Urtheile, 240.

9 Braun, Goethe im Urtheile, 233.

10 Braun, Goethe im Urtheile, 236.

11 So schreibt z.B. der Rezensent des Berlinischen Literarischen Wochenblatts: „Unrecht finden wir es aber, daß man so sehr gegen den Ausgang dieses Schauspiels geschrien hat, denn sollte Fernando seine Ausschweifungen, die einmal geschehen und nicht zu ändern waren als ein rechtschaffener Mann endigen, so war wohl kein ander Ende möglich. ‘Wie so? konnte er nicht mit der Cezilie fortgehen [...]?’ - Und Stella, die ihm alles aufgeopfert, im Stiche lassen? That er dies, so blieb er in unsern Augen der verachtungswürdigste Mensch.“ (Braun, Goethe im Urtheile, 250.)

12 Zur Problematisierung des ‘happy end’ in der zeitgenössischen Rezeption vgl. Weber, Stella (wie Anm. 3), 150; Maximilian Nutz, „Nur ein vernünftiges Wort“. Lernprozesse des Herzens in Goethes ‘Stella’, in: Literatur für Leser (1985), 197-211, hier 198.

13 Braun, Goethe im Urtheile, 240.

14 Braun, Goethe im Urtheile, 247.

15 Braun, Goethe im Urtheile, 358.

16 Braun, Goethe im Urtheile, 260, 315 und 316.

17 Braun, Goethe im Urtheile, 236.

18 Braun, Goethe im Urtheile, 236.

wahrgenommen. 19 Damit wird Fernando zwar zum Bigamisten, aber Stella vom Makel der außerehelichen sexuellen Beziehung befreit.

Auch den wohlwollenden Rezensenten, die das Drama nicht unter moraldidaktischen Gesichtspunkten bewerten, bereitet die Behandlung der Liebesthematik also Schwierigkeiten. Die Liebessemantik der 'Stella' geht offenbar, was die Verknüpfung von Liebe und Sexualität - besonders im Hinblick auf die Frauen - betrifft, über die Muster empfindsamer Liebe hinaus. Sie widerstreitet der im empfindsamen Diskurs etablierten Verbindung von Liebe und Ehe. Und sie löst zugleich die Bindung der Liebe an die Tugend auf, die für den empfindsamen Liebescode konstitutiv ist. 20 Statt dessen wird die Liebe - was genauer zu zeigen sein wird - mit Funktionen der Bestätigung und Ausbildung individueller Identität versehen, die für die 'romantische Liebe' 21 kennzeichnend werden, dem empfindsamen Konzept 'zärtlicher Liebe' jedoch noch gänzlich fremd sind.

Die Darstellung der Liebe wirkt jedoch keineswegs nur vor dem Hintergrund historischer kultureller Muster irritierend. Das Lösungsmodell des Konflikts, die Dreierbeziehung, an deren Status als sexuell basierter Liebe zu Dritt die Formel: „Eine Wohnung, Ein Bett und Ein Grab“ 22, keinen Zweifel lässt 23, ist heute nicht weniger unkonventionell als 1775. Nach wie vor gibt der

19 Vgl. Braun, Goethe im Urtheile, 239f. Zur Geschichte dieses Rezeptionsirrtums vgl. auch Lothar Pikulik, 'Stella. Ein Schauspiel für Liebende', in: Walter Hinderer (Hg.), Goethes Dramen, Stuttgart 1992, 88-116, hier 91.

20 Ich folge mit dieser Kennzeichnung empfindsamer Liebe Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik, Tübingen 1966, 181 ff.; Lothar Pikulik, 'Bürgerliches Trauerspiel' und Empfindsamkeit, Köln und Graz 1966, 19ff. und 25 ff.; Georg Jäger, Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Stuttgart 1969, 44 ff.; Gerhard Sauder, Empfindsamkeit, Bd. 1, Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, 193 ff.; Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt 1983, 126 ff. und 145; Julia Bobsin, Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800, Tübingen 1994, 80 ff. Jutta Greis faßt in ihrer Studie: Drama Liebe. Zur Entstehung der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1991, den Begriff empfindsamer Liebe weiter. Zu Recht weist sie darauf hin, daß die Liebeskonzeption, in der die Bindung der Liebe an die Tugend gelöst und die Liebe mit einem Absolutheitsanspruch versehen wird, sich historisch unmittelbar aus dem empfindsamen Liebescode entwickelt hat. (Vgl. 239.) Dennoch scheint es mir zweckmäßiger, die Differenz zu betonen und von einem qualitativ anderen Liebescode auszugehen, sobald die Liebe nicht mehr den objektiven moralischen Qualitäten der Personen, sondern ihrer Individualität gilt.

21 Ich beziehe mich auf das von Niklas Luhmann herausgearbeitete Konzept 'romantischer Liebe'. Vgl. Luhmann, Liebe als Passion, 163ff. Zur 'romantischen Liebe' vgl. jetzt auch Bobsin, Von der Werther-Krise, 161 ff.

22 Der junge Goethe, Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Berlin 1963-1974 (im folgenden zit. als: DJG), Bd. 5, 127.

23 Gleichwohl wurde in der Forschung versucht, das Anstößige des Schlusses durch Interpretation zu beseitigen. Den Anfang machte Wilhelm Scherer (Aufsätze über Goethe, Berlin 1886): „Traut man in Wahrheit Goethe eine so rohe Erfindung zu, daß Fernando sich bei einer Art Harem beruhigt, genau nach der Sage vom Grafen von Gleichen: Eine Wohnung, Ein Bett und Ein Grab? Die Sage im Munde Cäciliens bedeutet nur: 'Wir wollen beisammen bleiben.'“ (133.) Auch in der Forschungsliteratur der Gegenwart finden sich noch Versuche, die Ehe zu Dritt zu einer „Geistgemeinschaft“ (Andreas Amwald, Symbol und Metamorphose in Goethes 'Stella', Stuttgart 1971, 13) zu erklären. Zur Kritik des Dramen-

Dramenschluß Rätsel auf. Es stellt sich die Frage nach dem Problem, dem Grundkonflikt, für den dieser Schluß eine Lösung formuliert, und damit einhergehend die Frage nach der Qualität dieser Lösung. 24 Mit dieser Frage eng verknüpft ist die allgemeinere Frage nach der Motivation der Liebessemantik, die über das Konzept empfindsamer Liebe entschieden hinausweist und sich nicht nur in der 'Stella', sondern auch in anderen 'Sturm und Drang'-Werken Goethes artikuliert.

Beide Fragen sind nur im Zusammenhang einer Entwicklung zu beantworten, innerhalb derer 'Stella' ebenfalls einen wichtigen Meilenstein markiert, nämlich der Ausbildung einer Ästhetik autonomer Kunst. Sie erfordern zu ihrer Klärung zunächst einen Blick auf Goethes Auffassungen von der Kunstproduktion und vom Künstler, wie sie sich im zeitlichen Kontext der 'Stella' in biographischen Zeugnissen äußert.

I. Goethes Auffassungen von der künstlerischen Tätigkeit in biographischen Zeugnissen

'Hohe Literatur' beweist nach der Kunstauffassung, die sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts herausbildet, ihre Qualität gerade durch die Abweisung aller direkten gesellschaftlichen Zwecksetzungen. Die Moraldidaxe, die 'Stella' vermissen läßt, gilt seither als Merkmal 'niederer Literatur'. 25 Heinz-Dieter Weber hat in seiner rezeptionsgeschichtlichen Studie 'Stella' als wichtigen Beitrag zur Durchsetzung einer ästhetischen Rezeptionsweise, als Etappe auf dem Weg zur Kunstautonomie gewürdigt. 26 Wie aber ist die Entpragmatisierung von Literatur in der Zeit selbst motiviert? Welche Wirkungsintention

schlusses und zu seinen moralischen Umdeutungen in der frühen literaturwissenschaftlichen Rezeption vgl. Konrad Leisering, Das 'Stella'-Erlebnis Goethes, in: Goethe, Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft 5 (1940), 160-177, hier 163 und 175f.; Nutz, „Nur ein vernünftiges Wort“ (wie Anm. 12), 200.

24 Jutta Greis hat Niklas Luhmann meines Erachtens mit falschen Gründen vorgeworfen, in seiner Untersuchung zur Liebessemantik nicht zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten zu unterscheiden. (Greis, Drama Liebe, 9 ff.) Die entscheidende Differenz zwischen diesen beiden Textsorten besteht nicht darin, daß nichtliterarische Texte „codebildend“ und literarische Texte „codekritisch“ wären (11). Sie liegt vielmehr in der unterschiedlichen Nähe zur kommunikativen Praxis. Während etwa ein Beitrag zu Ehe und Liebe in einer Moralischen Wochenschrift direkt auf Probleme und Erfahrungen des Liebenden, die sich im Horizont eines spezifischen historischen Ideenguts ergeben, bezogen ist, fehlt der poetischen Rede von der Liebe dieser unmittelbare Wirklichkeitsbezug. Sie kann als uneigentliche Rede, wenn sie von Liebe und Ehe spricht, etwas anderes meinen. Sie kann ganz andere Erfahrungen und Probleme als die empirischer Liebes- und Ehebeziehungen formulieren, aber gerade dadurch codebildend wirken, einen Beitrag zur Entwicklung der Semantik des Kommunikationsmediums Liebe liefern. Zur Ausdifferenzierung der Poesie als 'uneigentliche Rede' vgl. Karl Eibl, Die Entstehung der Poesie, Frankfurt/M. und Leipzig 1995, 33f. und 35f.

25 Vgl. den Abschnitt „Zur Geschichtlichkeit des Kanons“ und die dort angegebene Literatur, in: Renate von Heydebrand und Simone Winko, Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 19/2 (1994), 97-173, hier 133-145.

26 Weber, Stella (wie Anm. 3), besonders: 147f. und 163 ff.

verband Goethe mit 'Stella', welche Funktion für das Publikum schrieb er ihr zu? Wie definierte er damit seine Rolle und Funktion als Schriftsteller?

1. 'Nicht fürs Publikum schreiben'

'Stella' war zunächst gar nicht für den Druck bestimmt. Anfang März kündigt Goethe Gräfin Stolberg ein 'Stella'-Manuskript an und bittet sie: „Liebe nur dass es Ihnen nicht aus Händen kommt. Ich mag das nicht drucken lassen denn ich will, wenn Gott will künftig meine Freu[den] und Kinder, in ein Eckelgen begraben oder etabliren, ohne es dem Publiko auf die Nase zu hängen.“²⁷ Es geht offenbar nicht darum, 'Stella' vom Druck auszuschließen, weil ihr Inhalt Anstoß erregen könnte. Goethe will künftig überhaupt keine Arbeiten mehr veröffentlichen! Das heißt freilich nicht, daß er sie als rein private Unternehmungen betrachten und ihnen den Rang der Dichtung absprechen würde. Bekanntlich hat er seine Absichtserklärung auch nicht in die Tat umgesetzt. Ein halbes Jahr nach dem Brief an Gräfin Stolberg läßt er das 'Stella'-Manuskript durch Merck dem Berliner Buchhändler Mylius zum Druck anbieten.²⁸ 'Stella' erscheint im Januar 1776.

Was bedeutet diese Wendung gegen den Druck seiner Werke? Sie zeigt zunächst einmal, daß Goethe eine wirkungsästhetische Konzeption, im Sinne der von Abbt geforderten gesellschaftlichen Nützlichkeit des Schriftstellers, in radikaler Weise verweigert. Wer nicht für die Veröffentlichung, nicht für das Publikum, schreibt, der schreibt auch nicht zu dessen religiöser Erbauung, Belehrung, moralischen Unterweisung etc. Die Absage an das Publikum beinhaltet jedoch noch mehr. Sie demonstriert, daß das Urteil des Publikums für den Autor keine Rolle spielt. Publikum und Kritik sind für ihn als Beurteilungsinstanzen literarischer Werke außer Kraft gesetzt. Häufig wird dies auf die konkreten Erfahrungen der 'Werther'-Rezeption zurückgeführt²⁹. Der Brief an Gräfin Stolberg scheint das nahelegen, denn Goethe fährt dort fort: „Ich bin das ausgraben, und sezieren meines armen Werthers so satt.“³⁰ Aber die im Brief an Gräfin Stolberg dokumentierte Haltung 'nicht fürs Publikum zu schreiben' äußert sich schon im Vorfeld der 'Werther'-Rezeption. Am 21. August 1774, also rund einen Monat vor Erscheinen des 'Werthers', schreibt Goethe in Bezug auf 'Clavigo':

27 DJG 5, 13.

28 Selbstbewußt fordert er das Honorar von 20 Talern vor der Übersendung des Manuskripts. Mylius stimmt dem Ansinnen, „die Katze im Sack zu kaufen“, zu, „hauptsächlich [...] um mit diesem allerdings seltenen Genie und fruchtbaren Schriftsteller in Bekanntschaft zu kommen“ (zit. nach Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, hg. von Karl Richter u.a., Bd. 1.2, Der junge Goethe 1757-1775, hg. von Gerhard Sauder, München 1985, 712f.).

29 Vgl. z.B. Gerhard Sauders Nachwort in: Edward Young, Gedanken über die Originalwerke, Aus dem Englischen von H. E. Teubern, Heidelberg 1977 (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1760), 1-54, hier 53f.

30 DJG 5, 13.

Was red ich über meine Kinder, wenn sie leben; so werden sie fortkrabeln, unter diesem weiten Himmel. Aber wer auch fürs Publikum Kinder machte! damit er hörte que ce cul est tiré en partie du Huron Mr d. Voltaire. [...] Jung ist nicht der erste der zweifelt ob das Stück von mir ist? Immer zu. Ich hoffe auf gute Tage wieder eins [ein Stück wie 'Clavigo'] zu machen, und wieder so ohne Rücksicht, obschaden möge meinem Rhum oder aufhelfen 31.

Wie im Brief an Gräfin Stolberg bezeichnet Goethe auch hier, im Brief an Friedrich Jacobi, seine literarischen Arbeiten als Kinder. Die Kinder-Metapher konnotiert - das wird hier deutlich - die Werke als autarke lebende Organismen, die äußere Zweck- und Nutzensbestimmungen abweisen. Auch 'Clavigo', die erste Arbeit, die Goethe unter eigenem Namen drucken ließ, war, dem Brief an Jacobi zu Folge, nicht 'fürs Publikum gemacht'. Goethe verknüpft mit seinen Werken nicht nur keinerlei aufklärerisch-empfindsame Wirkungsintention, er schreibt auch „ohne Rücksicht“ auf das Echo, das sein Werke beim Publikum hervorrufen. Diese Rücksichtslosigkeit schließt, wie die Nennung Jung-Stillings zeigt, die eigenen Generationsgenossen mit ein. 32 Das Urteil der Kritik, gleich welcher Couleur, ist für die künstlerische Produktion und damit auch für die Entwicklung des Künstlers gleichgültig. 33

2. Funktionen des Schreibens für den Autor

Das unter dem Eindruck der 'Werther'-Rezeption ausgesprochene Verdikt gegen den Druck seiner Werke formuliert nur in zugespitzter Weise, was man als Grundhaltung des jungen Goethe bezeichnen kann: die völlige Ablösung der künstlerischen Produktion von der Erwartungshaltung und dem Urteil des Publikums. Worauf gründet sich diese Haltung? Wodurch ist sie motiviert? Die gängige Antwort rekurriert auf das Autorkonzept des Originalgenies, das in unmittelbarem Bezug zur „schöpferischen Allnatur“, unabhängig von Vernunftregeln wie von empirischen Bedingungen, völlig autonom Kunstwerke schafft. 34 Der Hinweis auf das Konzept des Originalgenies, dessen Werke nur von einem kleinen kongenialen Kreis der 'Edlen und Kenner' verstanden wer-

31 Brief an Friedrich H. Jacobi, 21. 8. 1774, DJG 4, 244.

32 'Clavigo' enttäuschte ja als 'Rückkehr zum regelmäßigen Drama' gerade die Originalitätserwartungen der 'Stürmer und Dränger'. Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs, Goethes 'Clavigo', in: Goethe-Jahrbuch 90 (1973), 37-56, hier 37f.

33 Dies zeigt sich auch in den ästhetischen Programmschriften Goethes. Goethe wendet sich im Baukunstaufsatz gegen die Kritik der 'philosophierenden Kenner'. Die Polemik gegen die schulmäßigen Kunstrichter, die Vertreter einer rationalistisch normierten Regelpoetik, gehört zum Standardrepertoire aller Genie-Schriften. „Statt Kunstrichterei verlangte man Einfühlung und lebendigen Nachvollzug.“ (Jochen Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Bd. 1, Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1988, 194.) Goethe erklärt aber im Baukunstaufsatz auch diese Form der Kritik für nutzlos. Für die künstlerische Entwicklung ist sie belanglos. Das Genie ist unabhängig von jeder Form der Kritik. Vgl. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens, 194f.

34 So Schmidts Beschreibung der Genie-Konzeption Goethes: Die Geschichte des Genie-Gedankens, 196.

den, reicht jedoch zur Erklärung nicht aus. Dieses Konzept bedarf selbst der Differenzierung und Klärung.

Schon die Andeutungen zur Funktion von Literatur, die der oben zitierte Brief an Gräfin Stolberg enthält, wollen so gar nicht zur Vorstellung vom 'Sturm-und-Drang'-Genie als dem autonomen gottgleichen Schöpfer passen. Seine Bitte, das 'Stella'-Manuskript nicht aus den Händen zu lassen, leitet Goethe ein: „O wenn ich jetzt nicht dramas schriebe ich gieng zu Grund. Bald schick ich Ihnen eins geschrieben - Könnt ich gegen Ihnen über sizzen, und es selbst in Ihr Herz wurcken“ 35 Das Schreiben erscheint hier als quasi therapeutische Strategie der individuellen Lebens- und Krisenbewältigung 36. 'Nicht fürs Publikum schreiben' erhält damit einen ganz konkreten Sinn: Wer zur individuellen Sinnstiftung und Lebensbewältigung schreibt, der schreibt nicht für das Publikum, auch nicht für eine literarisch gebildete Elite der „wenigen Edlen und Kenner“ 37, sondern in erster Linie für sich selbst. Wenn darüber hinaus ein Adressatenkreis ins Auge gefaßt wird, dann der der persönlichen Freunde und Bekannten. 38 Auch wenn Goethe im selben Brief explizit erklärt, daß seine künstlerische Produktion vom Urteil des Publikums und der Kritik nicht tangiert werde, rekurriert er nicht auf das Autorkonzept des genialen Schöpfers. Über die 'Werther'-Rezeption schreibt er: Nachdichtungen, negative wie positive Kritiken, hetzten ihn zwar, aber sie beeinflussten ihn in seiner Arbeit in keiner Weise. „Nimmt mirs doch nichts an meinem innern Ganzen, rührt und rückt mich doch nicht in meinen Arbeiten, die immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden meines Lebens sind“ 39. Nicht der Bezug zur „schöpferischen Allnatur“, nicht das Vertrauen auf die eigene Produktivkraft und Originalität wird hier betont, sondern die Qualität des Werks als Manifestation des individuellen Lebens des Autors. Damit wird die Abweisung des Publikums als Urteilsinstanz psychologisch verständlich. Angesichts von Arbeiten, die nichts anderes als „die aufbewahrten Freuden und Leiden“ des eigenen „Lebens sind“ 40, ist Kritik schwerer zu ertragen, schmerzlicher, als angesichts von Arbeiten, die gesellschaftliche Zwecke im Sinne einer aufkläreri-

35 DJG 5, 13.

36 Weitere Briefstellen im unmittelbaren zeitlichen Kontext des Briefs an Gräfin Stolberg deuten eine 'therapeutische Funktion' künstlerischer Tätigkeit an: „Von meinen Verworrenheiten ist schwer was zu sagen, [...]. Die Frühlingsluft, die so manchmal schon da über die Gärten herweht, arbeitet wieder an meinem Herzen, und ich hoffe es löst sich aus dem Gewürge wieder was ab.“ (Brief an Bürger, 17. 2. 1775, DJG 5, 10.) „Ich bin ganz unerträglich. Und darum fleisig an sinnlicher Arbeit.“ (Brief an Johanna Fahlmer, März 1775, DJG 5, 12.)

37 Sauder, Nachwort zu Young (wie Anm. 29), 53.

38 Am 6. März, einen Tag, bevor er Gräfin Stolberg ein 'Stella'-Manuskript brieflich ankündigt, schickt er die ersten Bogen der 'Stella' an Johanna Fahlmer und bittet sie, eine Abschrift für Friedrich Jacobi zu machen: „Frizzen wird dieses Stück von ihrer Hand gewiss zehnmal lieber.“ (DJG 5, 12.) Am 15. März verspricht er Sophie von LaRoche ein Exemplar. Während seines Aufenthalts bei seiner Schwester Cornelia in Emmendingen (27. Mai-5. Juni) liest er ihr das Stück vor. Als er sich am 6. August in Zürich von Lavater verabschiedet, läßt er dem Freund eine Abschrift zurück. Vgl. Sauder, Der junge Goethe (wie Anm. 28), 712.

39 DJG 5, 14.

40 DJG 5, 14.

schen Wirkungskonzeption verfolgen. Vor allem aber deutet sich hier an, daß Kritik unangemessen ist, weil das literarische Werk Ausdruck der Individualität des Autors ist. Sie schadet dem Künstler nicht, wie Goethe hier ausführt, aber sie nutzt ihm auch nicht.

Dies bestätigt der Brief an Gräfin Stolberg vom 13. Februar 1775, in dem Goethe genauere Auskunft über die Funktion seiner künstlerischen Arbeit gibt. Der Brief berührt zugleich den Grundkonflikt des 'Stella'-Dramas, auf ihn wird daher zurückzukommen sein. Hier geht es zunächst nur um die Aspekte der Künstlerästhetik. Goethe beschreibt sich als Künstler,

der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, bald die unschuldigen Gefühlen der Jugend in kleinen Gedichten, das kräftige Gewürze des Lebens in mancherley Dramas, die Gestalten seiner Freunde und seiner Gegenden und seines geliebten Hausraths mit Kreide auf grauem Papier, nach seiner Maase [Hervorhebung M.W.] auszudrücken sucht, weder rechts noch links fragt: was von dem gehalten werde was er machte [Hervorhebung M.W.]? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will. 41

Auch hier geht es ausschließlich um die Funktion der künstlerischen Produktion für den Künstler selbst. Diese Funktion läßt sich als 'Selbstbildung' beschreiben. Mit dem Aufstieg von Stufe zu Stufe, der Entwicklung der Fähigkeiten, wird das aufklärerisch-empfindsame Programm der Vervollkommnung der Seelenkräfte abgerufen. 42 Aber es ist in entscheidender Weise modifiziert. Es

41 DJG 5, 9.

42 Es findet sich exemplarisch formuliert in Johann Joachim Spaldings Abhandlung 'Die Bestimmung des Menschen', die von 1748 bis 1794 dreizehn Auflagen erlebte. Spalding spricht von der Entwicklung der Kräfte als einer „Stufenleiter“, auf der ich „immer mehr Erkenntnis zu erwerben und davon immer mehr Gebrauch im Besserwerden zu machen suche. In diesem Fortstreben also, in dieser weiteren Entwicklung meiner edelsten Kräfte, in dieser steten Annäherung zu der höchsten Fülle des Guten besteht die wünschenswürdigste Seeligkeit“ (J. J. Spalding, Die Bestimmung des Menschen, Neue, vermehrte Auflage, Leipzig 1794, 115; zu Spaldings Abhandlung und zum Konzept der Perfektibilität vgl. Fotis Jannidis, Das Individuum und sein Jahrhundert: Sinn und Funktion des Bildungsbegriffs am Beispiel von Goethes Autobiographie 'Dichtung und Wahrheit', Diss. München 1995, 126 ff.). Vollkommenheit als „die proportionierliche Entwicklung aller Anlagen“ war das allgemeine Erziehungsziel der Philanthropie (Niklas Luhmann, Theoriesubstitution in der Erziehungswissenschaft: Von der Philanthropie zum Neuhumanismus, in: N. Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 2, Frankfurt/M. 1981, 105-194, hier 131). Das Perfektibilitätsprogramm der Aufklärung beschränkte sich nicht auf die Erziehung zur Sittlichkeit. Die Ästhetik widmete sich speziell den unteren Seelenkräften. Ihrer Entwicklung und Vervollkommnung sollte die Kunst dienen. Baumgarten liefert im deutschen Bereich hierfür die theoretischen Grundlagen. (Vgl. Alfred Baeumler, Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, Darmstadt 1967, 188ff.) Schon Shaftesbury verstand den Geschmack nicht als ein isoliertes seelisches Vermögen, sondern als Gesamtheit von Fähigkeiten und Kräften der Seele, deren Verbesserung die Kunstrezeption dient. (Vgl. Baeumler, Das Irrationalitätsproblem, 96f.) Die harmonische Entwicklung verschiedener Kräfte und Fähigkeiten der Seele als Voraussetzung genialen Künstlertums war in den 60er und 70er Jahren allgemein verbreitete Theorie. Jochen Schmidt nennt Sulzer, Mendelssohn, Garve, Abbt und Baumgarten als ihre

geht nicht mehr um die Entwicklung der Fähigkeiten und Kräfte nach Maßgabe allgemeiner Ideale und Zwecke, sondern um die Entwicklung der Fähigkeiten nach dem je eigenen 'Maas' 43. Damit ist der Künstler allein auf sich verwiesen. Nur auf dem Weg der Arbeit kann er sich entwickeln. Dieser Entwicklung ist kein objektives Ziel mehr vorgegeben. Sie muß auf jede äußere Anleitung und Regulierung verzichten. Wenn es Aufgabe des Künstlers ist, die Welt, Gefühltes, Erlebtes und Gesehenes, „nach seiner Maase“ auszudrücken, dann kann ihm keine Form der Kritik, kein Urteil des Publikums nützlich sein, denn dieses bewegt sich notwendig jenseits des individuellen Maßes des Erfahrungszugangs und Erfahrungsausdrucks. 44 Nicht die Vorstellung vom Genie als dem autonomen Schöpfer, der naturhaft, der Wuchsgesetzlichkeit einer Pflanze analog seine innere Welt entfaltet und manifestiert, setzt Kritik und Publikum als Beurteilungsinstanzen von Kunst außer Kraft, sondern die radikale Individualisierung der Welterfahrung und der Welt Darstellung. Diese Individualisierung bringt auch die bekannte Formel Goethes vom künstlerischen Schöpfungsakt zum Ausdruck, die aus dem bereits zitierten Brief an Jacobi vom 21. August 1774 stammt.

Vertreter. (Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens [wie Anm. 33], 142f.) Es liegt auf der Hand, daß das Programm der Vervollkommnung, der Entwicklung aller Kräfte und Fähigkeiten der Seele zu einer harmonischen Ausgewogenheit, auf Anleitung und Steuerung angewiesen ist. Selbst Herder greift auf den Grundsatz der Regulierung des Genies durch den Geschmack zurück. 1775 schreibt er: „Wie sich *Geschmack* und *Genie* feiner brechen mögen: so weiß jeder; daß *Genie* im Allgemeinen eine Menge in- oder extensiv strebender Seelenkräfte sei; *Geschmack* ist *Ordnung* in dieser Menge, *Proportion*, und also schöne *Qualität* jener strebenden Größen“ (Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877 ff. [im folgenden zit. als: Herder], Bd. 5, 600f.), „je mehr Kräfte ein Genie hat, je rascher die Kräfte wirken, desto mehr ist der Mentor des guten Geschmacks nöthig“ (Herder Bd. 5, 602). Zum Verhältnis von Genie und Geschmack bei Herder vgl. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens, 141 ff.

43 Die Formulierung 'nach seinem Maas' findet sich beim jungen Goethe häufiger. So heißt es im Shakespeare-Aufsatz angesichts des Todes, der die Individualität auszulöschen droht: „Für nichts gerechnet! Ich! Der ich mir alles binn, da ich alles nur durch mich kenne! So ruft ieder, der sich fühlt, und macht grosse Schritte durch dieses Leben, eine Bereitung für den unendlichen Weg drüben. Freilich jeder nach seinem Maas [Hervorhebung M.W.]“ (DJG 2, 83). Nicht auf die Entwicklung der Kräfte, auf Tätigkeit und Wirksamkeit, sondern auf den Genuß der individuellen Übereinstimmung mit dem Göttlichen bezogen, erscheint die Formulierung im Pastorsbrief: „Gott“ gibt „jedem Freude und Seligkeit [...] nach seinem Maas [Hervorhebung M.W.]“ (DJG 3, 112). Die Gedankenfigur, daß jeder über ein eigenes Maß sowohl der Tätigkeit und Wirksamkeit als auch der Erfahrung und Empfindung verfügt, ist in Goethes Beiträgen zu Lavaters 'Physiognomischen Fragmenten' ausgeführt: „Jeder hat sein eigenen Kreis von Wirksamkeit, jeder seine eigene Freude und Leid“ (DJG 4, 277).

44 Die Individualisierung der Welterfahrung, die eine sprachlich-begriffliche Verständigung ausschließt und damit auch jedes sprachlich-begriffliche Urteil unangemessen erscheinen läßt, thematisiert Goethe auch im Brief an Lavater und Pfenninger vom 26. April 1774: „Ich bin vielleicht ein Tohr dass ich euch nicht den Gefallen thue mich mit euern Worten auszudrücken, und dass ich nicht einmal durch eine reine Experimental Psychologie meines Innersten, euch darlege dass ich ein Mensch binn, und daher nichts anders sentiren kann als andre Menschen, dass das alles was unter uns Widerspruch scheint nur Wortstreit ist der daraus entsteht weil ich die Sachen unter andern Combinationen sentire und drum ihre Relativität ausdrückend, sie anders benennen muss [Hervorhebung M.W.]“ (DJG 4, 13). Vgl. hierzu Eibl, Die Entstehung der Poesie (wie Anm. 24), 149 ff.

Sieh lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigener Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniss Gott sey Danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern. 45

Hier wird ganz deutlich: Das Genie ist nicht der autonome Schöpfer, der unabhängig von Erfahrungszusammenhängen, aus sich selbst heraus, eine eigene Welt erschafft. Der Künstler muß Welt aufnehmen, er muß Erfahrungen machen, um seine Welt hervorzubringen. Die „innre Welt“ des Künstlers „packt“ die äußere Welt und stellt sie in „eigener Form, Manier, wieder hin[...]“. Der geniale Künstler zeichnet sich dadurch aus, daß er seinem individuellen Weltbezug in der Darstellung Ausdruck zu verleihen vermag. Das originelle Werk konstituiert sich als individuelles Ganzes. Es ist Ausdruck und Spiegel der Individualität des Autors. Dies ist auch die entscheidende Bedeutungsebene der Kinder-Metapher. Sie betont nicht nur die Qualität des literarischen Werks als eines autarken lebenden Organismus, sondern vor allem die Übereinstimmung von Werk und Autor, die Identifikation des Autors mit seinem Werk. Im Anschluß an die Formel vom künstlerischen Schöpfungsakt schreibt Goethe im Brief an Jacobi mit Blick auf ‘Clavigo’ von seinen Werken als seinen „Kinder[n]“, davon, daß sich Beaumarchais’ „Chara[ck]ter seine That mit Characteren und Thaten in mir amalgamirten“, daß er diese Menschen „gestempelt“ habe, und „die wird Mercurius und Iris nicht wiedergebären“ 46. Der Künstler sagt sich von allen normativen Vorgaben los, er blendet die Erwartungshaltung und das Urteil des Publikums aus, um die Welt nach seiner ‘Maße’ darzustellen und auf diese Weise Manifestationen seiner Individualität zu schaffen.

Anders als es die Vorstellung vom autonomen Schöpfer nahelegt, zeigt die Konzeption der künstlerischen Tätigkeit, wie sie in den angeführten Briefzeugnissen deutlich wird, daß der Künstler für seine künstlerische Produktion und Entwicklung auf Erfahrungen, auf Weltkontakt, angewiesen ist. Da er nicht unabhängig von der Erfahrungswelt arbeitet, sondern sein individuelles Verhältnis zur Erfahrungswelt gestaltet, ist dieser Künstler auch auf äußere Bestätigung angewiesen. Er muß für seine individuelle Weltsicht Anerkennung und Bestätigung finden können. Diese Bestätigung kann nicht sprachlich, nicht durch die Kognition, sondern nur durch das Gefühl erfolgen. An dieser Stelle tritt Liebe in Funktion. Hier ist die zentrale Motivation für eine Liebessemantik zu suchen, die Liebe bereits als Gefühl beschreibt, das auf ein einzigartiges Individuum und damit auf eine einzigartig gesehene Welt gerichtet ist.

45 DJG 4, 243f. In Goethes Formel von der Reproduktion der äußeren Welt klingt zwar noch Christian Wolffs Bestimmung der Einbildungskraft als Vermögen an, aus tatsächlich gesehenen Bildern durch eine andere Zusammensetzung neue Bilder hervorzubringen. Goethes Bestimmung des künstlerischen Schöpfungsaktes geht jedoch über diese psychologische Definition der Einbildungskraft, die den Begriffsgebrauch von Bodmer und Breitinger, über Baumgarten und Meier bis hin zu Sulzer bestimmte (vgl. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens [wie Anm. 33], 371), weit hinaus.

46 DJG 4, 244.

Bevor wir auf die mit dieser Künstlerkonzeption verbundenen Probleme zurückkommen, ist nach der Funktion zu fragen, die Goethe Werken wie der 'Stella' für die Rezipienten zuschreibt.

3. Funktionen des Werks für die Rezipienten

Goethe schreibt zwar nicht für das Publikum, veröffentlicht aber gleichwohl seine Arbeiten. Daraus kann man schließen, daß er mit seinen Werken, 'seinen Kindern', seinem „Fleisch und Blut“ 47, nicht nur Funktionen für sich selbst und den Kreis der Freunde verknüpft, sondern durchaus auch für ein anonymes Publikum. Als Objektivationen seiner Individualität sind seine Werke für ihn Mittel der Bestätigung und Bestärkung seiner Identität und damit Mittel der individuellen Lebensbewältigung. Genau diese Funktion können sie auch für andere Individuen übernehmen.

Darauf weist der Untertitel der 'Stella', „Ein Schauspiel für Liebende“, hin. Daß dieses Stück nicht für das Publikum geschrieben wurde, ist in diesem Titelzusatz noch präsent. Er schränkt den Adressatenkreis des Stücks gegenüber dem allgemeinen Publikum auf eine Gruppe, die Liebenden, ein. Im Brief an Johanna Fahlmer vom März 1775 spricht Goethe von Menschen „unsres Geschlechts“ 48 als dem besonderen Adressatenkreis. Mit 'Liebenden' sind also wohl kaum die aktuell in konkreten Liebesbeziehungen und -schwierigkeiten Befangenen gemeint. Die Bezeichnung „Liebende“ steht für Menschen, die zur Liebe in einem sehr emphatischen Sinne fähig und zugleich auf diese Liebe angewiesen sind. In seinem ersten Brief an Gräfin Stolberg vom 18.-30. Januar 1775 definiert Goethe das Gefühl der Liebe:

Meine Teure - ich will Ihnen keinen Nahmen geben, denn was sind die Nahmen Freundinn Schwester, Geliebte, Braut, Gattin, oder ein Wort das einen Complex von all denen Nahmen begriffe, gegen das unmittelbaare Gefühl, zu dem - [...] ich fühle Sie können ihn tragen diesen zerstückten, stammelnden Ausdruck wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt. Und was ist das als Liebe! - Musste er Menschen machen nach seinem Bild, ein Geschlecht das ihm ähnlich sey, was müssen wir fühlen wenn wir Brüder finden, unser Gleichniss, uns selbst verdoppelt. 49

Liebe wird hier als Gefühl beschrieben, das wir empfinden, wenn wir in anderen „unser Gleichniss, uns selbst verdoppelt“, und damit zugleich ein „Bild des Unendlichen“ erblicken. Wie Liebende in einander ihr Gleichnis finden, so der Autor in seinem Werk, in den „Menschen“, die er „gestempelt“ hat. Seine Werke können auch für andere Individuen zum Spiegel und damit zur Bestärkung ihrer Individualität werden, einer Individualität, die als einzigartige Repräsentation des Unendlichen, des Weltganzen, verstanden wird. Das Rezeptionsverhältnis des Rezipienten zu dem Werk, in dem er sein 'Gleichnis' und

47 Brief an Friedrich H. Jacobi, 21. 3. 1775, DJG 5, 16.

48 DJG 5, 15.

49 DJG 5, 6f.

zugleich ein 'Bild des Unendlichen' findet, ist mit Liebe adäquat benannt. Liebe bezeichnet damit einen Rezeptionsmodus, der mit gesteigerter Sensibilität und Empfindungsfähigkeit nur unzureichend erfaßt ist. Liebe ist das einzig angemessene Rezeptionsverhalten einem Werk gegenüber, das Spiegel der individuellen Weltsicht seines Autors ist. Diese kann nicht durch die Kognition, sondern nur durch das Gefühl übernommen werden. In diesem Sinne ist 'Stella' „nicht ein Stück für jedermann“⁵⁰, sondern „für Liebende“, für Menschen, die sich aus der Korrespondenz zum Unendlichen, zur Totalität, zur Welt, begreifen und sich nach einem Spiegel und damit nach einer Bestätigung und Bestärkung ihrer Individualität sehnen. Diese Funktion der Bestätigung und Bestärkung spricht Goethe bezüglich 'Stella' direkt im Brief an Johanna Fahlmer an:

Liebe Tante, ich wusste was Stella ihrem Herzen seyn würde. Ich bin müde über das Schicksaal unsres Geschlechts von Menschen zu klagen, aber ich will sie darstellen, sie sollen sich erkennen, wo möglich wie ich sie erkannt habe, und sollen wo nicht beruhigter, doch stärker in der Unruhe seyn. 51

Die Wortwahl zeigt, daß mit der Funktion des 'Wiedererkennens', der Bestätigung und Bestärkung der Individualität, der Literatur eine weit gewichtigere Rolle zugeschrieben wird, als ihr als 'Schule der Moral' im Horizont einer aufklärerischen Wirkungskonzeption zukam. Das Stück, das die Verfechter einer moraldidaktischen Wirkungskonzeption als Anleitung zu Hurerei und Ehebruch verdamnten, besitzt in den Augen seines Autors die Qualität eines religiösen Gegenstandes. In der Unruhe zu beruhigen und zu stärken, das ist nach der lutherischen Theologie die Funktion der göttlichen Gnadenmittel, der Sakramente.⁵² Auch in der pietistischen Tradition bezeichnet 'beruhigen' die Einwirkung göttlicher Gnade auf die Seele, und Unruhe das 'Getriebe der Welt'⁵³. Unruhe umschreibt im Pietismus zugleich den Seelenzustand der Gottesferne. Sie bildet den Gegenbegriff zur 'Ruhe', die Voraussetzung der mystischen Vereinigung mit dem Göttlichen ist und die Seele auszeichnet, die sich von der Welt abgewandt und an Gott gebunden hat.⁵⁴ Daß von der Literatur nicht die Wirkung der 'Beruhigung', sondern nur noch 'Stärkung' erwartet wird, zeigt den Wandel der anthropologischen Konzeption gegenüber den religiösen Mustern an, die zitiert werden. Ruhe kann im Horizont eines Konzepts, das statt zur Selbstaufgabe zur Entwicklung der individuellen Fähigkeiten und Kräfte verpflichtet und dazu Erfahrungen und Weltkontakt für unabdingbar erklärt, nicht mehr erreicht werden. Die Unruhe, die Veränderung, der Wechsel der Zustände, gehört notwendig zum Ich. Erstrebenswert ist nicht

50 Brief an Sophie von La Roche, 1. 8. 1775, DJG 5, 245.

51 DJG 5, 15.

52 Vgl. Martin Luther, Werke, Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883ff., Bd. 3.1, 215 ff. und 221 ff.

53 Vgl. August Langen, Der Wortschatz des deutschen Pietismus, Tübingen²1968, 54f. und 376f.

54 Vgl. Langen, Der Wortschatz, 133.

mehr die Ruhe, die Selbstaufgabe und Weltabwendung impliziert, sondern „in dem ewigen Wechsel, immer eben derselbe“ 55 zu bleiben.

4. Das Bezugsproblem: Die soziale Exklusion des Individuums

Die Vorstellung vom selbstbestimmten einzigartigen Individuum, das in spezifischer Weise die Welt repräsentiert, die in Goethes Ausführungen zur Kunstproduktion und -rezeption im entstehungsgeschichtlichen Kontext der ‘Stella’ hervortritt, stellt eine semantische Innovation dar, die nicht durch anthropologische Konstanten zu erklären ist. 56 Vielmehr ist nach dem gesellschaftsgeschichtlichen Bezugsproblem, dem Problemlösungs- und Deutungsbedarf zu fragen, dem diese Vorstellung korreliert und dem sie ihre immense Überzeugungskraft verdankt. Die derzeit avancierteste theoretische Position zur Erklärung des Individualitätskonzepts liefert Niklas Luhmanns Theorie funktionaler Differenzierung. Danach entsteht ein allgemeiner Bedarf, sich und andere als einzigartig zu stilisieren und dafür Anerkennung und Entfaltungsraum zu fordern, erst im Laufe des 18. Jahrhunderts mit der Umstellung der Gesellschaftsstruktur von primär stratifikatorischer auf primär funktionale Differenzierung. Im Zuge dieser Umstellung verliert das Individuum seinen Ort in der Gesellschaft. 57 In der funktional differenzierten Gesellschaft kann es nicht mehr nur einem Teilsystem der Gesellschaft angehören, wie man nur einem Stand angehörte. Es hat im Verlaufe wie auch an jedem einzelnen Punkt seines Lebens an einer Fülle unterschiedlicher funktionaler Bereiche und sozialer Kreise teil, die von einander sachlich und personal weitgehend getrennt sind. Zur Selbstidentifikation kann es sich daher nicht mehr an soziale Positionen, Rollen und Zuge-

55 Brief an Gräfin Stolberg, 14.-19. September 1775, DJG 5, 258.

56 Die gängigen Erklärungsmuster des Geniekonzepts des ‘Sturm und Drang’ setzen Individualität als anthropologische Konstante voraus. Zwei Erklärungsmuster dominieren in der Forschung. Das Geniekonzept wird entweder als Ausdruck der Emanzipation des Bürgertums oder umgekehrt als Kompensation für die ihm verweigerte Freiheit gedeutet. Kompensations- und Emanzipationsthese können natürlich auch Kombinationen eingehen. Typisch sind die Erklärungen von Gerhard Sauder und Jochen Schmidt. Sauder erklärt das Genie-Konzept als Kompensation der durch die gesellschaftliche Realität verweigerten Selbstverwirklichung: „Die Erfahrung der Gegenwart, daß Selbstverwirklichung dem Individuum in ständig wachsendem Maße von den ökonomischen und gesellschaftlichen Normierungen abgenommen wird, die erzwungene Konformität des eingeschrumpften Ich, das nur noch als Glied von Organisationen und antiindividuellen Zwängen definierbar ist, führte zur Mythisierung des genialen Menschen.“ (Sauder, Nachwort zu Young [wie Anm. 29], 51f.) Schmidt deutet das Geniekonzept als Ausdruck der „Auflehnung des Bürgertums gegen die höfische Welt“ und als „Reaktion der Wortführer dieses Bürgertums [...] auf ihre spezifisch beruflichen Entfremdungserfahrungen“ (Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens [wie Anm. 33], 121). Als „bevorzugtes Instrument eines umfassenden Emanzipationsstrebens“, unterliegt das Geniekonzept einem „typischen Ideologisierungsprozess“ und erscheint bald als „vergötter Wert an sich“ (Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens, 119).

57 Da das Individuum potentiell Zugang zu allen funktionalen Bereichen der Gesellschaft haben muß, ist es notwendig außerhalb der Gesellschaft angesiedelt. Luhmann bringt dies auf die Formel: „Das Individuum kann nicht mehr durch Inklusion, sondern nur noch durch Exklusion definiert werden.“ Niklas Luhmann, Individuum, Individualität, Individualismus, in: N. Luhmann, Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 3, Frankfurt/M. 1989, 235-300, hier 158.

hörigkeiten halten. In dieser Problemsituation tritt das Konzept in Funktion, das das Individuum durch einzigartige Weltkorrespondenz definiert. Es gibt ihm auf, seine Individualität zu entfalten und sich damit selbst seine Identität zu geben, also genau das zu leisten, was die Gesellschaft nicht mehr leisten kann. Dem Individuum, das in pluralen, nicht integrierten Kontexten leben und handeln muß, wird nun zugemutet, in Selbstbeschreibung und Selbstbeobachtung auf die eigene Individualität zu rekurrieren, also auf das, was es von allen anderen unterscheidet. Als Gegenüber, als Identitätskorrelat, bleibt diesem Individuum nur noch die Welt. 58

Im Autorkonzept des Genies, wie es Goethes Ausführungen zum Künstler und zur künstlerischen Produktion zugrundeliegt, scheint erstmals das Individualitätskonzept formuliert, das als Selbstdeutungs- und Orientierungsmodell den Anforderungen einer funktional differenzierten Gesellschaft entspricht. Mehr noch, dem Künstler wird Individualität, die Instanz der Selbstidentifikation jenseits aller gesellschaftlichen Bezüge und Rollen des Individuums, als gesellschaftliche Rolle zugemutet. Der geniale Künstler soll unabhängig von Regeln und Normen, ohne eine gesellschaftliche Funktion für das Publikum und damit frei von jeder äußeren Zweckbestimmung arbeiten. Ohne nach rechts und links zu sehen, frei und selbstbestimmt, soll er seine Individualität entfalten und in seinen Werken manifestieren. Er steht damit außerhalb der Funktionskreise der Gesellschaft. 59

Gerade dadurch, daß der Künstler nicht fürs Publikum schreibt, sich von der Erwartungshaltung und dem Urteil des Publikums abkoppelt und jede gesellschaftliche Nutzenskonzeption verweigert, erobert er für die Literatur eine zentrale gesellschaftliche Funktion, nämlich die der Pflege, der Reflexion und Bestätigung der sozial exkludierten Individualität. 60 Indem er einzig seiner

58 Vgl. Luhmann, Individuum, 215.

59 Das Geniekonzept korrespondiert der gesellschaftlichen Außenstellung des Schriftstellers. Der für den Markt produzierende Künstler, der seine Bindungen an den Gelehrtenstand gelöst hat, ist in der berufsständischen Ordnung der Gesellschaft nicht unterzubringen. Ein Rechtsanwalt, Beamter, Kaufmann oder Bäcker ordnet sich in ein Kollektiv ein, dessen spezifische Ehrbegriffe, Verhaltensregeln und Verpflichtungen er übernimmt. Dem Schriftsteller fehlen diese Bindungen. Er kann seine Tätigkeit nicht wie ein Amt oder ein Handwerk ausüben. Er soll das, was ihn mit anderen Schriftstellern verbindet (Produktivität, Traditionsverhältnis, Publikumsbezug), ja gerade auf je eigene besondere Weise realisieren. (Vgl. Thomas Pittrof, Knigges Aufklärung über den Umgang mit Menschen, München 1989, 38.) Das Geniekonzept, das den Autor von Regelbefolgung, Publikumserwartung und jeder gesellschaftlichen Nutzenskonzeption freispricht, stellt eine besonders radikale Formulierung dieser Position dar. Mit ihr wird die Entfaltung und Darstellung von Individualität quasi als Berufsrolle des Künstlers institutionalisiert.

60 Abbt's Eingang des Aufsatzes zitierte Frage nach dem Verdienst der Schriftsteller, nach ihrem Nutzen für den Staat, zielt dagegen darauf, die sozial obdachlose Gruppe der Schriftsteller als Berufsstand zu bestimmen, dessen Rang sich aus seinem Beitrag zum 'gemeinen Besten' ergibt. Die Schwierigkeiten, auf die er dabei stößt, zeigen jedoch deutlich, daß sich die Gruppe der Schriftsteller einer Einordnung in die berufsständisch organisierten Funktionsbereiche der Gesellschaft widersetzt. (Vgl. hierzu Pittrof, Knigges Aufklärung, 37 ff.) Was bei Abbt als Problem aufscheint, prädestiniert jedoch die Schriftsteller gerade zur Reflexion und Pflege der sozial exkludierten Individualität. Die Exklusion des Schriftstellers aus dem Gelehrtenstand und die Exklusion des Individuums aus der Gesellschaft sind aufeinander bezogenen Phänomene.

Eigenart und Weltsicht verpflichtet arbeitet, schafft Goethe nach seinem Selbstverständnis eine Literatur, die als Bestätigung und Bestärkung der Individualität fungieren kann, einer Individualität freilich, die als Ideal 61 gedacht, noch nicht allen zugeschrieben wird, und der Literatur als ihrem Korrespondenzraum die Dignität des Religiösen verleiht.

Die Liebeskonzeption, die die Liebe aus der Bindung an die Tugend und die Institution der Ehe löst, und die Kunstkonzeption, die die Kunst von allen gesellschaftlichen Nutzenserwägungen freispricht, sind durch das gleiche Problem, nämlich die soziale Exklusion des Individuums, verknüpft. Liebe und Kunst stimmen in der Funktion der Reflexion und Betätigung der sozial ortlosen Individualität überein. Sie fungieren in Goethes Konzeption als Garanten der individuellen Identität, die auf alle sozialen Außenhalte verzichten muß, gleichwohl aber auf Anerkennung und Bestätigung angewiesen ist.

Diese Angewiesenheit gilt in verstärktem Maße für den Künstler, für den mit dem Autorkonzept des Genies Selbstverwirklichung ja zu einer Art Berufspflicht wird. Die Bestätigung seiner Eigenart und Weltsicht ist für ihn nicht nur Bedürfnis, sondern Bedingung der künstlerischen Produktion. Die Entfaltung und Manifestation der Einzigartigkeit seines Ichs ist seine Verpflichtung. Damit ist er aber in besonderer Weise für Probleme sensibilisiert, die für ein Leben im Horizont des Individualitätskonzepts kennzeichnend werden. Diese Probleme sind in 'Stella' eindrucksvoll formuliert. Sie lassen sich auf einen Grundkonflikt beziehen, der auch in den biographischen Selbstexplikationen Goethes im Umfeld der 'Stella' zum Ausdruck kommt.

5. Der Grundkonflikt in der biographischen Selbstexplikation

Der bereits zitierten Selbstbeschreibung als Künstler, der arbeitend seine Kräfte und Fähigkeiten entwickelt, steht im Brief an Gräfin Stolberg vom 13. 2. 1775 die Selbstbeschreibung als „Fastnachts Goethe“ gegenüber.

Wenn Sie sich, meine liebe, einen Goethe vorstellen können, der im galonirten Rock, sonst von Kopf zu Füsse auch in leidlich konsistenter Galanterie, umleuchtet vom unbedeutenden Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter, mitten unter allerley Leuten, von ein Paar schönen Augen am Spieltische gehalten wird, der in abwechselnder Zerstreuung aus der Gesellschaft, ins Concert, und von da auf den Ball getrieben wird, und mit allem Interesse des Leichtsinns, einer niedlichen Blondine den Hof macht; so haben Sie den gegenwärtigen Fastnachts Goethe, [...] der nicht an Sie schreiben mag, der Sie auch manchmal vergisst, weil er sich in Ihrer Gegenwart ganz unausstehlich fühlt. Aber nun giebts noch einen, den im grauen Biber-Frack mit dem braunseidnen Halstuch und Stiefeln, der in der streichenden Februarluft schon den Frühling ahndet, dem nun bald seine liebe weite

61 Es geht nicht um die Anerkennung jeder realen Individualität, was ja Mißbratenes einschliesse, sondern um die Anerkennung von Individualität als je eigener Darstellung der Welt. Vgl. hierzu: Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 20), 208f.

Welt wieder geöffnet wird, der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, [...]. Das ist der, dem Sie nicht aus dem Sinne kommen 62.

Empfindsames und religiöses Beschreibungsmuster überlagern sich hier. Das gesellige Leben wird analog der empfindsamen Hof- und Stadtkritik mit den Attributen der Künstlichkeit und des falschen Scheins der 'großen Welt' versehen und so dem natürlichen und einfachen Leben gegenübergestellt. Dieser Konfrontation von Gesellschaft und Natur ist der pietistische Topos der Weltzu- und Weltabwendung unterlegt. Die „Zerstreuung“ der Seelenkräfte in der Welt bildet in der pietistischen Tradition den Gegensatz zur Konzentration aller Kräfte und Sinne auf Gott. 63 Beide Beschreibungsmuster weisen also die Künstlerexistenz als das 'wahre eigentliche Ich' aus. Die Entfaltung der individuellen Kräfte und Fähigkeiten wird als Verpflichtung, ja als göttliche Bestimmung markiert. Sie erfordert das Heraustreten aus der Gesellschaft. Goethe als Künstler, der arbeitend von Stufe zu Stufe steigt, ohne nach rechts und links zu schauen, seine Kräfte und Fähigkeiten nach Maßgabe seiner Individualität entwickelt, steht außerhalb der Gesellschaft und zwar nicht nur außerhalb der Funktionskreise, der Sphäre der Ämter und bürgerlichen Geschäfte, sondern gerade auch außerhalb der Sphäre geselligen Umgangs. Die Briefpartnerin, Gräfin Stolberg, repräsentiert in Goethes Beschreibung die Seite des Göttlichen. Goethe in seiner 'wahren Identität', die nicht als statisch, sondern als sich entwickelnd, sich verändernd begriffen wird, weiß sich in Übereinstimmung mit der Briefpartnerin, in deren imaginierten Gegenwart sich der 'Fastnachts-Goethe' ganz unausstehlich findet. Die „niedliche[.] Blondine“ dagegen bannt Goethe in die ihm fremde Welt der Gesellschaft. Sie zieht ihn von seiner eigentlichen Bestimmung ab und verstrickt ihn in Selbstentfremdung. Die „niedliche[.] Blondine“ ist Lili Schönemann, mit der sich Goethe am 20. April 1775 verlobte. 64

Die Stilisierungen der Liebe in den Briefen an Gräfin Stolberg folgen dem binären Schema von 'himmlischer' und 'irdischer Liebe.' 65 Auf der einen Seite steht die körperlose Seelenliebe zur Stolberg 66, die den Bezug zum Un-

62 DJG 5, 9.

63 Vgl. Langen, Der Wortschatz (wie Anm. 53), 111.

64 Vgl. Fischer-Lambers Anmerkungen zu den Briefen Goethes in: DJG 5, 420 und 457.

65 Zur Verbreitung dieses Schemas in der Literatur des 18. Jahrhunderts vgl. Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe (wie Anm. 20), 185ff. und 233ff.

66 Zum Konzept 'hoher Seelenliebe' in der Literatur um 1800 vgl. Bobsin, Von der Werther-Krise (wie Anm. 20), 124 ff. Zur empfindsamen Traditionslinie dieses Konzepts vgl. Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe, 180 ff. Eine Seelenfreundin neben der für die physische Liebe zuständigen Ehefrau zu haben wird in den 80er Jahren nach den bei Kluckhohn angeführten Zeugnissen im Roman wie im Leben regelrecht Mode. Vgl. Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe, 231 ff. Bei der Beziehung zwischen Goethe und Gräfin Stolberg handelt es sich um eine wahrhaft körperlose Liebe. Goethe hat Gräfin Stolberg nie zu Gesicht bekommen. Sie schreibt ihm nach der Lektüre des 'Werthers', der sie tief beeindruckt hatte, anonym. Er antwortet ihr „unmittelbar auf den Empfang“ (DJG 5, 7) dieses Briefes mit dem oben zitierten 'Liebesbekenntnis': „Meine Teure - ich will Ihnen keinen Namen geben, [...]“ (DJG 5, 6f.). Goethe hat, auch nachdem ihm die Identität der Gräfin Stolberg durch die Brüder Stolberg mitgeteilt worden war, nie einen Versuch gemacht, sie zu treffen. Der Reiz des Briefwechsels lag für ihn offenbar zu einem großen Teil in der Anonymi-

endlichen und Göttlichen repräsentiert und die 'wahre Identität' verbürgt; auf der anderen Seite die das sexuelle Begehren einschließende Liebe zu Lili, die Goethe heiraten möchte. Mit der Liebe zu Lili verbindet sich für Goethe der Wunsch nach einer Familie, nach „häuslicher Glückseligkeit“ und damit zugleich nach einer Verankerung, nach einem festen Ort in der Gesellschaft. Am (etwa) 12. Mai schreibt er an Herder:

Dem Hafen häuslicher Glückseligkeit, und festem Fulse in wahren Leid u. Freud der Erde wähnt ich vor kurzem näher zu kommen, bin aber auf eine leidige Weise wieder hinaus in's weite Meer geworfen.“⁶⁷

Zur angestrebten häuslichen Glückseligkeit gehört die Versorgungsgrundlage, das Amt, die Ausübung bürgerlicher Geschäfte ⁶⁸ ebenso wie die Führung eines Hauses, die Teilnahme am geselligen Leben der Frankfurter Gesellschaft,

tät, in der Herausgehobenheit der Beziehung aus den Bezügen des Alltagslebens. (Vgl. Fischer-Lambersgs Kommentar in: DJG 5, 409.) Der Ausschluß der Sexualität aus der Beziehung zu Gräfin Stolberg entspricht dem empfindsamen Konzept der Seelenliebe. Aber die Seelenliebe, wie sie sich in Goethes Briefen darstellt, gründet sich nicht mehr primär auf Tugend, sondern auf die völlige Übereinstimmung zweier Individuen. In den Briefen artikuliert sich ein immenses Bedürfnis nach Intimkommunikation, d.h. einer Kommunikation, in der prinzipiell alle Aspekte der Person bedeutsam sind und dem anderen zugänglich gemacht werden sollen (vgl. Luhmann, Liebe als Passion [wie Anm. 20], 14f.): „Hier also meine beste sehr mancherley von meinem Zustande, nun thun Sie dessgleichen und unterhalten mich von dem Ihrigen, so werden wir näher rücken, einander zu schauen glauben - denn das sag ich Ihnen voraus daß ich Sie oft mit viel Kleinigkeit unterhalten werde, wie mirs in den Sinn schießt. (DJG 5, 9.) „So recht! Tritt u. Schritt muss ich wissen [...], denn ich bilde mir ein dass euch von mir das all auch so werth ist; also dancke dancke für die Schildrung dein und deines Lebens, wie wahr, wie voraus von mir gefühlt! [...] wenn du leidest, schreib mir - ich will alles theilen“ (DJG 5, 17). Nicht zuletzt äußert sich das Bedürfnis nach Intimkommunikation auch in der Klage über die Grenzen der Mitteilbarkeit: „-Was sag ich -! o beste wie wollen wir Ausdrücke finden für das was wir fühlen! Beste wie können wir einander was von unserm Zustande melden, da der von Stund zu Stund wechselt.“ (DJG 5, 14.) „Gustgen wir wollen das lassen - über des Menschen Herz lässt sich nichts sagen, als mit dem Feuerblick des Moments. [...] Gustgen! - Lass mein Schweigen dir sagen, was keine Worte sagen können.“ (DJG 5, 257.) Immer wieder betont Goethe das vollkommene Verstehen, das zwischen ihnen herrscht: „wenn ich an Sie denke föhl ich nichts als Gleichheit, Liebe, Nähe!“ (DJG 5, 9.) „Wie wollt ich du könntest nur acht Tage mein Herz an deinem, meinen Blick in deinem föhlen. Bey Gott was hier vorgeht ist unaussprechlich fein und schnell und nur dir vernehmbar.“ (DJG 5, 257.) Die Funktion dieser Kommunikation ist die Bewahrung und Stabilisierung der individuellen Identität: „Sieh Gustgen! so kanns allein werden wenn ich dir so von Moment zu Moment schreibe. - - halb 5. ich wollt ich könnt mich dir darstellen wie ich bin, du solltest doch dein Wunder sehn. Gott! so in dem ewigen Wechsel, immer eben derselbe.“ (DJG 5, 258.)

⁶⁷ DJG 5, 24. Einen Tag später tritt Goethe seine Reise in die Schweiz an, deren „Hauptzweck“ nach einem Brief an Johanna Fahlmer ist, die Bindung an Lili zu lösen (DJG 5, 230). Nach 'Dichtung und Wahrheit' diene sie der Probe, ob er „Lili entbehren könne“ (Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Hamburg 1948 ff. [im folgenden zit. als: HA], Bd. 10, 127). Vgl. hierzu Karl Otto Conrady, Goethe. Leben und Werk, Frankfurt/M. 1987, 263 ff.

⁶⁸ In 'Dichtung und Wahrheit' schreibt Goethe rückblickend: „Hatt ich in den frühern Zeiten, da ich noch hoffte, Lili mir zuzueignen, meine ganze Tätigkeit auf Einsicht und Ausübung bürgerlicher Geschäfte gewendet“ (HA 10, 170).

wie es im Brief an Gräfin Stolberg vom 13. 2. aufscheint. Daß er die angestrebte Verankerung in der Gesellschaft zugleich fürchtete, drückt sich in den Beschreibungsmustern der Liebe zu Lili aus. 69

In den Briefen an Gräfin Stolberg beschreibt Goethe fast durchgängig die Beziehung zu Lili nach dem Muster passionierter Liebe, das bereits im Brief vom 13. 2. auftaucht. Danach führt die Liebe in die Selbstentfremdung. Sie bedeutet nicht Gewinnung, sondern Verlust der 'eigentlichen Identität'. 70 Dieses Beschreibungsmuster kulminiert im Brief vom 14.-19. September 1775 im Bild von „Ubalds Schild“:

Unglücklicher Weise macht der Abstand von mir das Band nur fester das mich an sie[Lili] zaubert. [...] Ihr [Gräfin Stolbergs] Brief hat mir wieder in die Ohren geklungen wie die Trompfe dem eingeschlafnen Krieger. Wolte Gott Ihre Augen würden mir Ubalds Schild, und liessen mich tief mein unwürdiges Elend erkennen 71.

Goethe spielt hier auf den 16. Gesang von Tassos Epos 'Das befreite Jerusalem' an. Armida, die als Werkzeug des Teufels die christlichen Ritter von der Eroberung Jerusalems abhalten soll, hat Rinaldo auf eine Insel entrückt. Ubaldo befreit ihn aus Armidas Verstrickung, indem er ihn in sein Diamantschild blicken läßt, das jedem seine wahre Gestalt zeigt. Lili spielt in diesem Anspielungshorizont die Rolle der dämonischen Verführerin, die von der Pflicht abhält, Stolbergs Augen die des Spiegels, der die wahre Gestalt zeigt. Sie ruft zur

69 Wie ambivalent Goethe der 'häuslichen Glückseligkeit' gegenüberstand, wird auch deutlich, wenn man das Zitat aus dem Brief an Herder mit einem Zitat aus einem etwas später verfaßten Brief an Merck konfrontiert. Sieht Goethe sich im Brief an Herder auf „eine leidige Weise“ von seinem „Hafen“ wieder entfernt und „hinaus in's weite Meer geworfen“ (DJG 5, 24), so schreibt er von der Schweizer Reise nach Frankfurt zurückgekehrt (etwa am 8.8.) an Merck: „Ich bin wieder scheissig gestrandet, und möchte mir tausend Ohrfeigen geben, daß ich nicht zum Teufel gieng, da ich flott war. Ich passe wieder auf neue Gelegenheit abzdrukken: nur möcht' ich wissen, ob du mir im Fall mit einigem Geld beistehen wolltest, nur zum ersten Stoß. Allenfalls magst du meinem Vater beim künftigen Congreß klärlich beweisen, daß er mich aufs Frühjahr nach Italien schicken müsse; das heißt, zu Ende dieses Jahres muß ich fort. Daur' es kaum bis dahin, auf diesem Bassin herum zu gondoliren, und auf die Frösch- und Spinnenjagd mit großer Feierlichkeit auszuziehen.“ (DJG 5, 249.)

70 Dieses Muster findet sich auch in den 'Lili-Gedichten', vgl. besonders 'Lili's Park' und 'Neue Liebe, neues Leben'. Die Entstehungszeit von 'Lili's Park' ist nicht genau zu klären. Aber das zentrale Bild des Gedichts, mit dem sich das lyrische Ich als Liebender beschreibt, das Bild des Bären, findet sich auch in Briefen Goethes an Johanna Fahlmer. Auf dem Weg in die Schweiz schreibt er ihr am 24. Mai aus Straßburg: „Soviel diesmal vom durchgebrochnen Bären, von der entlaufenen Kазze! - - Ich habe viel, viel gesehen. Ein herrlich Buch die Welt um gescheuter daraus zu werden, wens nur was hülfe.“ (DJG 5, 229.) Am 5. Juni sieht er den Hauptzweck der Reise, die Lösung von Lili, bereits gescheitert. Wieder benutzt er das Bild des Bären: „Denn noch, föhl ich ist der Hauptzweck meiner Reise verfehlt, und komm ich wieder, ists dem Bären schlimmer als vorher.“ (DJG 5, 230.) Vgl. Karl Eibls Kommentar zu 'Lili's Park' in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. von Hendrik Birus u.a., Bd. 1, Johann Wolfgang Goethe, Gedichte 1756-1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/M. 1987, 1015f. Zum Muster passionierter Liebe vgl. Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 20), 77f.

71 DJG 5, 257.

Pflicht zurück. In völliger Umkehrung der semantischen Tradition des Motivs der dämonischen Verführerin erscheint hier die zukünftige Gattin als Armida, die Ehe und die damit verbundene bürgerliche Existenz als Sphäre der Selbstentfremdung, ja der teuflischen Dämonie.

Die Kennzeichnung der Gesellschaft als Sphäre der Selbstentfremdung und Pflichtvergessenheit, als Sphäre teuflischer Verführung, ist Ausdruck eines Grundkonflikts, der letztlich sozialstrukturell erzeugt ist. Das Geniekonzept, das als Selbstbeschreibungsmuster der sozialen Exklusion des Individuums gerechtfertigt wird, verpflichtet dazu, sich selbst seine Identität zu geben. Damit wird die Gesellschaft, einschließlich des Bereichs geselliger Interaktion, zur Sphäre potentieller Selbstentfremdung. Frei und selbstbestimmt seine Individualität hervorzubringen und zugleich Mitglied der Gesellschaft zu sein, ist unmöglich. Außerhalb der Gesellschaft aber, ohne festen sozialen Ort und soziale Bestätigung der Individualität, drohen Orientierungslosigkeit und Selbstverlust. Dieser Grundkonflikt begründet die Polarität von Bindungssehnsucht und Freiheitsstreben, die sich in Goethes Briefen ausspricht. Besonders pointiert kommt diese Polarität im Brief an Gräfin Stolberg vom 3. August 1775 in der häufig zitierten Formel 72 zum Ausdruck: „Unseeliges Schicksaal das mir keinen Mittelzustand erlauben will. Entweder auf einem Punckt, fassend, festklammernd, oder schweifen gegen alle vier Winde!“ Es folgt der Zusatz: „-Seelig seydt ihr verklärte Spaziergänger, die mit zufriedner Anständiger Vollendung ieden Abend den Staub von ihren Schuhen schlagen, und ihres Tagwercks Göttergleich sich freuen.“ 73 Der ‘verklärte Spaziergänger’ ist das Kontrastbild zum ‘Wandrer’ des Shakespeare-Aufsatzes 74. Es entspricht dem des ‘ruhigen Bürgers’, der in ‘Clavigo’ und ‘Götz von Berlichingen’ dem „ausserordentliche[n] Menschen“ 75 bzw. dem „großen Mann“ 76 gegenübergestellt wird. Der Zusatz macht damit deutlich, für wen in der Selbstdeutung Goethes das Problem besteht, dauernd zwischen Freiheit und Bindung hin und her schwanken zu müssen. Es betrifft nicht den ‘ruhigen Bürger’, sondern denjenigen, der seine Individualität aus der Korrespondenz zur Welt, zum Unendlichen, definiert und zu ihrer Entfaltung und Manifestation verpflichtet ist. - Das ist in erster Linie der Künstler! - Ihm ist im Umfeld einer bürgerlichen Existenz keine „Anständige Vollendung“ mehr möglich.

Der in der biographischen Selbstexplikation hervortretende Grundkonflikt bestimmt auch den Helden der ‘Stella’ als ‘schwankenden Charakter’, als unzuverlässig Liebenden. Er begründet die Liebeskonzeption des Dramas. Von ihm her sind auch die Heldinnen als Liebende in ihrer unterschiedlichen Funktion für den Helden entworfen.

72 Vgl. z.B. Pikulik, ‘Stella’ (wie Anm. 19), 98.

73 DJG 5, 247.

74 DJG 2, 83.

75 DJG 4, 48.

76 DJG 3, 185.

II. Stella. Ein Schauspiel für Liebende

1. Die Liebeskonzeption

a) Einführung durch die Postmeisterin

Bevor Stella die Bühne betritt, wird sie als 'Liebende' in ihrer Beziehung zu Fernando charakterisiert und zwar durch die Postmeisterin. Die Postmeisterin bildet als 'Nichtliebende' die Kontrastfigur sowohl zu Stella als auch zu Cezilie. Erst vor drei Monaten hat sie ihren Mann verloren. Aber sie scheint bereits „ziemlich getröstet“ (67) 77. Der darüber verwunderten Cezilie, die bis zur Aufdeckung ihrer Identität als Madame Sommer auftritt, erklärt sie: „O Madame, unser eins hat so wenig Zeit zu weinen, als leider zu beten. Das geht Sonntag und Werkeltag. Wenn der Pfarrer nicht manchmal auf den Text kommt, oder man ein Sterbelied singen hört.“ (67) Die Postmeisterin hat ein Wirtshaus zu führen, ihre Tochter zu erziehen, das Personal zu dirigieren. Wenn sie noch mal heiraten würde, so nur darum, „das Pak in Ordnung zu halten!“ (63)

Mehrere Motive werden durch die Postmeisterin angeschlagen. Ihr Beispiel zeigt, daß zur Liebe, wie sie Stella, Cezilie und auch Fernando empfinden, eine gewisse Freisetzung von den Zwängen der gesellschaftlichen Existenz gehört. 78 Zugleich rückt sie Stellas Liebe in den Bereich der Religion. Wer wie die Postmeisterin rastlos tätig sein muß, ganz von seinen Alltagspflichten in Anspruch genommen wird, hat für Gefühle genau so wenig Zeit wie zum individuellen Beten. Um so bemerkenswerter ist es, wenn gerade sie sich von Stellas Liebe tief beeindruckt zeigt: „Ihr Herr ist vor drei Jahren weg, und hört und sieht man nichts von ihm. Und sie hat ihn geliebt über alles. [...] Ich sag's selbst, es giebt so kein Herz auf der Welt mehr. Alle Jahre den Tag, da sie ihn zum letztenmal sah, lässt sie keine Seele zu sich, schliesst sich ein, und auch sonst, wenn sie von ihm redt, geht's einem durch die Seele.“ (69) Wenn Stella von 'ihrem Herrn' redet, berührt das die Postmeisterin, wie sonst nur die Predigt des Pastors oder ein Sterbelied. 79 Vollends als Gottesdienst erscheint die Liebe zwischen Stella und Fernando, wenn die Postmeisterin von ihrem Mann berichtet: „Mein Mann seeliger war bei Jahren und nicht leicht zu rühren, aber er erzählte nichts lieber, als von der Glückseligkeit der beiden Leute, so lang sie hier zusammen lebten. Man war ein ganz anderer Mensch, sagte er, nur zuzusehn wie sie sich liebten.“ (69) Zugleich mit der Verklärung der Beziehung ins Religiöse weist die Postmeisterin auf deren sexuellen Charakter hin, indem sie Stellas verstorbene Kind erwähnt (69). Sie informiert auch darüber, daß Stella und Fernando „niemals getraut“ (70) wurden: „Er soll wohl ein vor-

77 'Stella' wird mit Seitenangaben im Text zitiert nach DJG 5.

78 Dieses Motiv ist grundlegend für 'Die Wahlverwandtschaften'. Zu Parallelen zwischen 'Stella' und 'Die Wahlverwandtschaften' vgl. Bernhard Luther, Das Problem in Goethes 'Stella', in: Euphorion 14 (1907), 47-66, hier 62 ff.; Günter H. Hess, 'Stella' und 'Die Wahlverwandtschaften', in: Seminar 6 (1970), 216-224.

79 Später erzählt sie gar Fernando: „Freilich hüten wir uns, sie nicht an den gnädigen Herrn zu erinnern. Ein einzimal geschah's. Gott weis, wie's uns wurde, da sie anfang von ihm zu reden, ihn zu preißen, zu weinen. Gnädiger Herr, wir haben alle geweint, wie die Kinder, und uns fast nicht erholen können.“ (73)

nehmer Herr seyn, soll sie entführt haben [...]. Ja wenn ein iunges Mädgen so einen Schritt thut, sie hat ihr Lebenlang dran abzubüßen.“ (70)

Daß hier eine Liebe, die offenkundig Sexualität einschließt, und als nicht-eheliche Bindung in Widerspruch zu Religion und Moral steht, mit dem Begriff der „Glückseligkeit“ versehen wird, daß ihr darüber hinaus auch noch eine erbauliche Wirkung auf andere zugesprochen wird, mußte die zeitgenössischen Rezensenten aufbringen. Glückseligkeit ist in der Zeit ein noch stark religiös-moralisch konnotierter Begriff. Im empfindsamen Diskurs bezeichnet er das Lebensgefühl, das aus der Übereinstimmung mit der Tugend erwächst. 80 Als Glück der Seele ist der Begriff auf den Zustand jenseitigen Heils bezogen, das in der Übereinstimmung der Seele mit ihrem Schöpfer besteht und auf Erden nur antizipiert werden kann.

b) Fernando

Die religiöse Bedeutungsebene des Begriffs Glückseligkeit ist auch präsent, wenn Fernando, quasi die Rede der Postmeisterin bestätigend, mit Blick auf das dem Wirtshaus gegenüberliegende Landgut, seinen Monolog beginnt: „So seh’ ich dich wieder? Himmlischer Anblick! So seh ich dich wieder! Den Schauplatz all meiner Glückseligkeit [Hervorhebung M.W.]!“ (72) Religiöse Konnotationen zeigt auch die Beschreibung der Veränderung seines Zustands: „O! mir ist, als wenn ich nach einem langen kalten freudlosen Todtenschlaf in’s Leben wieder erwachte“ (72). Die Nähe der Geliebten wirkt offenbar auf Fernando wie die Nähe Gottes auf die Seele. Nach pietistischen Vorstellung beginnt Gott seine Gnadenwirkung mit der Erweckung der Seele aus dem geistlichen Tod. 81

Am stärksten treten die religiösen Bezüge der Liebe in der Wiedersehensszene hervor. Hier beschreibt Fernando seine Beziehung zu Stella fast ausschließlich in Metaphern, die im Pietismus der Beziehung der Seele zu ihrem Schöpfer vorbehalten sind.

FERNANDO. Hauche in diesen ausgetrockneten, verstürzten, zerstörten Busen, wieder neue Liebe, neue Lebenswonne, aus der Fülle deines Herzens! - |: *er hängt an ihrem Munde* :|

STELLA. Bester!

FERNANDO. Erquikung! Erquikung! [...] Lieb und bleibende Treue würden hier den ausgedorrten Vagabunden fesseln.

STELLA. Schwärmer!

FERNANDO. Du fühlst nicht, was Himmelsthu dem Dürstenden ist, der aus der öden sandigen Welt, an deinen Busen zurückkehrt.

STELLA. Und die Wonne des Armen? Fernando! sein verirrttes, verlohrenes, einziges Schäffgen wieder an sein Herz zu drücken? (87)

80 Vgl. Sauder, Empfindsamkeit (wie Anm. 20), 75, 103 und 130f.; Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, 50.

81 Vgl. Langen, Der Wortschatz (wie Anm. 53), 376f.

„Fülle“ ist im Pietismus ein Attribut Gottes. „Erquickung“ gehört zum festen Sprachschatz der Pietisten und umschreibt die Einwirkung Gottes auf die Seele. 82 Dürre und Trockenheit (‘ausgetrocknet’, ‘ausgedorrt’, ‘öde sandige Welt’) sind die im Pietismus verbreitetsten Bildkomplexe zur Kennzeichnung des Zustands der Gottesferne 83, ‘Durst’ ein entsprechend häufig gebrauchter Ausdruck für die Sehnsucht der Seele nach Gott 84. Stella selbst nimmt in ihrer Antwort für sich die Rolle des ‘guten Hirten’ in Anspruch. Schließlich spricht Fernando Stella direkt als Gottheit an: „Lass das! Lieg ich doch immer vor dir auf den Knien; beugt sich doch immer mein Herz vor dir, unendliche Lieb und Güte (88)“.

Nach dieser Beschreibung erscheint Fernando als ein ‘Erlöster’. Aus dem Zustand der Trennung von Gott (dem ‘geistlichen Tod’, der ‘Dürre’, der ‘Trockenheit’), der die Existenz der Seele in der Welt kennzeichnet, ist er befreit. Er ist wiedervereint mit der ‘unendlichen Liebe und Güte’.

Wird hier das Gotteserlebnis als Liebeserlebnis beschrieben oder das Liebeserlebnis als Gotteserlebnis? Liebe und Ehe sind traditionelle Bildbereiche, die im Pietismus wie schon in der mittelalterlichen Mystik die Beziehung der Seele zu Gott umschreiben. Hier scheinen nun umgekehrt traditionelle Bilder, die das Verhältnis der Seele zu Gott kennzeichnen, auf eine Liebesbeziehung übertragen zu werden. Ob hier jedoch die Liebesbeziehung den Sachbereich und die Gottesbeziehung den Bildbereich abgibt oder umgekehrt, ist nicht mehr zu unterscheiden. Und das erledigt implizit auch die Frage, ob es sich nur um traditionelle rhetorische Hyperbolik handelt. Liebes- und Gotteserlebnis werden vielmehr identisch, wenn Individualität als einzigartige Repräsentation des Weltganzen begriffen, und Liebe entsprechend als Empfindung verstanden wird, die sich einstellt, wenn wir im anderen „uns selbst verdoppelt“ und damit zugleich ein „Bild des Unendlichen“ 85 finden. Offenkundig haben wir es hier mit dem enthusiastischen Begriff der Liebe 86 zu tun, den Goethe im Brief an Gräfin Stolberg vom 18.-30. Januar beschreibt. Die Sehnsucht des Geliebten nach vollkommener Übereinstimmung, nach einem Spiegel seiner Individualität, findet in der Individualität der Geliebten ihre Erfüllung und umgekehrt. Insofern sind Liebes- und Gotteserlebnis identisch und man kann diese Liebe als himmlisch oder göttlich bezeichnen. Aber die Liebe zwischen Fernando und Stella hat zugleich ein sehr irdische Komponente, die traditionell eher dem teuflischen Bereich zugerechnet wurde, nämlich die Sexualität. 87

82 Vgl. Langen, *Der Wortschatz*, 58.

83 Vgl. Langen, *Der Wortschatz*, 129f.

84 Vgl. Langen, *Der Wortschatz*, 136.

85 DJG 5, 7.

86 Zur ‘enthusiastischen Liebe’ vgl. Eibl, *Die Entstehung der Poesie* (wie Anm. 24), 96f. und 129 ff.

87 Noch Herder geht in seinem Aufsatz von 1785 ‘Liebe und Selbstheit’ von einer streng dualistischen Liebeskonzeption aus. Die unkörperliche Liebe, die „reine himmlische Flamme“ der Freundschaft (Herder Bd. 15, 313), ist der Liebe, die Sinnlichkeit einschließt, übergeordnet. Zur dualistischen Liebeskonzeption der Empfindsamkeit und zum Verhältnis von Sexualität und Liebe im 18. Jahrhundert vgl. Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe* (wie Anm. 20), 181ff. und 229ff.; Helmut Kuhn, „Liebe“. *Geschichte eines Begriffs*, München

Schon die Postmeisterin ließ keinen Zweifel am sexuellen und moralwidrigen Charakter dieser Liebe. Auch in der Wiedersehensszene wird zugleich mit der religiösen Umschreibung der Liebe ihre sexuelle, körperliche Seite betont. Nicht nur, daß der Nebentext lautet: „er hängt an ihrem Munde“, Anspielungen auf die sexuelle, erotische Dimension der Liebe bilden gleichsam den Rahmen der Szene. Sie beginnt mit einer Anrufung der Göttin Venus. (86) Sie endet mit der erotischen Symbolik des Haare-Lösens und einer Anspielung auf die Rinaldo-Armida-Episode aus Tassos ‘Befreitem Jerusalem’:

FERNANDO. [...] |:Er zieht ihr den Kamm aus den Haaren, und sie rollen tief herunter:| [...]

FERNANDO seine Arme drein wikelnd, Rinaldo wieder in den alten Ketten! (89) 88

c) Stella

Auch bei Stella klingt das heilsgeschichtliche Muster an, das Fernandos Selbstkommentaren zu Grunde liegt: die ursprüngliche Einheit mit Gott, der die Zeit der Trennung und Sehnsucht folgt, an deren Ende die Wiedervereinigung steht. Stella lebt ganz in der Erinnerung an den Zustand früherer ‘Glückseligkeit’, und sehnt sich danach, mit dem Geliebten wiedervereint zu sein. Für den Zustand verlorener Einheit wird von ihr das Motiv der ‘goldenen Zeit’, des verlorenen Paradieses, eingeführt.

STELLA. Ja die Tage! die ersten Tage der Liebe! - Nein du bist nicht zum Himmel zurückgekehrt, goldne Zeit! du umgiebst noch jedes Herz, in den Momenten, da sich die Blüthe der Liebe erschliesst. (79)

In der Liebe wird die ‘goldene Zeit’ wiedererfahren bzw. der ‘Himmel’, der Zustand jenseitiger Glückseligkeit, antizipiert. Das bestätigen auch die Kommentare Cezilies: „Sie tragen den Himmel im Herzen.“ (80) „Sie leben doch noch ganz in dem Gefühl der iüngsten reinsten Menschheit.“ (81)

Der Gedanke, daß die Liebe in die goldene Zeit zurückversetzt, daß in ihr die „Freuden des Paradieses“ wiedererlebt werden, geht auf platonische Vorstellungen zurück. Er findet sich ausgeführt in Herders Aufsatz ‘Liebe und

1975, 188 ff.; Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 20), 142 ff. Julia Bobsin weist darauf hin, daß noch in Friedrich Schlegels ‘Lucinde’ „die Verbindung des Sexuellen mit dem Metaphysischen“ von den Zeitgenossen als Skandal empfunden wurde. (Bobsin, Von der Werther-Krise [wie Anm. 20], 186.) Für den populärphilosophischen Diskurs ermittelt sie Friedrich Basilius von Ramdohrs 1798 erschienene ‘Venus Urania’ als die erste Konzeption einer die Sexualität einschließenden Liebe, die zugleich eine zentrale Funktion für die Identitätskonstitution besitzt. (Bobsin, Von der Werther-Krise, 64 ff.). Jutta Greis, Drama Liebe (wie Anm. 20), geht in ihrem ‘Stella’-Kapitel (144-147) nicht auf den innovatorischen Aspekt des Dramas, die Verbindung von ‘hoher Seelenliebe’ und Sexualität, ein. Hinweise auf die Verknüpfung von „Sinnlichkeit“ und „pietistischer Seelenbildlichkeit“ finden sich bei Peter Pfaff, Das Abenteuer des erotischen Herzens. (‘Stella’), in: Wilhelm Große (Hg.), Zum jungen Goethe, Stuttgart 1982 (Reihe Literaturwissenschaft - Gesellschaftswissenschaft 59), 157-163, hier 160.

88 Zum erotischen Charakter der Beziehung vgl. Pikulik, ‘Stella’ (wie Anm. 19), 93.

Selbstheit', der den 'Brief über das Verlangen' des holländischen Platonikers Franziskus Hemsterhuis zum Inhalt hat. 89

Den höchsten Grad ihrer [der Liebe] Entzückung suche ich nicht da, wo, wie Herr Hemsterhuis sagt, uns die Natur mit einem Augenblick irrdischer Vereinigung täuscht (ein Augenblick, der sich ringsum in lauter Bedürfnis verlieret) sondern in dem ersten glücklichen Finden, in dem über alle Beschreibung süßen Augenblick, da beide Geliebte gewahr werden, daß sie sich lieben [...] Wenn es einen Augenblick himmlischer Wohllust und reiner Vereinigung verkörperter Wesen hier auf Erden giebt, so ist dieser“ 90.

Nach Herder versetzt der Augenblick des „geistigen Erkennens“, des „Verraths der Seele durch Einen Blick“ 91, in die goldenen Zeit und „mit ihr in die Freuden des Paradieses“ 92 zurück. Dieser Augenblick kann nur deshalb für „verkörperte[.] Wesen“ eine Antizipation „himmlischer Wohllust“ sein, weil hier ihr Körper noch ausgeschlossen ist. Wenn Stella von „den ersten Tagen der Liebe“ spricht, „den Momenten“, in denen sich die Blüte der Liebe erschließt, erinnert das an Herders Formulierung vom „ersten glücklichen Finden“. Aber auch hier markiert der Einbezug des Körpers, der Sinnlichkeit, die Differenz. Schon die Formulierung „Blüte der Liebe“ deutet auf sie hin. Stellas Beschreibung der 'Seligkeit der Liebe' beschränkt sich dann auch nicht auf den ersten Blick, der den Liebenden verrät, daß sie sich lieben.

Ein Jahrtausend von Tränen und Schmerzen vermögten die Seligkeit nicht aufzuwiegen der ersten Blike, des Zitterns, Stammelns, des Nahens, Weichens - des Vergessens sein selbst - den ersten flüchtigen feurigen Kuss, und die erste ruhig atmende Umarmung - (81)

Herder skizziert in seinem Aufsatz eine Hierarchie der Liebe, an deren unterster Stufe die Liebe zwischen den Geschlechtern steht. Ihr weit überlegen ist die „reine himmlische Flamme“ der Freundschaft 93. Über die Elternliebe steigt

89 Vgl. Anm. 87. Rolf Christian Zimmermann druckt in seiner Arbeit: Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts, Bd. 2, München 1979, den Aufsatz als Dokument ab, das die Nähe Herders zur „geistige[n] Welt des jungen Goethe“ bezeugt (Zimmermann, Weltbild, 397). Herder hat Hemsterhuis' Brief schon bei dessen Erscheinen 1770 großes Interesse entgegengebracht. Er kam jedoch erst 1781/82 dazu, ihn zu kommentieren und neu herauszugeben. Ob sich Herder und Goethe während ihres Straßburger Zusammenseins über Hemsterhuis unterhalten haben, ist nicht mehr auszumachen. Jedenfalls besaß Goethe die Originalausgabe von Hemsterhuis' Brief spätestens 1788. Vgl. Zimmermann, Weltbild, 397. Zur Bedeutung Hemsterhuis' für die Liebessemantik des 18. Jahrhunderts allgemein vgl. Kuhn, „Liebe“, 188; Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe, 229 ff.

90 Herder Bd. 15, 314.

91 Herder Bd. 15, 314.

92 Herder Bd. 15, 314.

93 Herder Bd. 15, 313. Wenn Herder in seinem Aufsatz auch noch von der traditionellen streng dualistischen Liebeskonzeption ausgeht, so findet sich doch auch schon die innovative Vorstellung, die bei Goethe eine so große Rolle spielt, daß die Liebe unabdingbar für die Identitätskonstitution ist. „Die Gottheit hat es weise und gut gemacht, daß wir unser

man auf zur Liebe zu Gott, dem im Grunde alles Liebesverlangen gilt, das in keiner irdischen Beziehung Genüge finden kann, auf Erden grundsätzlich unbefriedigt bleiben muß. Stella schildert die Beziehung zum Geliebten, ebenso wie Fernando die Beziehung zur Geliebten, analog der Vereinigung mit dem Göttlichen. Damit wird die Vereinigung mit dem Unendlichen in eine irdische, sexuell basierte Beziehung hineingenommen.

Der Verlust des Geliebten ist für Stella eine Katastrophe. Denn er bedeutet den Verlust des einzigen Gegenübers, das ihrer Individualität zu entsprechen vermag. Die Sehnsucht nach ihm ist die Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach der Welt, die der inneren Welt antwortet.

Verlohrne Liebe, wo ist da Ersatz für! - O wenn ich manchmal von Gedanken in Gedanken sinke, freundliche Träume der Vergangenheit vor meine Seele bringe, hoffnungsvolle Zukunft ahnde, und so in des Mondes Dämmerung, meinen Garten auf und ab walle; dann mich's auf einmal ergreift! ergreift dass ich allein bin; vergebens nach allen vier Winden meine Arme ausstreke, den Zauber der Liebe vergebens mit einem Drang, einer Fülle ausspreche, dass ich meine ich müsste den Mond herunter ziehen! (82)

Auch Stellas Liebe ist enthusiastische Liebe, wie sie Goethe im Brief an Gräfin Stolberg definiert. Die Liebe erscheint als ein Gefühl, das auf ein Individuum als eine einzigartige Repräsentation der Welt gerichtet ist. Die religiöse Emphase der Liebe beruht auf ihrer Funktion, die Individualität in ihrer Totalität, in allen ihren Möglichkeiten, zu bestätigen.

Die Funktion der Bestätigung der Individualität tritt auch in Stellas und Cecilias Konkretisierungen der Liebessemantik hervor.

STELLA. Sie haben geliebt! O Gott sei Dank! Ein Geschöpf das mich versteht! [...] Es wollte das - iust das - und keine Welt, und sonst nichts in der Welt - Ach der Geliebte ist überall, und alles ist für den Geliebten. (80)

Zwischen den Liebenden herrscht eine Übereinstimmung, die keiner Abstimmungsprozesse bedarf. Denn die Welt wird zum Erfahrungsraum des Geliebten: Der „Geliebte ist überall“. Sein Verhältnis zu den Dingen bestimmt auch das eigene Welt-Erleben. Ohne bewußt auf Erwartungen und Wünsche des Geliebten einzugehen, handelt die Liebende so ausschließlich im Hinblick auf

Daseyn nicht in *uns*, sondern nur durch *Reaction* gleichsam in einem Gegenstande außer uns fühlen sollen, nach dem wir also streben, für den wir leben, in dem wir doppelt und vielfach sind.“ (Herder Bd. 15, 306.) In der Vereinigung der Seelen, wird die Identität nicht aufgegeben, sondern erfahren: „Wir sind *einzelne Wesen*, und müßen es seyn, wenn wir nicht den *Grund* alles Genußes, unser eigenes *Bewußtseyn*, über dem Genuß aufgeben, und uns *selbst* verlieren wollen, um uns in einem andern Wesen, das doch nie wir selbst sind und werden können, wieder zu finden. Selbst wenn ich mich, wie es der Mysticismus will, in Gott verlöre, und ich verlöre mich in ihm, ohne weiteres Gefühl und Bewußtseyn meiner: so genöÙe Ich nicht mehr; die Gottheit hätte mich verschlungen, und genöÙe statt *meiner*.“ (Herder Bd. 15, 321.) Vgl. zu Herders Liebeskonzeption auch Bobsin, Von der Werther-Krise (wie Anm. 20), 62 ff.

den Geliebten, „alles“, was sie tut, „ist für den Geliebten“. Ebenso wie Stella nur für Fernando lebte, so Fernando nur für Stella.

STELLA. Eh ich mich's verseh, wieder sein Bild! - So richtete er sich auf, in der und iener Gesellschaft, und sah sich nach mir um - so kam er dort über's Feld hergesprengt, und warf sich an der Gartenthüre in meinen Arm [...]. Wenn ich so in der Loge saß, und gewiß war, wo er auch steckte, ich mochte ihn sehen oder nicht, daß er iede meiner Bewegungen bemerkte und liebte! Mein Aufstehen, mein Niedersitzen! Ich fühlte daß das Schütteln meines Federbusches ihn mehr anzog, als all die blinkenden Augen rings um, und daß alle Musik nur Melodie zu dem ewigen Liede seines Herzens war: Stella! Stella! Wie lieb du mir bist! (80)

Was Stella auch immer tat, sie fühlte die Augen Fernandos auf sich gerichtet, der alles an ihr, jede ihrer Bewegungen, „bemerkte und liebte“. Von seiner Liebe wurde sie getragen und in allen Aspekten ihrer Person bestätigt.

Wenn auch beide Liebende für einander wechselseitig die Funktion der Bestätigung und Bestärkung der Individualität erfüllen, so ist doch die Frau diejenige, die sich stärker hingibt, die sich ganz zum Resonanzboden des Geliebten, seiner Gedanken, Gefühle und Stimmungen macht. Stella ging ganz in ihrer Liebe, in ihrer Rolle als Weltbestätigerin auf 94:

Mit welchen Ahndungen von Seeligkeit erfüllen sie unser Herz, welche neue und unbekante Gefühle und Hofnungen schwellen unserer Seele, wenn ihre stürmende Leidenschaft sich ieder unserer Nerven mittheilt. Wie oft hat alles an mir gezittert und geklungen, wenn er in unbändigen Tränen die Leiden einer Welt an meinen Busen hinströhmte [...]. Biss in's innerste Mark fachte er mir die Flammen die ihn durchwühlten. Und so ward das Mädgen von Kopf biß zu'n Solen ganz Herz, ganz Gefühl. Und wo ist denn nun der Himmelsstrich für dieses Geschöpf um drinne zu athmen, um Nahrung darunter zu finden? (81)

Fernando und Stella beschreiben die Zeit ihrer Trennung als Zeit der 'Gottverlassenheit'. Für Stella ist sie nur erträglich, weil sie aus der Erinnerung an den Geliebten und in der Hoffnung auf Erlösung lebt, sei es durch die Wiederkehr des Geliebten oder durch den Tod (Vgl. 101).

d) Cezilie

Cezilie unterscheidet sich hierin nicht von Stella. Auch für sie hat die Liebe eine ins Religiöse gesteigerte Bedeutung. Nicht nur, daß sie Stella versteht und bestätigt, wenn diese von der Liebe als der 'goldenen Zeit' spricht. (79 ff.) Sie ist es, die als erste das Motiv vergangener Glückseligkeit und damit den elegischen Grundton anschlägt, der das ganze Stück kennzeichnet: „Laß mich, Lu-

94 Luhmann beschreibt diese „Asymmetrie der Geschlechter“ als zentrales Moment des romantischen Liebeskonzepts. Die Frau ermöglicht dem Mann gerade dadurch, daß sie hingebungsvoller und distanzloser liebt, „in der Selbsthingabe das Selbst zu bewahren und zu steigern“ (Luhmann, *Liebe als Passion* [wie Anm. 20], 172).

zie! Glückliches Mädchen, das durch nichts erinnert wird: Ach damals war's anders!“ (65) 95 Wie Stella wird sie ganz von der Erinnerung an die Zeit mit dem geliebten Mann beherrscht.

LUZIE. Wo fänden Sie auch nicht Stoff sich zu quälen?

MADAME SOMMER. Und wo nicht Ursache dazu? Meine Liebe, wie ganz anders war's damals, da dein Vater noch mit mir reiste, da wir die schönste Zeit unsers Leben in freier Welt genossen; die ersten Jahre unserer Ehe! Damals hatte alles den Reiz der Neuheit für mich. Und in seinem Arm vor so tausend Gegenständen vor über zu eilen; da jede Kleinigkeit mir interessant ward, durch seinen Geist, durch seine Liebe. (65)

Auch in Cezilies Darstellung erscheint die Welt als Resonanzboden des Geliebten bzw. seiner Liebe. Auch sie beschreibt die Liebe als Medium, das der Welt, den „Gegenständen“, eine neue Qualität verleiht. Die Welt wird zum Erfahrungsraum der Liebe, weil diese Liebe nicht bloß auf die Eigenschaften eines Individuums, sondern auf eine einzigartig gesehene Welt bezogen ist.

Auch für Cezilie war Fernando „ein Gott“, die Instanz, mit der sie vollkommen übereinstimmte, die ihre Individualität spiegelte und bestätigte. Auch für sie bedeutet der Verlust des Geliebten Ich- und damit Weltverlust:

LUZIE. Es ist nun einmal Zeit, ihn zu vergessen.

MADAME SOMMER. Weisst du, was das heisst: Vergessen? Gutes Mädchen, du hast Gott sei Dank! noch nichts verlohren, das nicht zu ersetzen gewesen wäre. Seit dem Augenblick da ich gewiss ward, er habe mich verlassen, ist all die Freude meines Lebens dahin. Mich ergriff eine Verzweiflung. Ich mangelte mir selbst, ein Gott mangelte mir. (66)

2. 'Himmlische' und 'irdische' Geliebte

Bisher wurde deutlich: Cezilie vertritt keine andere Liebeskonzeption als Stella. Im Folgenden wird zu zeigen sein, daß Stella und Cezilie gleichwohl zu unterscheiden sind. Die Gegenüberstellung der beiden Frauen knüpft an die alte Opposition von 'himmlischer' und 'irdischer' Geliebter 96 an, modifiziert dieses Muster jedoch. 97 Die Unterschiede zwischen himmlischer und irdischer Geliebten konstituieren sich hier durch den unterschiedlichen Realitäts-

95 Zweimal wiederholt sie diesen Ausruf: Vgl. 65 und 66.

96 Auch Rolf Michaelis (Stella oder Der Mut zur Utopie, in: Jutta Wermke [Hg.], Literarische Wertung und ästhetische Kommunikation, Frankfurt/M. 1976, 34-36) verweist auf die „Symbolik von irdischer und himmlischer Liebe“ (35), appliziert diese jedoch, ohne jeden Bezug zur historischen Semantik, auf die Opposition von „mütterlicher und jungfräulich-dirnenhafter Frau“ (35).

97 Die 'himmlische Geliebte' Stella repräsentiert nicht, wie es dem traditionellen Muster entspräche, ausschließlich den Bezug zum Göttlichen, ebensowenig wie die 'irdische Geliebte' Cezilie ausschließlich die sinnliche und praktische Dimension der Liebe verkörpert. Für Cezilie hat die Liebe ebenso wie für Stella die Bedeutung einer Religion. Und Sexualität und Erotik spielen in der Beziehung Fernandos zu Stella sogar eine größere Rolle als in der Beziehung zu Cezilie.

gehalt der Beziehungen. Während die Liebe Fernandos zu Cezilie eine Geschichte besitzt und durch die Verknüpfungen mit den Bedingungen gesellschaftlicher Existenz in der Realität verankert ist, stellt die Beziehung zu Stella ein Ideal dar, das seinen Ort nicht in der Wirklichkeit, sondern in der Poesie hat. In dieser Liebe ist die Zeit aufgehoben. Sie ist außerhalb der Gesellschaft angesiedelt.

Die religiöse Emphase der Liebe gründet auf ihrer Funktion, die Individualität in allen ihren Möglichkeiten zu bestätigen und ihre Entfaltung zu ermöglichen. Daß eine solche Liebe ein Ideal bleiben muß, daß sie in der Alltagsrealität nicht auf Dauer zu stellen ist, das zeigt die Geschichte der Beziehung Cezilies und Fernandos. Sie zeigt es im Kontrast zur Beziehung Stellas und Fernandos.

Anders als die Liebesbeziehung Fernandos und Stellas ist die Fernandos und Cezilies in einen gesellschaftlichen Kontext eingebettet. Liebe ist für Cezilie - wie könnte es auch anders sein - mit der gesellschaftlichen Institution der Ehe verknüpft. Schon bevor sie Fernando kennenlernte, wünschte sie sich einen „Gatten“: „Wenn ich tiefer in's Leben sah, und alle Freud und Leid ahndete die des Menschen warten, da wünscht ich mir einen Gatten, dessen Hand mich durch die Welt begleitete, der für die Liebe, die ihm mein iugendliches Herz weihen konnte, im Alter mein Freund, mein Beschützer, mir statt meiner Eltern geworden wäre“ (96). Cezilie wurde von einer „große[n] Anzahl“ von Männern umworben. „Für wenige fühlte sie Freundschaft, Neigung“. Aber keiner war darunter, „mit dem“ sie „geglaubt hätte“ ihr „Leben zubringen zu können“ (96). Diesen Mann findet sie erst in Fernando.

Ach ich sah den Mann! Ich sah ihn! auf den ich in den ersten Tagen unserer Bekandtschaft all meine Hofnung niederlegte. Die Lebhaftigkeit seines Geistes schien mit solch einer Treue des Herzens verbunden zu seyn, dass sich ihm das meinige gar bald öffnete, dass ich ihm meine Freundschaft, und ach, wie schnell darauf, meine Liebe gab. (96)

Für Cezilie ist Fernando von vorne herein nicht nur der Geliebte, sondern auch der „Gatte“. Sie erhofft sich nicht nur Liebe, sondern zugleich Schutz und Versorgung, eine gesicherte soziale Existenz.

Der gesellschaftliche Kontext der Beziehung zeigt sich auch in Cezilies Klage über ihren Verlust. Wenn auch für sie, ebenso wie für Stella, der Beziehungsabbruch die eigentliche Katastrophe darstellt, so registriert sie doch auch den Verlust der gesellschaftlichen Implikationen dieser Beziehung. Sie beklagt, anders als Stella, nicht nur den Verlust des Geliebten, sondern auch die Vernichtung ihrer sozialen Existenz:

MADAME SOMMER. Er verliess mich. Das Gefühl meines Elends hat keinen Nahmen! All meine Hofnungen in dem Augenblick zu Grunde! [...] Alle Stützen des menschlichen Herzens: Liebe, Zutrauen, Ehre, Stand, täglich wachsendes Vermögen, Aussicht über eine zahlreiche wohlversorgte Nachkommenschaft [Hervorhebung M.W.], alles stürzte vor mir zusammen“ (97).

Für Fernando bedeutet die Beziehung zu Cezilie die feste Einbindung in die Gesellschaft. Sie kettet ihn an einen Beruf, an die „Geschäfte“ (96). Sie verpflichtet zum Schutz und zur Versorgung der „Nachkommenschaft“, zum Streben nach Wahrung und Vergrößerung des „Vermögen[s]“ (96).

Alle diese Realitätsbezüge fehlen in der Darstellung der Beziehung zwischen Fernando und Stella. Die Geschichte des Beginns ihrer Liebesbeziehung ist der Ceziliens geradezu demonstrativ entgegen gesetzt. 98 Stella wünscht sich keinen ‘Gatten’. Sie überlegt nicht, ob Fernando der Mann ist, mit dem sie ihr Leben zubringen könnte; sie reflektiert nicht auf Eigenschaften, die das begründen könnten. Es gibt auch keinen Übergang von der Freundschaft zur Liebe. Die Liebe entzündet sich wie ein Blitz in einem Augen-Blick. Sie wird damit als völlig unabhängig von den gesellschaftlichen Attributen wie von den Eigenschaften der Personen ausgewiesen. Sie ist unabhängig von jeder Außenprägung. 99

„Weißt du den Nachmittag noch im Garten, bei meinem Onkel! [...] Ach Fernando! da brachte mein Onkel die Musik; du nahmst deine Violin, und wie du spieltest, lagen meine Augen sorglos auf dir; ich späthe jeden Zug in deinem Gesicht, und - in einer unvermutheten Pause schlugst du die Augen auf - auf mich! sie begegneten den meinigen; wie ich erröthete, wie ich wegsah! Du hast es bemerkt, Fernando; denn von der Zeit an fühlt ich wohl, daß du öfter über dem Blat wegsahst, oft zur ungelegenen Zeit, aus dem Takt kamst, daß mein Onkel sich zertrat. Jeder Fehlstrich [...] ging mir durch die Seele [...]. Ich machte mir Lufft und ging - [...] wie ihr mich suchtet, wie du an der Hand meiner Freundinn [...] durch’s Bosket streiftest, und sie rief: Stella! - und du riefst: Stella! Stella! - ich hatte dich kaum reden gehört, und erkannte deine Stimme, und wie ihr auf mich traft, und du meine Hand nahmst! Wer war konfußer, ich oder du? Eins half dem andern - Und von dem Augenblick an -“ (102f.)

Stella verknüpft mit ihrer Liebe keinerlei Anspruch auf eine angemessene gesellschaftliche Existenz. Im Gegenteil! Sie verläßt ihren sozialen Kontext, ihren Onkel, der sie „als Vater liebte“, „das Vermögen, die Güter“, die sie geerbt

98 Die Szene, in der Stella Fernando an den Beginn ihrer Liebesbeziehung erinnert, folgt unmittelbar auf die Szene, in der Cezilie als Madame Sommer auftretend Fernando vom Beginn ihrer Liebe erzählt.

99 Zur gesellschaftlichen Ausdifferenzierung des Anfangs der Liebesbeziehung vgl. Luhmann, *Liebe als Passion* (wie Anm. 20), 181. Zur Autonomisierung der Liebe vgl. auch die Applikationen des Luhmannschen Ansatzes: Bobsin, *Von der Werther-Krise* (wie Anm. 20), 190f. und 198 ff.; Dietrich Schwanitz, *Subjektivität bei Shakespeare*, Vortrag in Eichstätt, Ms. 1995, 10f.

hätte (103), und folgt Fernando. Sie leben fortan isoliert auf einem Landgut, das traditionell den Ort gesellschaftsferner Existenz markiert. Während die Liebe zu Cezilie Fernando gleichsam in die Gesellschaft hineinführt, führt diese Liebe aus der Gesellschaft hinaus.

Stella kommt ausschließlich als Liebende in den Blick. 100 Sie sei „ganz Liebe, ganz Gottheit“ (94), heißt es von ihr. Sie selbst sagt von sich, daß sie durch Fernando „ganz Herz, ganz Gefühl“ (81) geworden sei. Cezilie dagegen erscheint keineswegs ausschließlich als liebende und sich hingebende Frau. Anders als Stella ist sie nicht nur Geliebte, sondern ‘Gattin’, ‘Hausfrau’, und ‘Mutter’. Mit ihrem Stand verknüpfen sich eine Vielzahl von Pflichten und Aufgaben.

Ich nun gar, konnte ihm zuletzt nichts seyn, als eine redliche Hausfrau, die zwar mit dem festen Bestreben an ihm hing, ihm gefällig, für ihn sorgsam zu seyn; die dem Wohl ihres Hauses, ihres Kindes, all ihre Tage widmete, und freilich sich mit so viel Kleinigkeiten abgeben musste, dass ihr Herz und Kopf oft wüste ward, dass sie keine unterhaltende Gesellschafterinn war, dass er mit der Lebhaftigkeit seines Geistes meinen Umgang nothwendig schaal finden musste. (98)

Cezilie kann nicht ausschließlich für Fernando leben, Resonanzfläche seiner Gefühle und Gedanken sein. Sie wird von einer Vielzahl von Rollen- und Situationserfordernissen in Anspruch genommen. Die Funktion der Weltbestätigerin stellt für sie auf Dauer eine Überforderung dar. An die Stelle der spontanen Korrespondenz im Denken, Fühlen und Handeln, das Liebende auszeichnet, tritt das bewußte Eingehen auf die Erwartungen und Wünsche des ‘Gatten’, das Bestreben, ihm gefällig zu sein. Den „Umgang“ mit Cezilie erlebt Fernando schließlich nicht mehr wie den Umgang mit einer Geliebten als ganzheitliche Anerkennung seiner Individualität. 101 Die „Lebhaftigkeit seines Geistes“, seine Gedanken und Gefühle finden bei Cezilie keine Antwort und Entsprechung. Er findet ihren Umgang schaal.

Vergleichbare Hinweise auf eine Alltagsrealität der Beziehung Stellas und Fernandos gibt es nicht. Während Cezilie ausführlich vom Umschlag der Qualität ihrer Beziehung berichtet, fehlt jeder Hinweis auf eine Veränderung der Beziehung Stellas und Fernandos. Ausdrücklich hält die Postmeisterin sogar fest, daß die „Glückseeligkeit der beiden“ anhielt, „so lang sie hier zusammen

100 Fernando und Cezilie sprechen Stella als Personifikation der Liebe an: „unendliche Liebe und Güte“ (88), „Liebste Liebe!“ (90), „Süsse Liebe!“ (108), „Unschuldige! Liebe!“ (108).

101 Werther schildert den „Umgang“ mit einer verstorbenen[!] Geliebten als Antizipation jenseitiger Erlösung: „Ach daß die Freundin meiner Jugend dahin ist, ach daß ich sie je gekannt habe! Ich würde zu mir sagen: du bist ein Thor! du suchst, was hienieden nicht zu finden ist. Aber ich hab sie gehabt, ich habe das Herz gefühlt, die große Seele, in deren Gegenwart ich mir schien mehr zu seyn als ich war, weil ich alles war was ich seyn konnte. Guter Gott, blieb da eine einzige Kraft meiner Seele ungenutzt, konnte ich nicht vor ihr all das wunderbare Gefühl entwickeln, mit dem mein Herz die Natur umfaßt, war unser Umgang nicht ein ewiges Weben von feinsten Empfindung, schärfstem Witze, dessen Modifikationen bis zur Unart alle mit dem Stempel des Genies bezeichnet waren?“ (DJG 4, 109.)

lebten“ (69). Man erfährt von keiner anderen Motivation Fernandos, Stella zu verlassen, als seinem Schuldgefühl, der Erinnerung an Frau und Kind: „Ich fand sogar in den Armen des Engels hier, keine Ruhe, [...] alles erinnerte mich an dich, an deine Tochter, an meine Luzie.“ (99)

Nur Cezilies Beziehung besitzt eine Geschichte, die dem Verlassen vorausgeht, es begründet und motiviert. Die Gründe für den Beziehungsabbruch sieht Cezilie nicht in einer Charakterschwäche Fernandos. Sie haben mit dem besonderen Charakter Fernandos gar nichts zu tun. Cezilie beansprucht für ihre Geschichte exemplarische Geltung. Sie gilt aber dennoch nur für die eigene Beziehung, d.h. für eine Beziehung, an deren Realitätsgehalt, gesellschaftlichen Implikationen und Alltagsbezügen kein Zweifel bleibt. Sie betrifft nicht die Liebe Fernandos und Stellas.

Auch Fernando und Cezilie lebten einst in vollkommener Übereinstimmung:

MADAME SOMMER. [...] Gott im Himmel, wenn sein Haupt an meinem Busen ruhte, wie schien er dir für die Stätte zu danken, die du ihm in meinen Armen bereitet hattest! [...] Ach, er liebte mich! Liebe mich so gewiß als ich ihn. Es war eine Zeit, da er nichts kannte, nichts wuste, als mich glücklich zu sehen, mich glücklich zu machen. (97)

In den ersten Jahren der Ehe zeigen sich aus Cezilies Sicht zwar noch keine „wirklich[en] Uebel“, aber doch bereits „ein bissgen Unmuth, ein bissgen Langeweile“ (96). Aber schon bald repräsentiert Cezilie für Fernando eben nicht mehr die Welt. Ihre Liebe genügt ihm nicht mehr. Cezilie ist nicht mehr die Erfüllung aller seiner Bestrebungen und Wünsche. Sie hat „mit seinen Wünschen zu theilen“:

Können wir wissen was in dem Busen der Männer schlägt! - Ich merkte nicht daß ihm nach und nach das alles ward - wie soll ich's nennen? - nicht gleichgültiger! das darf ich mir nicht sagen. Er liebte mich immer! immer! Aber er brauchte mehr als meine Liebe. Ich hatte mit seinen Wünschen zu theilen.“ (97)

Cezile konstatiert hier nicht das Ende der Liebe Fernandos. Nur die Liebe im enthusiastischen Sinne hat aufgehört. Die Liebe als ganzheitliche Bestätigung der Individualität, die als spezifische Repräsentation des Weltganzen, des Unendlichen, begriffen wird, läßt sich nicht in Alltagsrealität überführen. Der enthusiastische Begriff der Liebe überschreitet das, was als Beziehung zwischen zwei Menschen institutionalisiert werden kann. Das ist es, was die Beziehungsgeschichte Cezilies und Fernandos zeigt, und was ihren exemplarischen Charakter ausmacht.

3. Fernandos Konflikt

Der Anspruch auf exemplarische Geltung wird schon deutlich, wenn Cezilie auf Fernandos Frage: „Was konnte diese liebe Verbindung stören?“, mit einer Sentenz antwortet: „Nichts ist bleibend“ (96). Gerade wenn es um Erklärungen

für das Verlassen geht, spricht Cezilie nicht von 'ihrem Mann', sondern von 'den Männern' (97) oder 'dem Mann' (97). Verhandelt wird am Beispiel Fernandos ein allgemeiner Fall: „Ich bedaure den Mann der sich an ein Mädchen hängt. [...] Ich seh ihn als einen Gefangenen an. [...] Er betrügt sich eine Zeitlang, und weh uns, wenn ihm die Augen aufgehen!“ (97f.) Schon gegenüber Stella hatte Cezilie geäußert: „Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst, warum sollten wir nicht betrogen werden.“ (81)

Verlassen zu werden ist nach Cezilies Darstellung für die Frau unausweichlich. In der Übereinstimmung mit der Geliebten erfährt der Liebende die Unendlichkeit seiner Individualität. Diese Erfahrung, dieses Gefühl mag er, wie Faust, als 'unendlich, ewig' 102 empfinden. Aber es taugt nicht als Ehegrundlage. Es bleibt notwendig auf die erste Zeit einer Beziehung beschränkt. In den „Augenblicken der Leidenschaft“ wird es erfahren, aber es kann nicht auf Dauer gestellt werden. Daher ist der Schwur ewiger Liebe und Treue, trotz allem subjektiven Wahrhaftigkeitspathos von Seiten des Mannes, immer ein „teuflich Lügenspiel“ 103.

Die enthusiastische Liebe schließt wie die 'hohe Seelenliebe' den Bezug zum Göttlichen ein. Sie basiert aber zugleich wie die amour passion 104 auf dem sinnlichen Begehren und hat mit diesem die Unbeständigkeit gemeinsam. Die Liebe, auf die der Mann zur Bestätigung und Entfaltung seiner Individualität angewiesen ist, läßt sich nicht stabilisieren. Sie schlägt daher unausweichlich in eine Fessel seiner Individualität um. Die Liebe führt ihn in die Gesellschaft hinein. Sie macht ihn zum „Gefangenen“ einer bürgerlichen Existenz, indem sie ihn an Familie, Amt und Geschäfte kettet. Das Konzept der individuellen Persönlichkeitsentwicklung kann der Liebe des Mannes keine Dauer verleihen. 105 Gerade die Verpflichtung zur Realisierung des individuellen

102 DJG 5, 319.

103 DJG 5, 319. Faust rechtfertigt sich gegenüber Mephistos Vorwurf, er sei, genau wie er, der Teufel, ein Lügner, wenn er Gretchen „ewge[.] Treu und Liebe“ (DJG 5, 318) schwöre, mit der rhetorischen Frage: „Wenn ich empfinde / Und dem Gefühl und dem Gewühl / Vergebens Nahmen such und keine Nahmen finde. / Und in der Welt mit allen Sinnen schweife / Und alle höchsten Worte greife, / Und diese Glut von der ich brenne / Unendlich, ewig, ewig nenne / Ist das ein teuflisch Lügenspiel“? Mephistos Antwort ist eindeutig: „Ich hab doch recht!“ (DJG 5, 319.) Das von Cezilie angesprochene Problem 'ewiger Liebe' als Selbstbetrug des Mannes taucht außer im 'Urfaust' auch in 'Clavigo' auf. Vgl. zur Treue-Thematik in 'Clavigo' Marianne Willems, Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes 'Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***', 'Götz von Berlichingen' und 'Clavigo', Tübingen 1995, 267f.

104 Zur amour passion vgl. Luhmann, Liebe als Passion (wie Anm. 20), 71-96.

105 Luhmann sieht im Konzept der individuellen Persönlichkeitsentwicklung die entscheidende semantische Innovation, die das Problem der Inkonstanz der Liebe löst und die Verknüpfung von Liebe und Ehe der romantischen Liebeskonzeption ermöglicht. Vgl. Luhmann, Liebe als Passion, 125f., 169f. und 178f. Julia Bobsin schließt sich dieser Deutung an. Vgl. Bobsin, Von der Werther-Krise (wie Anm. 20), 74f. und 198. Das Problem der Unbeständigkeit der Liebe ist nicht Bestandteil empfindsamer Liebessemantik, sondern der Kritik dieser Semantik durch die 'Romantiker'. Sie wird vor allem formuliert in Schlegels 'Lucinde', dem Hauptquellentext Luhmanns und Bobsins (vgl. Friedrich Schlegel, Lucinde. Ein Roman, hg. von Karl Konrad Polheim, Stuttgart ²1996, 43).

Weltbezugs läßt die Liebe zur Fessel werden. Die Entwicklung der individuellen Person ist auf Erfahrung und Weltkontakt angewiesen. In einer Intimbeziehung, die an den beschränkten Kreis einer bürgerlichen Existenz bindet und in einer vertrauten, aber engen Nahwelt festhält, ist sie nicht zu verwirklichen.

Das bestätigt auch der Verwalter, der die Geschichte des Beziehungsabbruchs aus Fernandos Perspektive berichtet.

VERWALTER. [...] Ich weiß noch wohl, als unsere gute liebe Cezilie zwei drei Jahr Ihre Gemahlinn, war, wie's Ihnen wurmte, Ihnen alles nicht recht war, wie Sie glaubten gefesselt, gefangen zu seyn; wie Sie nach Freiheit schnappten.[Hervorhebung M.W.] (92)

Was Cezilie als typisch für 'den Mann' im Unterschied zur Frau schildert, gilt natürlich nicht für 'jedermann'. Ehe und bürgerliche Existenz bedeuten nicht für jeden Mann Fesselung und Beschränkung. Das Problem betrifft nicht den 'ruhigen Bürgers', den 'verklärten Spaziergänger', der sich abends „Göttergleich“ seines „Tagwercks“ freut 106. Es ist das Problem desjenigen, der seine individuelle Identität aus dem Bezug zur Welt, zum Unendlichen begreift und die Verpflichtung zur Entfaltung und Manifestation der in ihm angelegten Welt empfindet:

VERWALTER. Wie Sie mir Ihr Herz öffneten, und [...] zu mir sagten: „Franz, ich muss fort! - ich wär ein Thor, mich fesseln zu lassen! Dieser Zustand erstikt alle meine Kräfte, dieser Zustand raubt mir allen Muth der Seele; er engt mich ein! - Was liegt nicht alles in mir? Was könnte sich nicht alles entwikeln? - Ich muss fort - in die freie Welt! - “ [...] Wir gingen durch, wir gingen in die freie Welt; - und flatterten auf und ab, heraus - herein - und wussten zulezt mit all dem freien Muth nicht, was wir für Langerweile beginnen sollten [...] Da hatten nun die Kräfte ihr frei's Spiel. [...] Da entwikelten sich die Fähigkeiten.“ (93)

Wörtlich tauchen hier Formulierungen aus dem Brief an Gräfin Stolberg vom 13. Februar 1775 auf, in dem Goethe sich als Künstler beschreibt. Auch hier zeigt sich, daß derjenige, der selbstbestimmt seine Individualität hervorbringen soll, notwendig außerhalb der Gesellschaft steht. Die Verpflichtung zur Entwicklung der individuellen Anlagen, Kräfte und Fähigkeiten zwingt Fernando zum Bruch mit den sozialen Bindungen, zum Heraustreten aus der Gesellschaft. Aber außerhalb der Gesellschaft, in der „freie[n] Welt“, kann er gerade das nicht realisieren, was den Bruch mit seinen sozialen Bindungen unumgänglich machte. Statt sich zu „entwikeln“, verliert Fernando sich an die Veränderung, an die Welt. In der „freien Welt“, ohne soziale Bindungen, ohne eine ihn bestätigende vertraute Nahwelt, kann er seine Identität nicht aufrecht erhalten und verfällt in Orientierungslosigkeit. So bleibt ihm nichts anderes übrig als sich „wieder über Hals, über Kopf gefangen [zu] geben“, wenn er sich nicht „eine Kugel vor'n Kopf“ schießen will. (93).

Die Polarität von Bindungssehnsucht und Freiheitsstreben, die Fernando kennzeichnet, ist nicht Ausdruck eines 'schwachen Charakters' oder gar 'albernen Charakters' 107. Sie ist Ausdruck eines Dilemmas, vor das das Geniekonzept als Selbstdeutungsmuster der sozial exkludierten Individualität stellt: Außerhalb der Gesellschaft, ohne soziale Bindungen, kann das Individuum seine individuelle Identität nicht behaupten und verliert sich an die Welt. Eingebunden in die Gesellschaft und eine stabile vertraute Nahwelt ist es der Entfremdung und Beschränkung ausgeliefert. Hier kann es seine individuelle Identität nicht hervorbringen, weil ihm Weltkontakt, Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten fehlen, die dafür unabdingbar sind. Da Fernando Freiheit und Bindung, Individualität und Sozialität, Identität und Veränderung nicht verknüpfen kann - und zwar nicht aufgrund eines Charakterdefekts, sondern aufgrund dieses letztlich sozialstrukturell erzeugten Dilemmas - bleibt ihm nur übrig, zwischen den beiden Extremen hin und her zu schwanken.

Stella und Cezilie nehmen in Bezug auf das ungelöste und unlösbare Problem der Integration von Individualität und Gesellschaft unterschiedliche Stellungen ein. Sie erfüllen für Fernando unterschiedliche Funktionen.

Stella rettet Fernando aus der Situation völliger Verzweiflung und Orientierungslosigkeit, in der er in Gefahr steht, sich eine Kugel in den Kopf zu schießen. Die Liebe zu Stella führt ihn nicht wie die Liebe zu Cezilie in einen gesellschaftlichen Kontext und damit in die Einschränkung hinein. In ihrer Beziehung findet auch kein Umschlag der Qualität der Liebe statt. Das enthusiastische Gefühl erweist sich als stabil. Stella, die Geliebte, ist und bleibt [!] Korrespondenz- und Entfaltungsraum der außerhalb der Gesellschaft angesiedelten Individualität.

In der Beziehung zu Cezilie konnte die Liebe im enthusiastischen Sinn nicht auf Dauer gestellt werden. Cezilies Liebe genügte Fernando bald nicht mehr. Fernandos Liebe zu Stella dagegen verändert sich nicht. Sie bedeutet „Glückseligkeit“ (69, 72) für ihn, solange er mit Stella zusammen lebte (69). Zu Stella zurückgekehrt beschreibt er seinen Zustand: „Hier wo du athmest, schwebt alles in genügendem iungen Leben“ (87). In Stellas Gegenwart ist für Fernando „alles heiter [...], alles frei! [...] Alles was diesen Busen bedrängt, es ist weg; iede Sorge, iedes ängstliche Zurückerinnern, was war - und was seyn wird!“ (91) Hier lebt er ganz in der Gegenwart, ganz im Augenblick, frei von jeder Begrenzung. Zukunft und Vergangenheit existieren nicht mehr.

Weshalb aber ist in der Liebe zu Stella der 'erfüllte Augenblick' in Dauer überführbar? Das, was angesichts der Kunst, aber auch angesichts einer Ge-

107 So die zeitgenössische Rezeption: Braun, Goethe im Urtheile (wie Anm. 2), 316. 'Charakterschwäche' ist das einzige Deutungsmuster, das für das Verhalten Fernandos im empfindsamen Diskurs, der die Liebe an die Tugend bindet und entsprechend als dauerhaft definiert, zur Verfügung steht. Die Interpretationsmuster des empfindsamen Diskurses werden zum Teil in der Forschungsliteratur weitergeführt und führen dort zum Befund schwacher Motivierung und fehlender dramatischer Spannung. Vgl. z.B. Emil Staiger, Goethe, Bd. 1, Zürich und München ⁵1978, 185, und Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg ³1955, 74. Am Beispiel 'Clavigo' habe ich gezeigt, wie die Deutungsmuster des empfindsamen Diskurses durch enthusiastische Liebe unterlaufen werden: Willems, Das Problem der Individualität (wie Anm. 103), 261 ff.

liebten in der 'goldenen Zeit' der Liebe für Augenblicke erfahren werden kann: die Anerkennung und Bestätigung der Individualität in der Totalität ihrer Möglichkeiten, erscheint hier in einer Beziehung institutionalisiert, durch Sexualität fundiert, konkretisiert und auf Dauer gestellt.

Das ist möglich, weil dieser Liebe zugleich ein irrealer utopischer Raum außerhalb der Gesellschaft zugewiesen wird. Schon in der semantischen Tradition, insbesondere im empfindsamen Diskurs, bezeichnet das Landgut einen gesellschaftsfernen utopischen Ort. Diese Bedeutungsebene wird hier noch verstärkt. Das Landgut wird mit dem Motiv des Gartens verknüpft. Es liegt zudem dem Posthaus, dem Ort permanenter Veränderung und Unruhe, gegenüber. Im Posthaus am Fenster stehend beschwört Fernando das Landgut als Ort zeitenthobener Existenz, mit der sich das Gefühl von Ewigkeit und Unendlichkeit verbindet. 108

Himmlischer Anblick! So seh'ich dich wieder! Den Schauplatz all meiner Glückseligkeit! Wie still das ganze Haus ist! Kein Fenster offen! [...] Die Bäume, der Brunnen, noch alles alles! So lief das Wasser aus eben den Röhren, wenn ich, ach! wie tausendmal mit ihr gedankenvoll aus unserm Fenster schaute, und jedes in sich gekehrt still dem Rinnen des Wassers zusah! Sein Geräusch ist mir Melodie, rück-erinnernde Melodie. Und sie? Sie wird seyn wie sie war. Ja, Stella, du hast dich nicht verändert. (72)

Das Landgut mit seinem Garten erscheint als Insel der Ruhe im Getriebe der Welt, als Ort der „Glückseligkeit“ und der Erfüllung, als Paradiesgarten. Es steht in der Tradition des Insel- und Gartenmotivs, das die Vorstellung einer wirklichkeitsent hobenen Sonderexistenz transportiert, für die eine scharfe Differenz von draußen und drinnen charakteristisch ist: Während draußen alles bewegt, fliehend, vergänglich erscheint, herrscht drinnen ewige Gegenwart; es gibt nur den Wechsel der Jahreszeiten, weder Zukunft noch Vergangenheit zeichnet sich ab. 109

In der literarischen Tradition des Insel- und Gartenmotivs ist aber bereits eine Ambivalenz vorgegeben, an die in 'Stella' ebenfalls angeknüpft wird. Die literarische Tradition kennt nicht nur die Insel der Seligen, das Elysium, sondern auch das teuflische Scheinparadies, die Zauberinsel, auf der dämonische Verführerinnen hausen und ihr Teufelswerk treiben. Das Vorbild liefert die Insel der Circe, die schon Odysseus von Weib und Kind und von seinen Pflichten in Ithaka fernhielt 110. In dieser Tradition steht Armida, die den Kreuzfahrer Fernando im Auftrag des Teufels auf ihre Insel entrückt und von seiner Pflicht, der Eroberung Jerusalems, abhält. Auf die Armida-Fernando-Episode aus Tassos 'Befreitem Jerusalem' wird in 'Stella', wie auch in Goethes Briefen an Gräfin Stolberg angespielt. In den Briefen wird Lili, die Verlobte, die Goethe in das gesellschaftliche Leben in Frankfurt einband und seine ganze „Tätigkeit auf

108 Vgl. Pikulik, 'Stella' (wie Anm. 19), 108f.

109 Vgl. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1992, 381.

110 Vgl. Frenzel, *Motive*, 383.

auf [...] bürgerliche[.] Geschäfte“ wandte 111, zur Armida stilisiert. Im Drama betreffen die Anspielungen Stella, die ‘himmlische Geliebte’, die außerhalb der Gesellschaft, im utopischen Raum angesiedelt ist. Die Geliebte, die für Fernando Repräsentation des Unendlichen und vollkommener Spiegel seiner Individualität ist, wird zugleich mit einer Verführerin identifiziert, die der Pflicht entfremdet und von Frau und Kind fernhält. Frau und Kind im Stich gelassen zu haben ist ein „Vergehen“ (94), das Fernando sich nicht verzeihen kann. Sein Schuldgefühl, die Erinnerung an Cezilie und seine Tochter, veranlaßte ihn, Stella zu verlassen. Als er in Madame Sommer seine Frau wiederfindet, klingt das Irrfahrt-Motiv der Odyssee an: „nun siehst du mich hier, nach einer langen und wunderbaren Verirrung wieder an deinem Busen, mein theuerstes, mein bestes Weib!“ (99)

Mit den Anspielungen auf Armida und Odyssee, auf Fernandos Schuld und Pflichtvergessenheit, wird der Garten zwar nicht zum teuflischen Scheinparadies und Stella nicht zur dämonischen Verführerin. Aber es wird angezeigt, daß nicht nur die gesellschaftliche Existenz mit Cezilie, sondern auch die Gartenexistenz mit Stella letztlich defizient ist.

4. Die Lösung

In der Form einander ausschließender Forderungen, einander entgegengesetzter Pflichten stehen beide Existenzweisen, beide Frauen, Fernando gegenüber. Wie er sich auch entscheidet, immer stürzt er eine der beiden Frauen und sich selbst ins Unglück. Das führt Cezilie im letzten Akt, in ihrem rationalen, alle Möglichkeiten abwägendem Diskurs Fernando vor Augen.

Eine Lösung kann nur in der Verknüpfung beider Existenzweisen liegen, die sich zugleich wechselseitig ausschließen. Sie würde das Unmögliche möglich machen, nämlich innerhalb der gesellschaftlichen Existenz als Gatte, Vater und Bürger, die Totalität der Individualität ‘des Liebenden’ zu bewahren und zu entfalten. Diese Lösung würde das Unvereinbare vereinbaren: frei und selbstbestimmt nur der Entfaltung der Individualität verpflichtet zu leben und zugleich einen festen sozialen Ort in der Gesellschaft zu haben. Die Struktur dieser Lösung ist die Paradoxie. Sie verknüpft die Existenz außerhalb der Gesellschaft mit der Existenz innerhalb der Gesellschaft, Freiheit mit Bindung, Individualität mit Sozialität.

Eine solche Lösung kann nur die Literatur, die Poesie liefern. In der Realität ist sie unmöglich. Und so wird sie auch im Stück selbst durch Literatur herbeigeführt. Cezilie beginnt, nachdem sie Fernando durch ihre rationale Argumentation vollends in Verzweiflung gestürzt hat, die Geschichte des Grafen von Gleichen zu erzählen. Daß die Geschichte des Grafen von Gleichen keineswegs auf die Situation Fernandos übertragbar ist, wurde in der Forschung immer wieder bemerkt 112 und erregte schon bei den zeitgenössischen Rezipienten

111 HA 10, 170.

112 Vgl. von den neueren Untersuchungen: Pikulik, ‘Stella’ (wie Anm. 19), 106; Henry J. Schmidt, Goethes ‘Stella’. From „Ein Schauspiel für Liebende“ to „Ein Trauerspiel“, in: William C. McDonald und Winder McConnell (Hg.), *Fide et amore. A Festschrift for Hu-*

Anstoß 113. Die Geschichte bewirkt die Lösung nicht in der Form eines auf die Situation der Dramenfiguren applizierbaren Exempels, das ihnen ein moralisches Verhaltensmodell liefert. Die Lösung ist eine 'deus ex machina Lösung' 114 - Henry J. Schmidt spricht treffend von einem „deus-ex-parabola“ 115 -, die mitkommuniziert, daß sie der „Schluß einer Fiktion“ 116, daß sie Literatur ist. Als „gewaltige Erscheinung[.]“ (115), als göttliche Offenbarung und Gnadenwirkung wird die Wirkung der Geschichte von Fernando beschrieben. Die Lösung, die sie bringt, ist unbegreiflich. Sie kann nicht mit Begriffen erfaßt, sondern nur gefühlt werden: „STELLA. Ich fass es nicht! CEZILIE. Du fühlst's.“ (116)

Am Ende der 'Stella' steht damit eine Art selbstreferentieller Kommentar. Literatur liefert keine Verhaltens- und Orientierungsmodelle mehr für die gesellschaftliche Praxis. Sie formuliert, was sonst unformuliert bleiben müßte. Ihre Funktion ist nicht mehr, moralisch zu belehren, sondern gleich einem göttlichen Gnadenmittel in der 'Unruhe zu stärken' 117. Als 'gewaltige Erscheinung' soll sie dem Rezipienten die Erfahrung seiner Individualität als einer Repräsentation des Unendlichen ermöglichen.

Die Voraussetzung dieser Wirkungsweise aber ist Liebe. Denn die Übernahme eines individuellen Weltentwurfs, dessen Manifestation das literarische Werk darstellt, ist nur durch Liebe möglich. Daher ist diese Literatur nicht mehr „für jedermann“ 118 geschrieben, sondern „für Liebende“.

Das alles gilt für die erste, 1776 veröffentlichte Fassung der 'Stella'. Ein abschließender Blick auf die Ausgabe von 1787 - nicht die von 1816 mit dem 'tragischen' Schluß! - kann das Gesagte noch mit einem kleinen Schlaglicht profilieren.

Goethe hat schon für die 'Schriften' von 1787 die Vorgeschichte und Motivation Fernandos, Cezilie und Stella zu verlassen, entscheidend verändert. Die Stelle, an der der Verwalter, gewiß spöttisch, die Genie-Vokabeln zur Begründung von Fernandos Untreue anführt, entfällt bereits 1787. An die Stelle der Thematik der 'Fesselung', des 'Schnappens nach Freiheit', der 'Notwendigkeit die Kräfte und Fähigkeiten zu entwickeln', tritt folgende Begründung für das Verlassens Cezilies:

„VERWALTER. [...] Ich erinnere mich noch an alles genau: wie wir Cezilien so liebenswürdig fanden, uns ihr aufdrängen, unsere jugendliche Freiheit nicht geschwind genug loswerden konnten. [...] Wie sie uns ein munteres, lebhaftes Töchterchen brachte, aber zugleich von ihrer Munterkeit, von ihrem Reiz manches verlor. [...] Wie wir hie

go Bekker on his Sixty-Fifth Birthday, Göppingen 1990, 324; Weber, Stella (wie Anm. 3), 156; Sauder, Der junge Goethe (wie Anm. 28), 710f.

113 Vgl. Braun, Goethe im Urtheile (wie Anm. 2), 228f., 253 und 318.

114 Pikulik, 'Stella', 106.

115 Schmidt, Goethes 'Stella', 325.

116 Sauder, Der junge Goethe (wie Anm. 28), 711.

117 Brief an Johanna Fahlmer, März 1775, DJG 5, 15.

118 Brief an Sophie von La Roche, 1. 8. 1775, DJG 5, 245.

und da, und da und dort uns umsahn, wie wir endlich diesen Engel trafen, wie nicht mehr von Kommen und Gehen die Rede war, sondern wir uns entschließen mußten, entweder die eine oder die andere unglücklich zu machen“ 119.

In der Erstfassung war Fernando nach einem Intervall in der „freie[n] Welt“ (93) auf Stella getroffen, und diese hatte ihn davor bewahrt, sich „eine Kugel vor’n Kopf“ (93) zu schießen. Nun, 1787, ist sie die junge Geliebte, die in klassischer und etwas trivialer Weise den Anlaß für das Verlassen der Ehefrau bildet. So verwundert es auch nicht, daß in der Fassung von 1787 Stella nach einer Weile das gleiche Schicksal wie Cezilie ereilt. In der ersten Fassung gab es keinen Hinweis auf die Motivation Fernandos, Stella zu verlassen, außer der Erklärung, die er selbst gibt: Er hat Stella verlassen, um Frau und Kind zu suchen. (99) Der Verwalter bestätigt diese Erklärung, indem er Fernando als erstes fragt: „Darf ich denn fragen? - Ihre Gemahlinn? - Ihre Tochter? -“ (91). In den ‘Schriften’ von 1787 und in allen späteren Ausgaben der ‘Stella’ ist diese Frage durch eine andere ersetzt: „Darf ich denn fragen wie es Ihnen ergangen ist?“ 120 Darüber hinaus relativiert der Verwalter ausdrücklich die von Fernando gegebene Erklärung: „War ich nicht der Vertraute Ihres Gewissens? Als Sie auch von hier, ich weiß nicht, ob so ganz aus reinem Verlangen Ihre Gemahlin und Ihre Tochter wiederzufinden, oder auch mit aus einer heimlichen Unruhe, sich wieder wegsehnten“ 121.

Mit den Textveränderungen der Ausgabe von 1787 verliert der Schluß des Dramas seinen Sinn. Er wird zu einem billigen happy ending, dem man zu Recht vorwerfen könnte, daß „der Dichter sich besser [...] als seine Personen“ aus der Affäre gezogen hat. 122 Die Umarbeitung des Schlusses zur Katastrophe, die Goethe 1806 für die erste Weimarer Aufführung vornahm, ist nicht als Ausdruck des neuen „klassischen Kunstverständnisses“ 123 oder als Anpassung an die „traditionelle Moral“ 124 zu werten. Sie ist Konsequenz der Veränderung der Textstruktur von 1787.

119 HA 2, 328.

120 Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887ff. (im folgenden zit. als: WA), Bd. 11, 160 und 411.

121 WA Bd. 11, 162 und 412. Angesichts dieser Veränderungen ist es unverständlich, daß den meisten Arbeiten zur ‘Stella’ der Text der Hamburger Ausgabe zugrunde gelegt wird, der den ‘Schriften’ von 1787 bzw. der Ausgabe von 1807 folgt, und daß der Differenz der Fassungen keinerlei Beachtung geschenkt wird. Lothar Pikulik, der seiner Interpretation die Ausgabe letzter Hand zu Grunde legt, behauptet sogar, daß abgesehen vom Schluß „diese und frühere Ausgaben (von 1787, 1807, 1816) nur unwesentliche Änderungen gegenüber dem Erstdruck von 1776“ aufweisen. (Pikulik, ‘Stella’ [wie Anm. 19], 88.) Daß er diesen Änderungen zu wenig Aufmerksamkeit schenkt, zeigt sich, wenn er „Rezensionen und Darstellungen“ vorwirft, sie würden „fälschlicherweise“ behaupten, „daß Fernando Stella erst begegnet, nachdem er mit Cezilie gebrochen hat.“ Als Beleg zitiert er die für die ‘Schriften’ 1787 veränderte Rede des Verwalters. (Pikulik, ‘Stella’, 89.)

122 Braun (wie Anm. 2), Goethe im Urtheile, 358.

123 Wolfgang Kayser in seinem Kommentar zu ‘Stella’ in HA 4, 577.

124 Pikulik, ‘Stella’, 114. Ebensowenig wie die These von der Anpassung an moralische Forderungen überzeugt Rudolf Bachs Deutung der Umarbeitung des Schlusses als Ausdruck der Lebenserfahrung des nun in „ernster Lebensmitte“ (30) stehenden 57jährigen Dichters.

