

HENDRIK BIRUS

»Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan.«

Goethes Frauengestalten im Rückblick

Goethe steht zu weibl(ichen) Figuren wie zu lebendigen Frauen; liebt Adelheid im Goetz, nennt natürl(iche) T(ochter) Töchterchen; sucht Ulrike-Ottilie jene Diaphanéité beizubringen wie Prinzessin [...].

Hugo von Hofmannsthal, Tasso
(Vortrag für Lanckoroński, 1902)¹

I. ›Faust‹

»Das Ewig-Weibliche | Zieht uns hinan. | Finis«: so beendet der CHORUS MYSTICUS Goethes ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹.² Was damit gemeint ist, verdeutlicht zehn Verse zuvor das Crescendo der Anbetung der ›einher schwebenden‹ MATER GLORIOSA durch den DOCTOR MARIANUS: »Jungfrau, Mutter, Königin, | Göttin bleibe gnädig.« (v. 12102 f.) Fragt man sich, wo solche gesteigerte Verehrung des Weiblichen in Goethes Gesamtwerk beginnt, so sieht man sich überraschenderweise auf dessen Anfänge verwiesen. Wird doch bereits die Protagonistin seiner ersten Gedichtsammlung, ›Annette. Leipzig 1767‹,³ als »Gottheit,

- 1 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, Bd. 33: *Reden und Aufsätze 2*, hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt am Main 2009, S. 219–221, hier: S. 221.
- 2 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Eine Tragödie. Konstituierter Text*, bearb. von Gerrit Brüning und Dietmar Pravida, 2., durchges. Aufl., Göttingen 2018 (*Faust. Historisch-kritische Edition*, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, unter Mitarb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach), S. 480, v. 12110 f. – künftig zitiert unter einfacher Angabe der Verszahl.
- 3 *An Annetten*, v. 6 f., in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 1–21, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und [Bd. 11, 13, 15, 18, 20 und 21:] Edith Zehm, München 1985–1998 (künftig zitiert als *MA*), Bd. 1.1, S. 98–121, hier: S. 98.

Muse, | Und Freund« angedet; freilich ist dies offensichtlich dem rhetorischen *ornatus* geschuldet. In ähnlicher Weise wird ein Jahr später in den ›Liedern mit Melodien. Mademoiselle Friederiken Oeser gewidmet von Goethen‹ das Gedicht ›An Venus‹ mit der Anrufung eröffnet: »Große Venus, mächtige Göttin! | Schöne Venus, hör mein Flehn.« (MA 1.1, S. 127) Wozu Gerhard Sauder anmerkt: »Die mythologischen Passagen werden mit Elementen des Alltags im Weinrestaurant Schönkopf verknüpft: Als Wirtstochter reichte Käthchen⁴ jedem Gast den Wein.« (Ebd., S. 814) Und wie in den ›Ses[s]enheimer Liedern‹ (1770/71) von »gute[n] junge[n] FrühlingsGötter[n]« (ebd., S. 159) und von *Friederike* als einem »Engel« (ebd., S. 158) die Rede ist, so heißt es 1775 über die Heldin von ›Lilis Park‹, Goethes damalige Verlobte Lili Schönemann (1758–1817): »Wie hieß die Fee? – Lili?« Fragt nicht nach ihr. | Kennt ihr sie nicht; danket Gott dafür.« (Ebd., S. 266, v. 9 f.)

Doch kehren wir zurück zum ›Faust‹. Denn fragt man nach der Bezugsebene, dem ›Normalnull‹, jener Steigerung, ja Vergöttlichung des Weiblichen am Schluss des ›Faust II‹, so sieht man sich sogleich auf die 2. Szene des ›Faust I‹, »Vor dem Thor« (v. 808–902), verwiesen, wo unmittelbar vor dem »Osterspaziergang« »die schönsten Mädchen und das beste Bier, | Und Händel von der ersten Sorte« (v. 815 f.) gerühmt und jene gesellschaftlich als DIENSTMÄDCHEN und BÜRGERMÄDCHEN spezifiziert werden, wobei letztere von einer »Alten«, wenn nicht gar »Hexe« (v. 877), mit dem zweifelhaften Kompliment bedacht werden: »Ey! wie geputzt! das schöne junge Blut! | Wer soll sich nicht in euch vergaffen?« (v. 872 f.) Und dass es nicht mit dem ›Vergaffen‹ sein Bewenden haben soll, zeigen die letzten Verse des die Szene beschließenden Soldatenlieds:

Mädchen und Burgen
Müssen sich geben.
Kühn ist das Mühen,
Herrlich der Lohn!
Und die Soldaten
Ziehen davon.
(v. 897–902)

4 Anna Katharina Schönkopf (1746–1810), genannt *Käthchen*, *Ännchen* oder *Annette*, war die Adressatin von Goethes erster Gedichtsammlung.

Eben in diesem Sinne rät Mephistopheles in der Studierzimmer-Szene dem Schüler:

Besonders lernt die Weiber führen;
 Es ist ihr ewig Weh und Ach
 So tausendfach
 Aus Einem Puncte zu curiren
 (v. 2023–2026)

– und dies ist auch die Sicht des Weiblichen, über die sich Mephisto mit der später als »schändlich kupplerisches Weib!« (v. 3767) attackierten Frau Marthe Schwerdtlein ganz einig weiß (v. 2899–3024).

Ungeachtet des himmelweiten Abstands zu solchem moralischen Zynismus entstammt die Heldin der Gretchen-Tragödie derselben gesellschaftlichen Schicht wie die zuvor aufgetretenen Bürger-, wenn nicht gar Dienstmädchen. Denn wie sie selbst bekennt:

Wir haben keine Magd; muß kochen, fegen, stricken
 Und nähn, und laufen früh und spat[.]
 (v. 3111 f.)

Deshalb muss sie Fausts galante, eigentlich einer unverheirateten Adligen zukommende Anrede: »Mein schönes Fräulein« (v. 2605) entschieden zurückweisen und charakterisiert sich selbst als »ein arm unwissend Kind« (v. 3215). Wenn Faust sie »o kleiner Engel« (v. 3163, ähnlich v. 3510) und »Du holdes Himmels-Angesicht!« (v. 3182) nennt, so ist eine solche Verklärung keineswegs zum Nennwert zu nehmen. Vielmehr muss sie sich schließlich wegen ihrer unehelichen Schwangerschaft sogar von ihrem Bruder als »Hur'« (v. 3730) und »du Metze!« (v. 3753) beschimpfen lassen.

Bleibt Gretchens Schicksal am Schluss von der ›Tragödie erstem Theil‹ offen zwischen Mephistos »Sie ist gerichtet!« und der STIMME *von oben*: »Ist gerettet!« (v. 4611), so kehrt sie in der Schlussszene des ›Faust II‹ zu Füßen der MATER GLORIOSA völlig verwandelt wieder als »UNA POENITENTUM sich anschmiegend sonst Gretchen genannt« (vor v. 12069) und als »DIE EINE BÜSSERIN Sonst GRETCHEN genannt« (vor v. 12084), die den ebenfalls verklärten Faust – »Der früh Geliebte | Nicht mehr Ge-trübte« (v. 12073 f.) – nun zu »höhern Sphären« (v. 12094) führen darf.

Auf höherer Ebene durchläuft der ›Tragödie zweiter Theil‹ einen ähnlichen Cursus wie der ›Tragödie erster Teil‹, freilich statt räumlich

»Vor dem Thor« von der »Kaiserlichen Pfalz« ausgehend. Hier wird im »Weitläufigen Saal« die viel bevölkerte »Mummenschanz« – ähnlich jenen Dienst- und Bürgermädchen – von maskierten »Gärtnerinnen und galant« (v. 5105) und bald darauf – ähnlich jenem frivolen Soldatenlied – von dem unverblühten Rat einer Mutter an ihre Tochter eröffnet:

Heute sind die Narren los
Liebchen öffne deinen Schoos,
Bleibt wohl einer hangen.
(v. 5196–5198)

Ja, wie jene kleinbürgerliche Ausgangsebene in moralischer Hinsicht durch Mephisto und Frau Marthe »hinab gezogen« wurde, so nun auch diese heitere Maskerade in mythologischer Hinsicht durch einen Abstieg zu den »Müttern«:

FAUST

Die Mütter! – Mütter! – 's klingt so wunderlich.

MEPHISTOPHELES

Das ist es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;
Du selbst bist Schuld daß ihrer wir bedürfen.
[...]

MEPHISTOPHELES

Dein Wesen strebe nieder,
Versinke stampfend, stampfend steigst du wieder.
(v. 6217–6221, 6303 f.)

Auch dies eine, allerdings unterweltliche, Variante des Ewig-Weiblichen der Mater gloriosa: »Mütter, die ihr thront | Im Gränenlosen, ewig einsam wohnt, | Und doch gesellig.« (v. 6427–6429)

Doch im lichten Zentrum des »Faust II« steht – im Kontrast zu Phorkyas, dem weiblichen Inbegriff der Hässlichkeit aus der »Tiefe Wunderschoos« der »alte[n] Nacht« (v. 8664 f.) – als Fausts »einziges Begehren« (v. 7412) eine andere mythologische Figur: die ihm einst im »Zauberspiegel« der Hexenküche als »himmlisch Bild« (v. 2429 f.) gezeigte und nun von ihm im »Rittersaal« heraufbeschworene (v. 6479–6563) antike Heroine *Helena*. Von ihr sagt der Chor: »das größte Glück ist

dir einzig beschert, | Der Schönheit Ruhm der vor allen sich hebt.« (v. 8518 f.) Ungeachtet ihrer herausgehobenen Stellung als »Muster aller Frauen« (v. 2601) ist sie nur eingeschränkt eine Verkörperung des ›ewig-Weiblichen⁵ – und dies nicht nur im Lichte von Phorkyas' Diktum: »Eurer Götter alt Gemenge | Laßt es hin, es ist vorbei.« (v. 9681 f.) Muss sie ja selbst bekennen: »Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol« – »*sinkt dem Halbchor in die Arme*« (v. 8881). Zwar erholt sie sich rasch wieder von diesem Schwächeanfall, doch bleibt ihr nach dem Tod ihres gemeinsamen Sohnes Euphorion nur ein »schmerzlich Lebewohl!« (v. 9942):

Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Persephoneia nimm den Knaben auf und mich.
(v. 9943 f.)

Was die Chorführerin Panthalis mit der Aufforderung an die Mägde beantwortet: »Hinab zum Hades! Eilte doch die Königin | Mit ernstem Gang hinunter.« (v. 9966 f.)

Dieser Abschied Helenas wird durch die Szenenanweisung besiegelt:

*Sie umarmt Faust, das Körperliche verschwindet,
Kleid und Schleier bleiben ihm in den Armen. [...]
Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust,
heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.*
(S. 400)⁶

So kann Phorkyas Faust nur noch zurufen:

Halte fest was dir von allem übrig blieb.
Das Kleid laß es nicht los. Da zupfen schon
Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
Die Göttin ist's nicht mehr die du verlorst,

- 5 Osterkamp nennt sie eine »antike Präfiguration der Mater gloriosa«; Ernst Osterkamp, *Marienbader Bergschluchten* (2019), in: ders., *Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk*, Frankfurt am Main 2023 (= *Das Abendland N.F.* 49), S. 433–455, hier: S. 448; mein ›Rückblick‹ weiß sich seinem Deutungsansatz dankbar verpflichtet.
- 6 Hierzu und zum folgenden vgl. Osterkamp, *Marienbader Bergschluchten* (Anm. 5), S. 448–453.

Doch göttlich ist's. Bediene dich der hohen
 Unschätzbar'n Gunst und hebe dich empor,
 Es trägt dich über alles Gemeine rasch
 Am Äther hin, so lange du dauern kannst.
 (v. 9945–9953)

In diesem Sinne beginnt der 4. Akt mit der Szenenanweisung: »*Hochgebirg, starke zackige Felsen-Gipfel, eine Wolke zieht herbey, lehnt sich an, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie theilt sich.*« (S. 404) Woraufhin Faust ausruft:

Ja! das Auge trügt mich nicht! –
 Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
 Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
 Ich seh's! Junonen ähnlich, Leda'n, Helenen,
 Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.
 Ach! schon verrückt sich's!
 (v. 10047–10052)

Die den 5. Akt abschließende Bergschluchten-Szene hat die Sphäre solcher subjektiven Wahrnehmungen und Phantasien hinter sich zurückgelassen und bildet den Naturraum für Fausts Aufstieg zu den »höhern Sphären« (v. 12094) der MATER GLORIOSA samt der verklärten »BÜSSERIN SONST GRETCHEN genannt« (vor v. 12084): »Das Ewig-Weibliche | Zieht [ihn] hinan.«

II. Frühe Dramen

Die Gegentendenz zu solcher »hinanziehenden« Verklärung des Weiblichen findet sich in der Ballade »Der Fischer« aus Goethes früher Weimarer Zeit artikuliert, die in die Schlussverse mündet:

Sie sprach zu ihm sie sang zu ihm,
 Da wars um ihn geschehn,
 Halb zog sie ihn halb sank er hin
 Und ward nicht mehr gesehn.
 (MA 2.1, S. 42)

Solche Ambivalenz des Weiblichen hatte Goethe bereits in der ›Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert‹ (1771) wie in der zweiten Fassung ›Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel‹ (1773/1804–06) gestaltet: Auf der einen Seite Götz' Ehefrau Elisabeth, »Ein edles fürtreffliches Weib!« (MA 1.1, S. 556), über die ihr Mann sagt: »Wen Gott lieb hat, dem geb er so eine Frau« (ebd., S. 615), wie auch seine »edle Schwester« Maria (ebd., S. 599), mit der sich der alsbald untreue Adelbert von Weislingen mit der Begründung verlobt hatte:

Meine sanfte Marie wird das Glück meines Lebens machen. Ihre süße Seele bildet sich in ihren blauen Augen. Und weiß wie ein Engel des Himmels, gebildet aus Unschuld und Liebe, leitet sie mein Herz zur Ruhe und Glückseligkeit. (Ebd., S. 579)

Auf der anderen Seite die am Ende wegen Mords und Ehebruchs verurteilte Verführerin Adelheid von Walldorf. In ihr will der ihr verfallene Edelknappe Franz einen »Engel in Weibergestalt« (ebd., S. 577) erblicken, während der betrogene Gatte Weislingen ihr (in der Erstfassung) an den Kopf wirft:

Und wie du gemacht wurdest wetteten Gott und der Teufel um's Meisterstück. Die Himmlische Weisheit bildete diesen englischen Körper und beschenkte ihn mit einem übermenschlichen Genius, Da kam der Teufel mit einem Tröpfgen höllischen Feuers, das wir mit einem Schwachen Wort Haß nennen – Aus jedem Tröpfgen quillt ein Meer von Glut. – und warf s in dein Herz – und gewann. (Ebd., S. 495)

Zählte Franz von Sickingen die von Weislingen verlassene und nun von ihm geheiratete Maria zu den »Mädgen die durch Liebesunglück gebeizt sind« (ebd., S. 601), so gilt dies nicht minder für Marie von Beaumarchais, die Heldin von ›Clavigo. Ein Trauerspiel‹ (1774), die von diesem als »ein Frauenzimmer voll Geist, Liebenswürdigkeit und Tugend« (ebd., S. 710) bezeichnet wird, die sich selbst aber, ähnlich wie Gretchen, als »ein närrisches unglückliches Mädchen« (ebd., S. 734) charakterisiert. Zu ihrem unglücklichen Schicksal bemerkt Clavigos Freund Carlos, Mephisto antizipierend (Faust I, S. 196, Z. 13), nur schnöde: »sie ist nicht das erste verlassene Mädchen, und nicht das erste, das sich getröstet hat« (MA 1.1, S. 699). Das Ende des ›Trauer-

spiels« ist rasch skizziert: Marie stirbt über der Nachricht von Clavigos erneutem Verrat; dieser stößt zufällig auf den Trauerzug: »Marie liegt weiß gekleidet und mit gefalteten Händen im Sarge, Clavigo tritt zurück und verbirgt sein Gesicht« (ebd., S. 742); im Duell mit ihrem Bruder wird Clavigo tödlich verwundet; sie vergeben einander; »CLAVIGO (sich dem Sarge nähernd, auf den sie ihn niederlassen) Marie! Deine Hand! (er entfaltet ihre Hände und faßt die rechte)« (ebd., S. 744); die letzten Worte des Sterbenden sind: »Ich hab' ihre Hand! Ihre kalte Totenhand! Du bist die Meinige – Und noch diesen Bräutigamskuß. Ach!« (Ebd.)

Dagegen hatte sich Goethes erstes Lustspiel solcher Parteinahme für das weibliche Geschlecht enthalten. Denn der Titel ›Die Mitschuldigen, ein Lustspiel in Einem Akte« (1768/1769/1783) trifft unterschiedslos alle Beteiligten. So kann der diebische Sölller seinem Nebenbuhler Alcest an den Kopf werfen: »Nehmen sie's nur nicht so gar genau. | Ich stahl dem Herrn sein Geld, und er mir meine Frau.« (Ebd., S. 338 f., v. 597 f.) Daher ist es allzu durchschaubar, wenn der angesprochene Alcest Sölllers untreue Ehefrau mit den Worten verteidigt: »Sophie besuchte mich, der Schritt war wohl verwegen, | Doch ihre Tugend darfs.« (Ebd., S. 340, v. 615 f.) Der das Rendezvous belauschende Hahnrei Sölller hatte aber zu Recht gefragt: »Wer gibt mir einen Dreier | Für ihre Tugend?« (Ebd., S. 318, v. 140 f.)

Schon in dem Drama ›Satyros oder Der vergötterte Waldteufel« (1773) wird allerdings wieder deutlich zwischen den Geschlechterrollen differenziert, indem Eudora den Titelhelden, das »Ungeheuer« (ebd., S. 665, v. 383), verklagt:

Mein Mann ward Knecht in seiner eignen Wohnung,
 Und ihre borstige Majestät sah zur Belohnung
 Mich Hausfrau für einen Arkadischen Schwan
 Mein Ehbett für einen Rasen an
 Sich drauf zu tummeln.
 [...]
 Ich schickt ihn mit Verachtung weg, er hing
 Sich fester an Psyche, das arme Ding,
 Um mich zu trotzen.
 (Ebd., S. 665 f., v. 385–392)

Ja, wenig später »*sieht man Eudora sich gegen des Satyros Umarmungen verteidigend*« (ebd., S. 668).

In ›*Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang*‹ (1773–75/1788) kehrt diese Geschlechterdifferenz wieder – allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen, indem Erwin klagt:

Die Mädchen! – Ha! Was kennen, was fühlen die! Ihre Eitelkeit ist's, die sie etwa höchstens einigen Anteil an uns nehmen läßt. Uns an ihrem Triumphwagen auf und ab zu schleppen! – Wenn sie Langeweile haben, wenn sie nicht wissen, was sie wollen, da sehnen sie sich freilich nach etwas; und dann ist ein Liebhaber oder ein Hund ein willkommenes Geschöpf. [...]

Unterhalten, amüsiert wollen sie sein, das ist alles, Sie schätzen dir einen Menschen, der an einem fatalen Abende in der Karte mit ihnen spielt, so hoch, als den, der Leib und Leben für sie hingibt. (MA 1.2, S. 27 f.)

Doch am Schluss singt auch er ein hyperbolisches Loblied des Weiblichen:

Engel des Himmels!
Deinem sanften Blicke
Dank ich all mein Glücke,
Mein Leben dank ich dir.
(Ebd., S. 36)

Goethes ›*Stella. Ein Schauspiel für Liebende*‹ (1775/1806/1816) hat zwar dank seiner erotischen Dreierkonstellation eine ganz andere Bauform als die vorangegangenen Dramen, ähnelt aber in der Verteilung der Geschlechterrollen auffällig dem im Vorjahr verfassten ›*Clavigo*‹. Nur dass Fernando hier gleich mit zwei von ihm verlassenem Frauen konfrontiert wird, die er so ins Unglück gestürzt hatte. Er reagiert darauf, ähnlich wie Clavigo, vor allem mit Selbstmitleid:

Und wenn du um mich schwebst, teurer Schatten meines unglücklichen Weibes, vergib mir, verlaß mich! Du bist dahin; so laß mich dich vergessen, in den Armen des Engels alles vergessen, meine Schicksale, allen Verlust, meine Schmerzen und meine Reue – [...]. (Ebd., S. 44)

Wozu seine Ehefrau Cezilie nur ausrufen kann: »Männer! Männer!« (ebd., S. 50), seine ebenso verlassene Geliebte aber, »jene wunderbare Stella«:⁷

Sie machen uns glücklich und elend! Mit welchen Ahndungen von Seligkeit erfüllen sie unser Herz, welche neue und unbekannte Gefühle und Hoffnungen schwellen unsere Seele, wenn ihre stürmende Leidenschaft sich jeder unserer Nerven mitteilt. [...] Und so ward das Mädgen von Kopf bis zu'n Sohlen ganz Herz, ganz Gefühl. (Ebd.)

Und obwohl sie ihm vorwirft:

Du konntest meine Unschuld, mein Glück, mein Leben, so zum Zeitvertreib pflücken, und zerpflücken, und an Weg gedankenlos hinstreuen! – [...] Und du trägst die tiefe Tücke im Herzen! – dein Weib! deine Tochter! – [...] (ebd., S. 72),

besitzt sie die menschliche Größe, ihm zu sagen: »Gott verzeih dir's daß du so ein Bösewicht, und so gut bist – Gott verzeih dir's, der dich so gemacht hat – so flatterhaft und so treu –« (ebd., S. 55).

Ja, trotz ihrer Klage: »Er verließ mich. Das Gefühl meines Elends hat keinen Namen!« (ebd., S. 61) ist seine verlassene Gattin in der Lage, ein *ménage à trois* als Ausweg aus diesem unlösbaren Konflikt vorzuschlagen:

Fernando, ich fühle, daß meine Liebe zu dir nicht eigennützig ist, nicht die Leidenschaft einer Liebhaberin, die alles dahingäbe, den erflehten Gegenstand zu besitzen. Fernando, mein Herz ist warm, und voll für dich; es ist das Gefühl einer Gattin, die aus Liebe selbst ihre Liebe hinzugeben vermag.[...]

Du sollst glücklich sein! Ich habe meine Tochter – und einen Freund an dir. Wir wollen scheiden, ohne getrennt zu sein! (Ebd., S. 74)

So dass das »Schauspiel für Liebende« mit dem opernhaften *lieto fine* endet:

7 So Ludwig Tieck, *Der junge Tischlermeister* (1836), in: ders., *Schriften in 12 Bänden*, Bd. 11: *Schriften 1834–1836*, hrsg. von Uwe Schweikert, Frankfurt am Main 1988 (= *Bibliothek deutscher Klassiker* 35), S. 9–418, hier: S. 223.

STELLA (*an ihrem Hals*) O du! – –

FERNANDO (*beide umarmend*) Mein! Mein!

STELLA (*seine Hand fassend, an ihm hangend*) Ich bin dein!

CEZILIE (*seine Hand fassend, an seinem Hals*) Wir sind dein!

(Ebd., S. 77)

Zwei Jahrzehnte später ist sich Goethe allerdings mit Schiller einig:

daß nach unsern Sitten, die ganz eigentlich auf Monogamie gegründet sind, das Verhältnis eines Mannes zu zwei Frauen [...] nicht zu vermitteln sei, und sich daher vollkommen zur Tragödie qualifiziere. Fruchtlos blieb deshalb jener Versuch der verständigen *Cecilie*, das Mißverhältnis ins Gleiche zu bringen. Das Stück [in der 2. Fassung] nahm eine tragische Wendung, und endigte auf eine Weise, die das Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht.⁸

Und er fügt zu den Frauenrollen hinzu:

Die Schauspielerin, welche die Rolle der *Stella* übernimmt, muß uns eine unzerstörliche Neigung, ihre heiße Liebe, ihren glühenden Enthusiasmus nicht allein darstellen, sie muß uns ihre Gefühle mitteilen, uns mit sich fortreißen.

Cecilie wird das anfänglich schwach und gedrückt Scheinende bald hinter sich lassen, und als eine freie Gemüts- und Verstands-Heldin vor uns im größten Glanz erscheinen. (Ebd., S. 167)

Doch knüpfen wir nochmals an die Erstfassung von ›Stella‹ an. Denn das wenig später verfasste »Schauspiel in einem Akt« ›Die Geschwister‹ (1776) durchläuft, freilich mit ungleich geringerem Konfliktpotential, die entgegengesetzte Bahn: Statt der Entschärfung konfliktuöser Liebesverhältnisse durch ein quasi-geschwisterliches Arrangement erfolgt hier, nach der erotischen Intervention eines Dritten, die Verwandlung eines vermeintlichen Geschwisterverhältnisses in eine glückliche Liebesbeziehung, die zuvor durch Mariannes ahnungsloses Geständnis: »Ich liebe nur Dich!« und: »Verlaß mich nicht! Stoß mich nicht von dir, Bruder!« (MA 2.1, S. 127) lediglich beschleunigt worden war.

8 Johann Wolfgang Goethe, Über das deutsche Theater (1816); MA 11.2, S. 161–173, hier: S. 166. Diese Fassung von 1806, ›Stella. Ein Trauerspiel‹ (MA 6.1, S. 462–505), hat sich in der Folge weitgehend durchgesetzt.

Eine gänzlich andere Rolle spielt die Protagonistin des »Festspiels mit Gesang und Tanz« ›Lila‹ (1776–77/1782/1790),⁹ die mit ihrem »Trübsinn«, »Wahnsinn« und »tiefen Melancholie« (FA I 5, S. 42 f.) eine ganze Familie »in das Verderben gestürzt« (ebd., S. 60), sie (um unsere Titelformulierung zu variieren) »hinabgezogen« hat. Mit Goethes Worten: »Das Sujet ist eigentlich eine psychische Cur, wo man den Wahnsinn eintreten läßt um den Wahnsinn zu heilen« – und dies mit dem Ziel, »daß das Aneinandertreten der Poesie und Prosa, des Alltäglichen und Phantastischen nicht schreyend wird, sondern sich mit einander verbindet und zuletzt eine fröhliche Anerkennung des Gewöhnlichen« stattfindet.¹⁰ Ein größerer Gegensatz zur transzendierenden Aufhebung alles Vergänglichen am Schluss des ›Faust II‹ ist schwerlich denkbar.

Ist Lila in »tiefe Melancholie [...] vergraben« und »wandelt des Nachts in ihren Phantasien herum« (FA I 5, S. 43 und 41), so hat es die Heldin des »Monodramas« ›Proserpina‹ (1778) buchstäblich in die »Tiefe der Nacht« (ebd., S. 67) verschlagen:

Die schwarze Höhle des Tartarus umwölkt die liebe Gegenden des Himmels, in die ich sonst nach meines Ahnherrn froher Wohnung mit Liebesblick hinauf sah. Ach! Enkelin des Jupiters, wie tief bist du verloren! – [...]

Wende aufwärts! aufwärts den geflügelten Schlangenpfad! aufwärts nach Jupiters Wohnung! der weiß es, der weiß es allein, der Erhabene, wo seine Tochter sei. –

[...] freundlich lieber Vater! wirst mich wieder, wieder aufwärts heben, daß befreit von langer schwerer Plage, ich an deinem Himmel wieder mich ergötze. (Ebd., S. 65 und 67)

Doch durch den »Biß des Apfels« (wie beim biblischen Sündenfall, statt des Granatapfel-Kerns im antiken Mythos¹¹) – »O verflucht die Früchte!

9 Hier zitiert nach dem Abdruck einer Handschrift der zweiten Fassung von 1782 in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche (›Frankfurter Ausgabe‹), hrsg. von Friedmar Apel u. a., I. Abt., Bd. 1–27, II. Abt., Bd. 1–12, Register, T. 1–2, Frankfurt am Main (ab 2010: Berlin) 1985–2013 (künftig zitiert als FA mit Abteilungs-, Band- und Seitenzahl), hier: FA I/5, S. 35–62.

10 Goethe an K. F. M. Grafen Brühl, 1. Oktober 1818, WA III 29, S. 299–301.

11 Bei der Integration der ›Proserpina‹ in den ›Triumph der Empfindsamkeit‹ hat Goethe zwar die Szenenanweisungen »Sie bricht den Granatapfel ab« (MA 2.1,

Warum sind Früchte schön, wenn sie verdammen!« (ebd., S. 68) – wird diese Hoffnung zunichte, so dass Proserpina ihre Gefangenschaft in der Unterwelt mit dem Ausruf besiegelt: »Gib mir das Schicksal deiner Verdammten! Nenn es nicht Liebe! Wirf mich mit diesen Armen in die zerstörende Qual.« (Ebd.)

Goethe hat diese Darstellung der »Seele der Einsamen [...], die aus den Bereichen des Lichts in das schreckenvolle Dunkel gerissen ist«,¹² wie er selbst später gesteht, »freventlich in den ›Triumph der Empfindsamkeit‹ [1778] eingeschaltet und ihre Wirkung vernichtet; wie denn überhaupt eine schale Sentimentalität überhandnehmend manche harte realistische Gegenwirkung veranlaßte.«¹³ Gleichwohl führt von ›Proserpina‹ eine verborgene Brücke zum ›Faust II‹. Als sich nämlich Faust auf den Weg zu den ›Müttern‹ macht, ruft Manto ihm zu:

Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen;
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuß
Lauscht sie geheim verbotnem Gruß.
(v. 7489–7492)

Ja, lange war geplant, »daß Persephone der Hellena erlaubte, wieder in die Wirklichkeit zu treten.«¹⁴

S. 194, Z. 21) und »Sie ißt einige Körner« (ebd., Z. 36) eingefügt, ohne aber die kurz darauf folgende Erwähnung des »Apfels« (ebd., S. 195, Z. 21 und Z. 29) zu korrigieren.

¹² So Wolfgang Kayser im Nachwort zu ›Proserpina‹ in: Johann Wolfgang Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 16., durchges. Aufl., München 1998, Bd. 4, S. 664–670, hier: S. 667.

¹³ Tag- und Jahres-Hefte. Bis 1780; FA I 17, S. 13.

¹⁴ Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust, in: Johann Wolfgang Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis unter Mitarb. von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach, Version 1.3 RC, Frankfurt am Main, Weimar, Würzburg 2019, H P123.1, S. 2, URL: http://v1-3.fauedition.net/document?sigil=H_P123.1&page=2&view=document, abgerufen am 24.9.2023. Vgl. Anne Bohnenkamp: »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. Die Paralipomena zu Goethes ›Faust‹, Frankfurt am Main und Leipzig 1994, S. 412–416.

III. Klassische Dramen

Nannte Persephone/Proserpina sich eine »Enkelin des Jupiter« (FA I 5, S. 65), so war die Heldin von Goethes nächstem, von ihm als sein »Schmerzenskind«¹⁵ bezeichnetem Drama, »Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel« (1779/1787), dem Mythos zufolge seine Urenkelin. Es bestehen allerdings auch thematische Bezüge zu anderen unmittelbar vorangegangenen Dramen Goethes:

[...] wenn Iphigenie eine Werbung (von Thoas) zurückweist, aber ihrem Bruder (Orest) Segen stiftet, so rückt das Drama auf die thematische Linie der *Geschwister*: als Wunschprojektion und künstlerische Bewältigung von Wunschphantasien in einem.¹⁶

Und:

Mit dem Bruder-Schwester-Verhältnis verbindet sich das Thema der Hypochondrie, der Gemütskrankheit aus Schuld, der lebenszerstörenden Melancholie. Damit wird der Ansatz der *Lila* aufgenommen und weitergeführt: in Orest (und seiner Heilung) ersteht gleichsam Sternthal als Kranker und Genesender wieder, der er in der 1. Fassung der »Lila« ja zunächst gewesen ist.¹⁷

Ganz neu aber ist in der Versfassung Iphigenies Idealisierung als »hohe Seele« (MA 3.1, v. 2143), ja als »Heilige« (v. 2119), da sie es dank ihrer bedingungslosen Wahrhaftigkeit vermag, den Bruder und seine Gefährten zu retten und zugleich den König zu versöhnen und damit den mythischen Fluch der Atriden aufzulösen.

15 Italienische Reise, Rom, 10. Januar 1787; MA 15, S. 185.

16 So Hartmut Reinhardts Kommentar in: MA 2.1, S. 650–672, hier: S. 651; vgl. Iphigenie, v. 1185–1187: »Von dem fremden Manne | Entfernet mich ein Schauer; doch es reißt | Mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder.« – Vgl. auch das am 14. April 1776 an Frau von Stein gesandte Gedicht »Warum gabst du uns die Tiefen Blicke ...«, v. 27 f.: »Ach du warst in abgelebten Zeiten | Meine Schwester oder meine Frau.« (MA 2.1, S. 20–23)

17 So nochmals Reinhardt, in: MA 2.1, S. 652. Vgl. Iphigenie, v. 656–661: OREST »Das ist das Ängstliche von meinem Schicksal, | Daß ich, wie ein verpesteter Vertriebener, | Geheimen Schmerz und Tod im Busen trage; | Daß, wo ich den gesund'sten Ort betrete, | Gar bald um mich die blühenden Gesichter | Den Schmerzenszug langsamen Tod's verraten.« Später dagegen PYLADES: »Fa' | Uns kräftig an; wir sind nicht leere Schatten.« (v. 1335 f.)

Nach der ›Iphigenie auf Tauris‹ hat Goethe auf seiner italienischen Reise ›Egmont, ein Trauerspiel in fünf Aufzügen‹ (1775–1787) fertigstellen können. Ist der Titelheld hier ein Mann, so ist seine Geliebte Clärchen zunächst, ähnlich wie nach Fausts Worten Gretchen, ein »süße[s] junge[s] Blut« (Faust I, v. 2636), das um Egmonts willen verschmäht, »versorgt« zu sein und ein »ruhiges Leben« zu haben (MA 3.1, S. 261), und das von der Mutter wegen seines vorbehaltlosen Liebesverhältnisses als »verworfenes Geschöpf« getadelt wird (ebd., S. 262). Ähnlich auch von einem frühen Weimarer Leser, dem (oder vielmehr der, nämlich Frau von Stein) »eine Nüance zwischen der Dirne und der Göttin zu fehlen scheint«¹⁸ – dagegen ist Clärchen nach Schillers Worten: »auch im höchsten Adel ihrer Unschuld noch das gemeine Bürgermädchen, und ein Niederländisches Mädchen – durch nichts veredelt als durch ihre Liebe, reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und herrlich im Zustand des Affekts«.¹⁹

Träumt sie eingangs, ein »Soldatenliedchen« singend, von dem »Glück sonder gleichen | ein Mannsbild zu sein« (MA 3.1, S. 260), so ruft sie nach Egmonts Verhaftung voller Empörung den umstehenden Bürgern zu:

Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt; so soll mein Geist um eure Häupter flammen und Liebe und Mut das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen. (Ebd., S. 312)

18 Italienische Reise, Korrespondenz. Rom, 3. November 1787 (MA 15, S. 516). Entgegen Hans-Georg Dewitz' Vermutung: »Als Adressat des Briefs kommen sowohl Charlotte von Stein als auch Herder in Frage« (FA I 15/2, S. 1402) spricht einiges dafür, daß es Frau von Stein war, die daran Anstoß genommen hatte; vgl. Formulierungähnlichkeiten mit dem Schluß von Goethes Brief an sie vom 10.11.1787 (Goethes Briefe an Charlotte von Stein, umgearb. Neuausg. hrsg. von Jonas Fränkel, 3 Bde., Berlin 1960–1962, hier: Bd. 2, S. 371).

19 Friedrich Schiller, Über Egmont, Trauerspiel von Goethe (1788), in: Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe, im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hrsg. von Julius Petersen und Hermann Schneider, Bd. 22: Vermischte Schriften, hrsg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 199–209, hier: S. 208.

Ja, in dem (in Schillers Bühnenbearbeitung gestrichenen) opernhafte Finale wird sie in Egmonts Traumvision zur »tröstende[n] Freiheits-Göttin« verklärt:²⁰

Die Freiheit in Himmlischem Gewand von einer Klarheit umflossen ruht auf einer Wolke. Sie hat die Züge von Clärchen und neigt sich gegen den schlafenden Helden. [...] Sie heißt ihn froh sein und indem sie ihm bedeutet daß sein Tod den Provinzen die Freiheit verschaffen werde, erkennt sie ihn als Sieger und reicht ihm einen Lorbeerkrantz. [...] Sie hält den Kranz über seinem Haupte schwebend man hört ganz von weiten eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen [...]. (MA 3.1, S. 328)

Was Egmont erwachend kommentiert:

Ja sie waren's, sie waren vereint die beiden süßen Freuden meines Herzens. Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt, das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erscheinen sie vereint, ernster als lieblich. (Ebd.)

Dass es in Clärchen aber auch eine Gegentendenz zu solcher stürmischen Erhebung gibt, zeigt Brackenburgs Mahnung: »Du bist betäubt gehüllt in Nacht suchst du die Tiefe.« (Ebd., S. 319)

Weist Clärchens Apotheose in Goethes »Egmont« über all seine bisherigen Dramen hinaus, so weist die Nebenhandlung um Clärchens unglücklichen Verehrer Brackenburg zurück auf den bereits in »Stella« und in den »Geschwistern« etablierten Motivkomplex einer Entschärfung konfliktuöser Liebesverhältnisse durch ein quasi-geschwisterliches Arrangement. Denn sieht sich Clärchen dank ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Egmont außerstande, auf Brackenburgs Werben einzugehen, so dass dieser seufzt: »Kann ich sie doch nicht lassen! Kann sie mich doch nicht lieben!« (ebd., S. 264), so vermag sie, ihn am gemeinsamen Selbstmord zu hindern, indem sie ihn mit den Worten tröstet:

20 So die treffende Formulierung in Fouqués »Göthe und Einer seiner Bewunderer. Ein Stück Lebensgeschichte« (Berlin 1840), S. 27, in: Friedrich de la Motte Fouqué, *Ausgewählte Dramen und Epen*, hrsg. von Christoph F. Lorenz, Bd. 20: *Kleinere biographische Schriften*, Hildesheim, Zürich, New York 2018 (separat paginiert).

Gib mir deine Hand! – Im Augenblick da ich die dunkle Pforte öffne aus der kein Rückweg ist, könnt ich mit diesem Händedruck dir sagen: wie sehr ich dich geliebt, wie sehr ich dich bejammert. Mein Bruder starb mir jung, dich wählt ich seine Stelle zu ersetzen, es widersprach dein Herz und quälte sich und mich, verlangtest heiß und immer heißer was dir nicht beschieden war. Vergib mir und leb wohl. Laß mich dich Bruder nennen! Es ist ein Name der viel Namen in sich faßt. Nimm die letzte schöne Blume der Scheidenden mit treuem Herzen ab – nimm diesen Kuß – der Tod vereinigt alles Brackenburg uns denn auch. (Ebd., S. 318)

Eine weitere Nebenfigur hatte Schiller in seiner Bühnenbearbeitung zu Goethes bleibendem Unmut ganz gestrichen: »MARGARETE VON PARMA, Tochter Carls des fünften, Regentin der Niederlande« (ebd., S. 246). Goethe konnte Eckermann nur zustimmen, wenn dieser betont:

Es ist in vielfacher Hinsicht nicht gut, [...] daß die Regentin fehlt; sie ist vielmehr dem Stücke durchaus notwendig. Denn nicht allein, daß das Ganze durch diese Fürstin einen höheren, vornehmeren Charakter erhält, sondern es treten auch die politischen Verhältnisse, besonders in Bezug auf den spanischen Hof, [...] durchaus reiner und entschiedener hervor.

Was Goethe bekräftigt:

Ganz ohne Frage [...]. Und dann gewinnt auch Egmont an Bedeutung durch den Glanz, den die Neigung der Fürstin auf ihn wirkt, so wie auch Clärchen gehoben erscheint, wenn wir sehen, daß sie, selbst über Fürstinnen siegend, Egmonts ganze Liebe allein besitzt. Dieses sind alles sehr delikate Wirkungen, die man freilich ohne Gefahr für das Ganze nicht verletzen darf.²¹

Nennt Egmont die Regentin »eine treffliche Frau«, ja »eine rechte Amazone!« (MA 3.1, S. 289 f.), so erwidert Clärchen:

Sie hat aber auch einen männlichen Geist, sie ist ein ander Weib als wir Nährinnen und Köchinnen. Sie ist groß, herzlich, entschlossen. [...]

Eine Majestätische Frau! (Ebd.)

21 Vgl. Goethes Gespräch mit Eckermann am 19. Februar 1829; MA 19, S. 289 f.

Doch darin erschöpft sich nicht ihre Funktion im Trauerspiel. Denn sie ist zugleich die Stimme der Mäßigung. Gegen den hypothetischen Vorwurf des Königs, die politischen Unruhen »seien die Folgen meiner Güte, meiner Nachsicht«, erwidert sie:

und doch sagt mir mein Gewissen jeden Augenblick das rätlichste, das Beste getan zu haben. Sollte ich früher mit dem Sturme des Grimms diese Flammen anfachen und umhertreiben. Ich hoffte sie zu umstellen, sie in sich selbst zu verschütten. (Ebd., S. 253)

Und dies mit der erwünschten Folge, auch die aufrührerischen Protestanten »in die bürgerliche Ordnung« zu fassen (ebd., S. 255). Zugleich ist sie sich aber der Grenzen solcher politischen Klugheit bewusst: »O was sind wir Große auf der Woge der Menschheit? wir glauben sie zu beherrschen und sie treibt uns auf und nieder, hin und her.« (Ebd., S. 254)

Eine ganz andere Welt betritt Goethe mit seinem »Schauspiel« ›Torquato Tasso‹ (1780–89/1807). Wenn ihn allerdings Jean-Jacques Ampère mit Goethes Zustimmung »einen gesteigerten Werther«,²² Ludwig Tieck ihn aber »gleichsam die gesteigerte Verwandlung des Clavigo« nennt,²³ so sind dies nicht die einzigen Querverbindungen zu Goethes früheren Werken. Denn wie der Herzog Tassos Melancholie mit einer »Kur« zu heilen hofft (MA 3.1, v. 328–332), so ist dies gleichsam eine Wiederkehr der »psychische[n] Cur« der in »tiefe Melancholie [...] vergraben[en]« Heldin des Festspiels ›Lila‹.²⁴ Und so verschieden Tassos Charakter von dem Egmonts ist, so hat er doch mit ihm die durch keine höfischen Konventionen gebremste »Heftigkeit« gemein, der die Prinzessin Leonore – ähnlich wie die Regentin im ›Egmont‹ – die eindringliche Bitte um »Mäßigung« entgegensetzt (v. 1120 f.), wie sie ja gelegentlich beiseite spricht: »Hier kommt der rauhe Freund; | Wir wollen sehn, ob wir ihn zähmen können.« (v. 1965 f.) Solche Passagen mag Goethe im Blick gehabt haben, wenn er Frau von Stein schrieb:

22 Vgl. ebd., S. 564 (3. Mai 1827).

23 Ludwig Tieck, Goethe und seine Zeit (1828), in: ders., Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben, Bd. 2, Leipzig 1848, Repr. Berlin und New York 1974, S. 171–312, hier: S. 213.

24 Siehe oben, S. 18.

»Ich habe gleich am Tasso schreibend dich angebetet. Meine ganze Seele ist bey dir«,²⁵ und: »Als Anrufung an dich ist gewiß gut was ich geschrieben habe.«²⁶

Wenn Goethes Tasso verkündet: »erlaubt ist was gefällt« (v. 994) und sich damit die Maxime seines historischen Vorbilds: »*S'ei piace, ei lice*«²⁷ wörtlich zu eigen macht, so will die Prinzessin an diesem »Wahlspruch« nur »ein einzig Wort« geändert wissen: »erlaubt ist was sich ziemt.« (v. 1005 f.)

Willst du genau erfahren was sich ziemt;
So frage nur bei edlen Frauen an.
[...]
Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer
Das zarte leicht verletzte Geschlecht.
[...]
Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.
(v. 1013–1022)

Wie sehr dies sogleich zeitgenössische Leser begeistert hat, zeigt etwa Caroline von Dacherödens Brief vom 10. März 1790 an ihren künftigen Ehemann Wilhelm von Humboldt: »Der ›Tasso‹ ist gar herrlich. Goethe hat sich bei uns sehr in Kredit gesetzt, weil er die Frauen so darinnen lobt«,²⁸ oder Ludwig Ferdinand Huber am 8. März 1790 an Christian Gottfried Körner:

Ich gestehe Dir, daß die Prinzessin mich fast verführt, eine Untreue an Iphigenien und Klärchen zu begehen. Wie unendlich fein und doch wie lebendig ist die *schöne Weiblichkeit* wieder in diesem Charakter nuanciert!²⁹

25 Goethes Briefe an Charlotte von Stein (Anm. 18), Bd. 1, S. 300 (20. April 1781).

26 Ebd., S. 301 (23. April 1781).

27 Torquato Tasso, *Aminta*. Italienisch/Deutsch, übers. von Otto von Taube, Frankfurt am Main, Hamburg 1962 (= *Exempla Classica* 57), S. 56 f. (v. 681).

28 Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen, zusammengestellt von Wilhelm Bode, neu hrsg. von Regine Otto und Paul-Gerhard Wenzlaff, 3 Bde., Berlin und Weimar 1979, hier: Bd. 1, S. 414.

29 Ebd., S. 413.

Ein reichliches Jahrhundert später in Hofmannsthals ›Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe‹ (1906) sagt dagegen die ›Hausfrau‹ über die Prinzessin Leonore:

Eine gouvernantenhafte, schöngestige Hoheit. [...] ja was glaubt die eigentlich? Was will sie, und was will sie nicht? Den Leuten Kränze aufsetzen und ihnen halbverdeckte Erklärungen machen und dann:

Nicht weiter, Tasso! Viele Dinge gibt's,
Die man mit Leidenschaft ergreifen darf;
Doch andre können nur durch Mäßigung
Und durch Entbehren unser werden:
So, sagt man, sei die Liebe, das bedenke wohl.

Das soll goutieren, wer will. Ich mag sie nicht. Ich mag sie nicht.³⁰

Dagegen sagt sie über die andere Leonore:

Die Sanvitale ist auch unglaublich unsympathisch, aber die weiß wenigstens was sie will, solche Frauen gibt's und hat's immer gegeben, so stell' ich mir die Fürstin W. vor, eine solche Frau war die Sophie L.; Frauen, die eine Position und einen recht guten Mann und ein Haus voll Kinder haben und noch dazu einen Dichter oder sonstigen großen Mann hinter sich herschleppen müssen; kaltherrig ist sie, mesquine, intrigant und taktlos, daß man für sie rot werden möchte, aber sie weiß, was sie will.³¹

Gleichwohl lautet ihr letztes Wort (und damit das Schlusswort der ›Unterhaltung‹): »Aber die Sanvitale wenigstens, die gern zu haben, dazu wird mich niemand bringen.« (Ebd., S. 117)

Wenn der ›Dichter‹ in dieser »Unterhaltung« betont, »daß die Sanvitale eigennützig alles verwirrt und niemand ihr das Spiel aufdeckt« (ebd., S. 109), so hat er dazu allen Grund. Denn zwar beansprucht sie gegenüber der Prinzessin für sich selbst:

Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
Die sich des Gegenstands bemeistern will,

30 Hofmannsthal, Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 31: Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. von Ellen Ritter, Frankfurt am Main 1991, S. 107–117, hier: S. 110.

Die ›Hausfrau‹ zitiert damit leicht modifiziert ›Torquato Tasso‹, v. 1119–1124.

31 Hofmannsthal, Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 31, S. 110.

Ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig
Den Anblick jedem andern wehren möchte.
(v. 205–208)

Doch dann schlägt sie gegen den Widerstand der Prinzessin vor, dass Tasso abreisen und sie selbst in Florenz treffen solle (v. 1715–1780). Und während sie im Selbstgespräch zunächst nur als Fragen formuliert:

Ach sie verliert – und denkst du zu gewinnen?
Ist's denn so nötig, daß er sich entfernt?
Machst du es nötig, um allein für dich
Das Herz und die Talente zu besitzen,
Die du bisher mit einer andern teilst
Und ungleich teilst? Ist's redlich so zu handeln?
(v. 1916–1921),

betont sie alsbald: »Du mußt ihn haben, und ihr nimmst du nichts« (v. 1953), um schließlich in aller Deutlichkeit zu bekennen: »Ich nütze diese Zeit | Und suche Tasso zu gewinnen. Schnell!« (v. 2187 f.) Kein Wunder, dass Goethe gegenüber dem Kanzler von Müller einräumt: »Leonore ist eben auch eine Tochter Evas, auf deren Erziehung ich viel Mühe verwendet habe.«³²

Ohne dieses Spiel wirklich zu durchschauen, charakterisiert Tasso schließlich Leonore Sanvitale höhnisch als:

Die zarte Freundin! Ha, dich kenn' ich nun!
O warum traut' ich ihrer Lippe je!
Sie war nicht redlich, wenn sie noch so sehr
Mir ihre Gunst, mir ihre Zärtlichkeit
Mit süßen Worten zeigte! Nein, sie war
Und bleibt ein listig Herz, sie wendet sich
Mit leisen klugen Tritten nach der Gunst
(v. 2491–2497),

oder als »kleine Schlange« (v. 2510), und schließlich als »verschmutzte kleine Mittlerin« (v. 3352). Ja, in seinem Verfolgungswahn verdammt

32 Kanzler von Müller, Unterhaltungen mit Goethe. Kleine Ausgabe, hrsg. von Ernst Grumach, mit Anmerkungen von Renate Fischer-Lamberg, Weimar 1959, S. 63 (23. März 1823).

er sogar die Prinzessin Leonore als »Sirene! die du mich so zart, | So himmlisch angelockt« (v. 3333 f.) als

Buhlerin, die kleine Künste treibt.
Die Maske fällt, Armiden seh' ich nun
Entblößt von allen Reizen – ja, du bist's!
Von dir hat ahnungsvoll mein Lied gesungen!
(v. 3348–3351).

Auch wenn die Prinzessin mit ihrer Aufforderung: »So mäßige die Glut, die mich erschreckt« (v. 3266) und mit ihrem steten Bemühen um klassische Dämpfung durchaus keine Verkörperung des ›hinanziehenden‹ Ewig-Weiblichen darstellt, so trägt sie doch im 1. Akt zu Tassos Verklärung bei: »*Alphons winkt seiner Schwester, sie nimmt den Kranz von der Büste Virgils und nähert sich Tasso. Er tritt zurück. [...] Er kniet nieder, die Prinzessin setzt ihm den Kranz auf.*« (Ebd., vor v. 472 und 482) Ja, bevor er sie, das höfische Decorum verletzend, zum allgemeinen Entsetzen umarmt, erinnert sich Tasso:

Du bist es selbst, wie du zum erstenmal,
Ein heil'ger Engel, mir entgegen kamst!
Verzeih' dem trüben Blick des Sterblichen,
Wenn er auf Augenblicke dich verkannt.
Er kennt dich wieder!
[...]

Mich hält der Fuß nicht mehr.
Unwiderstehlich ziehst du mich zu dir,
Und unaufhaltsam dringt mein Herz dir zu.
(v. 3246–3250 und 3279–3281)

Heißt es in Hofmannsthals ›Unterhaltung über den »Tasso« von Goethe‹: »daß hier Goethe es versucht hat, Menschen der guten Gesellschaft, und gerade insofern sie Menschen der Gesellschaft sind, zum Gegenstand eines Stückes zu machen«,³³ so gilt dies in gesteigertem Maße für das in der vorrevolutionären französischen Hocharistokratie situierte »Trauerspiel« ›Die natürliche Tochter‹ (1799–1803). Auch hier werden von Goethe frühere Motivkomplexe wieder aufgenom-

33 Hofmannsthal, Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 31, S. 108.

men: Die Stelle etwa, »wo Eugenie so unschuldig mit ihrem Schmucke spielt, indeß ein ungeheures Schicksal, das sie in einen andern Welttheil wirft, schon dicht hinter ihr steht«,³⁴ erinnert bei aller Verschiedenheit³⁵ an Gretchens Entzücken über das in ihrem Schrein plazierte Schmuckkästchen (Faust, v. 2783–2804). Ebenso ist es eine erneute Darstellung der Dialektik von Geschwisterverhältnis und Liebesbeziehung in ›Stella‹, ›Die Geschwister‹ und ›Iphigenie auf Tauris‹, wenn Eugenie ihre schließliche Einwilligung in die Ehe mit dem jungen Gerichtsrat an die Beantwortung der Frage bindet:

Vermagst du, hohen Muts,
Entsagung der Entsagenden zu weihen?
Vermagst du zu versprechen: mich, als Bruder,
Mit reiner Neigung zu empfangen? Mir,
Der liebevollen Schwester, Schutz und Rat,
Und stille Lebensfreude zu gewähren?
(MA 6.1, v. 2887–2892)

Wobei sie einräumt:

Auch solch ein Tag wird kommen, uns vielleicht
Mit ernsten Banden enger zu verbinden.
(v. 2917 f.)

Selbst wenn Eugenie hier, wie auch immer metaphorisch zu verstehen, ihre »Hoffnung einer künft'gen | Beglückten Auferstehung« (v. 2913 f.) bekräftigt, so erlaubt der Fragmentcharakter des Trauerspiels keine Prognose, ob es sich in irgendeiner Weise der Verklärung des Weiblichen im Finale des ›Faust II‹ angenähert haben könnte. Doch bleibt uns immerhin die briefliche Auskunft Goethes an Marianne von Eybenberg vom 4. April 1803:

Wenn Sie, liebe Freundin, dereinst dieses Stück lesen, sollen Sie beurtheilen, ob dieses »natürliche Töchterchen« wohl in der Reihe

34 Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk von Johannes Falk, Leipzig 1832, Repr. hrsg. von Ernst Schering, Hildesheim 1977, S. 154 (25. Januar 1813).

35 Vgl. Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg im Taunus 1977, S. 325 f.

ihrer übrigen weiblichen Geschwister stehen darf. So viel kann ich nur sagen, daß sie sehr jung supponirt ist, und daß ich versucht habe, das weibliche, in die Welt aufblickende Wesen, von kindlicher, ja kindischer Naivetät an bis zum Heroismus durch hunderterley Motive hin und wieder zu führen.³⁶

IV. *Epische Werke*

Dagegen münden Goethes epische Werke mit ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ in eine solche Apotheose des Weiblichen, indem Makarie, die ›Schöne Seele‹, in einer Traumvision Wilhelms als »heilige Gestalt« erblickt wird, der gegenüber dann in der Realität »der Morgenstern von gleicher Schönheit, obschon vielleicht nicht von gleicher strahlender Herrlichkeit« vor ihm erscheint, woraufhin der Astronom ausruft: »Möge dies nicht auf den Abschied der Herrlichen hindeuten, welcher früher oder später eine solche Apotheose beschieden ist.« (MA 17, S. 354)

Und dies war keine singuläre Elevation Makaries, sondern »sämtliche vorübergehende Personen [...] fühlten die Gegenwart eines höheren Wesens« (ebd., S. 675); ja, ihr wird ein »ganz eigenes Verhältnis [...] zu den Gestirnen« (ebd., S. 357) zugeschrieben. Ihr seien »die Verhältnisse unsres Sonnensystems von Anfang an, erst ruhend, sodann sich nach und nach entwickelnd, fernerhin sich immer deutlicher belebend, gründlich eingeboren« (ebd., S. 358): »sie scheint nur geboren um sich von dem Irdischen zu entbinden, um die nächsten und fernsten Räume des Daseins zu durchdringen.« (Ebd., S. 677)

Doch die Entsprechung in den ›Wanderjahren‹ zum Schluss des ›Faust II‹ geht noch weiter: Denn wie dort »UNA POENITENTUM sich anschmiegend sonst Gretchen genannt« zu Füßen der MATER GLORIOSA so sind hier »die beiden Sünderinnen [sc. Philine, die sich nach ihrer Segnung »mit anständiger Beugung« entfernt, und Lydie, hier Lucie genannt] zu den Füßen der Heiligen zu sehen.« (Ebd., S. 668)

Lucie richtete sich auf, erst auf ihre Kniee, dann auf die Füße und schaute zu ihrer Wohltäterin mit reiner Heiterkeit. »Wie geschieht

36 WA IV 16, S. 212 f.

mir!« sagte sie, »wie ist mir! Der schwere lästige Druck, der mir, wo nicht alle Besinnung doch alles Überlegen raubte, er ist auf einmal von meinem Haupte aufgehoben, ich kann nun frei in die Höhe sehen, meine Gedanken in die Höhe richten und,« setzte sie nach tiefem Atemholen hinzu, »ich glaube mein Herz will nach.« (Ebd., S. 669)

Ähnlich wie in Goethes Jugendliryk finden sich Verklärungstendenzen des Weiblichen aber schon in den ›Leiden des jungen Werthers‹ (1774/1787), wenn Werther zwar anfangs (16. Juni 1771) über Lotte schreibt:

Einen Engel! Pfui! Das sagt jeder von der seinigen! Nicht wahr? Und doch bin ich nicht im Stande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat all meinen Sinn gefangen genommen. (MA 1.2, S. 36)

Doch schon zwei Wochen später (1. Juli) nennt er sie: »O der Engel!« (ebd., S. 223); ein halbes Jahr später (20. Februar 1772) grüßt er sie: »Leb wohl, Engel des Himmels, leb wohl, Lotte!« (ebd., S. 253), wie er sie auch am Ende anredet: »O du Engel!« (ebd., S. 292). Und dass dies kein bloßes Kosewort ist, zeigt sein Bekenntnis (6. Juli 1771): »ich hätte mich gern vor ihr niedergeworfen wie vor einem Propheten, der die Schulden einer Nation weggeweiht hat« (ebd., S. 224).

Dagegen muss Werther seinem Freund gestehen: »Sie hat mir meine Exzesse vorgeworfen! Ach mit so viel Liebenswürdigkeit! [...] Tun Sie's nicht! sagte sie, denken Sie an Lotten!« (Ebd., S. 267) Ja, ähnlich wie später die Prinzessin zu Tasso beschwört Lotte ihn:

Ich bitte Sie, [...] mäßigen Sie sich, Ihr Geist, Ihre Wissenschaft, Ihre Talente, was bieten die Ihnen für mannigfaltige Ergötzungen dar! sein Sie ein Mann [...] (ebd., S. 279).

Obwohl es in ›Wilhelm Meisters theatralischer Sendung‹ wie in den ›Lehrjahren‹ viel nüchterner zugeht, heißt es doch hier über Wilhelms Retterin nach dem Überfall emphatisch:

Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden, er verlor die Kenntnis sein selbst, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihrer Begleitung verschwunden. (MA 2.2, S. 283; so fast wörtlich auch in MA 5, S. 226.)

Ja, den Schluss der ›Theatralischen Sendung‹ bildet ihre Idealisierung durch Wilhelms Einbildungskraft:

Auf einem Schimmel kam die liebenswürdige Amazone aus den Büschen, nahte sich ihm, stieg ab, ihr menschenfreundliches Bemühen hieß sie gehen und kommen, sie stand, das Kleid fiel von ihren Schultern, und deckte den Verwundeten, ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzte wieder auf, und verschwand. (MA 2.2, S. 332)

Zwar kommt diese Stelle in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ nicht mehr vor, wohl aber die amüsante Kontrastscene der »schöne[n] Amazone« und Wilhelms »in dem Schoße der leichtfertigen Samariterin«, nämlich Philines (ebd., S. 281; entsprechend MA 5, S. 224):

Philine als Pflegerin – das ist wohl der Höhepunkt ihrer moralischen Kurve. Aber schon hier tritt sie in den Schatten der geistigen Sinnlichkeit in der Erscheinung der schönen *Amazone*.³⁷

Wenn diese ›leichtfertige Samariterin‹ früher erklärt hatte:

Laßt mir den Staat und die Staatsleute weg, [...] ich kann sie mir nicht anders als in Perücken vorstellen, und eine Perücke, es mag sie aufhaben wer da will, erregt in meinen Fingern eine krampfhaftige Bewegung; ich möchte sie gleich dem ehrwürdigen Herrn herunter nehmen, in der Stube herumspringen und den Kahlkopf auslachen (MA 5, S. 94),

so scheint sie denkbar wenig für eine Idealisierung des Weiblichen geeignet zu sein. Doch wenn sie spöttisch zu Wilhelm sagt: »Auf den Dank der Männer habe ich niemals gerechnet, also auch auf deinen nicht, und wenn ich dich lieb habe was geht's dich an?« (MA 2.2, S. 289; entsprechend MA 5, S. 232), so hat Goethe später in ›Dichtung und Wahrheit‹ (MA 16, S. 667) enthüllt, dass dieses »freche [...] Wort« auf Spinozas Lehrsatz: »Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebt« zurückgeht.³⁸

37 Arthur Henkel, Versuch über ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: ders., Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge, Stuttgart 1982, S. 103–115, hier: S. 110.

38 So schrieb Goethe an Herder, [20. Februar] 1786: »daß ich gleich den Spinoza aufgeschlagen und von der Proposition: *qui Deum amat, conari non potest, ut Deus ipsum contra amet*, einige Blätter mit der grösten Erbauung zum Abendsegen stu-

Kann an Philine, dieser »Virtuosin der Gegenwart«,³⁹ gleichwohl nichts ›Hinzuziehendes‹ gerühmt werden, so verhält sich die Kind-Frau Mignon (die überdies dank ihrer maskulinen Namensform zwischen Weiblichem und Männlichem changiert) zu dieser Vertikaltendenz bemerkenswert ambivalent. Erklärt sie gleich eingangs, kundrymäßig: »Ich will dienen« (MA 5, S. 105), und fällt sie alsbald »wie an allen Gelenken gebrochen vor ihm [sc. Wilhelm] nieder« und ruft: »Ich bin dein Kind!« (ebd., S. 141), so fällt sie am Ende »mit einem Schrei zu Nataliens Füßen für tot nieder. [...] Das liebe Geschöpf war nicht ins Leben zurück zu rufen.« (Ebd., S. 545) Doch dies ist nicht das letzte Wort. Denn obwohl sie sich anfangs »mit großer Lebhaftigkeit« geweigert hatte, Mädchenkleidung zu tragen (ebd., S. 336), schlüpfte sie schließlich in die Rolle eines kleine Geschenke verteilenden Engels, »und sie ward [...] in ein langes, leichtes, weißes Gewand anständig gekleidet«:

Es fehlte nicht an einem goldenen Gürtel um die Brust, und an einem gleichen Diadem in den Haaren. Anfangs wollte ich [sc. Natalie] die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar große goldene Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. So trat, mit einer Lilie in der einen Hand, und mit einem Körbchen in der andern, die wundersame Erscheinung in die Mitte der Mädchen, und überraschte mich selbst. Da kommt der Engel, sagte ich. (Ebd., S. 516 f.)

Doch ungeachtet ihrer Flügel weist Mignons Lied zunächst in die Tiefe des Grabes:

So laßt mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile, von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Öffnet aber mit den beiden nächsten Strophen die Gegenrichtung:

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,

dirt habe« (WA IV 7, S. 182). Vgl. Spinoza, *Ethica Ordine Geometrico demonstrata, pars quinta, propositio XIX*, in: Spinoza, *Opera · Werke*. Lateinisch und Deutsch, hrsg. von Konrad Blumenstock, Bd. 2, Darmstadt 1967, S. 84–557, hier: S. 528 f.

39 Henkel, Versuch über ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ (Anm. 37), S. 108.

Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.

Und stillt gar die immer wieder bedrängende Frage ihrer geschlechtlichen Identität:

Und jene himmlischen Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.
(Ebd., S. 517)

Die »Exequien Mignons« (ebd., S. 575–579) bekräftigen diese Vertikal-tendenz, indem zwar die Knaben singen:

Ach! die Flügel heben sie nicht, im leichten Spiele flattert das Ge-wand nicht mehr: als wir mit Rosen kränzten ihr Haupt, blickte sie hold und freundlich nach uns.

Doch der Chor erwidert:

Schaut mit den Augen des Geistes hinan! in euch lebe die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste hinauf über die Sterne das Le-ben trägt. (Ebd., S. 576)

In der Realität freilich obsiegt die Gegenteilendenz:

Durch den Druck einer Feder versenkte der Abbé den Körper in die Tiefe des Marmors. Vier Jünglinge, bekleidet wie jene Knaben, tra-ten hinter den Teppichen hervor, hoben den schweren schön verzier-ten Deckel auf den Sarg, und fingen zugleich ihren Gesang an. (Ebd., S. 578)

Gab es in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹ eine »Skala des Weiblichen [...] vom Engelhaften bis zur Verdorbenheit«⁴⁰ und waren sie hier zu-nehmend (um Hofmannsthals Formulierung aufzunehmen) als »Men-schen der guten Gesellschaft, und gerade indem sie Menschen der Ge-sellschaft sind« dargestellt,⁴¹ so gilt letzteres erst recht für die ›Wahl-verwandtschaften‹ – mit zwei bezeichnenden Ausnahmen: einerseits Charlottes Tochter Luciane, die als eine satirisch überzeichnete Philine

⁴⁰ Ebd., S. 106.

⁴¹ Siehe oben, Anm. 33.

»den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her [...] peitschte« (MA 9, S. 427), andererseits Charlottes »liebe Nichte« Ottilie (ebd., S. 290), (mit deren eigenen Worten:) »eine geweihte Person [...], die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das uns unsichtbar umgebend allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann« (ebd., S. 507).

Doch während der Ottilien verfallene Eduard bekannte: »Sie hat sich nicht von mir weg, sie hat sich über mich weggehoben« (ebd., S. 517), musste sich der junge Architekt angesichts ihres Todes eingestehen: »Auch hier war etwas unschätzbar Würdiges von seiner Höhe herabgestürzt« (ebd., S. 526), wobei er sich dadurch zu trösten vermochte, dass »seine schöne Freundin ihm in einer höhern Region lebend und wirkend vorschwebte« (ebd., S. 527). Ja, in der von ihm entworfenen Kapelle »schauen [...] heitere verwandte Engelsbilder vom Gewölbe auf sie [sc. Ottilie und Eduard] herab« (ebd., S. 529).

V. Späte Lyrik

Hatte Goethe im ›Torquato Tasso‹ und in der ›Natürlichen Tochter‹ »Menschen der Gesellschaft« (Hofmannsthal) als Sujet seiner dramatischen Produktion gewählt, so darf auch seine zeitlich anschließende lyrische Produktion als »gesellige Poesie« charakterisiert werden.⁴² Ja, im höchsten Sinne ›gesellschaftlich‹ kann die Serie seiner Huldigungsgedichte (1808–1821) genannt werden. Gleich das erste, Auguste von Hessen-Kassel gewidmete, ›Einer hohen Reisenden‹, beginnt mit den rühmenden Versen:

Wohin Du trittst, wird uns verklärte Stunde,
Dir leuchtet Klarheit frisch vom Angesicht,
Vom Auge Gutheit, Lieblichkeit vom Munde,
Aus Wolken dringt ein reines Himmelslicht.
(MA 9, S. 25, v. 1–4)

42 Vgl. Hendrik Birus, Von den ›Sonetten‹ zum ›West-östlichen Divan‹, 1806–1819 (1996), in: ders., Gesammelte Schriften, 3 Bde., Göttingen 2020–2022, hier: Bd. 3, S. 353–363, bes. S. 353–357. Beim späten Goethe dagegen spricht Ernst Osterkamp von einer »Poesie der Einsamkeit« (Marienbader Bergschluchten [Anm. 5], S. 436).

Diese verklärende Vertikaltendenz beherrscht auch die von der Karlsbader Bürgerschaft bestellten ›Ihro Majestät der Allerdurchlauchtigsten Frau Maria Ludovica Kaiserin von Oesterreich bei Ihrer höchst beglückenden Anwesenheit in Karlsbad alleruntertänigst zugeeigneten Gedichte‹ (ebd., S. 44–49) vom Juni 1810, mit enkomiaistischen Versen auf die Kaiserin:

Die zu uns hernieder steigend
Mit uns wandelt unsre Pfade,
(Ebd., S. 47, v. 21 f.)

Nun *Sie* auf euch mit Huld und Neigung blicket,
Nun wißt ihr erst warum ihr euch geschmücket.
(Ebd. S. 46, v. 15 f.)

Und ihr Sprossen dieser Gauen,
Kinder, eilt *Sie* anzuschauen,
Blickt mit Wonne, mit Vertrauen,
Zu der Herrlichen empor!
(Ebd., S. 45, v. 33–36)

Dieses *Sursum corda* kehrt wieder in der Eröffnungstrophe der der österreichischen Kaisertochter Marie Louise und Gattin Napoleons gewidmeten ›Blumen auf den Weg Ihro Majestät der Kaiserin von Frankreich am Tage der höchst beglückenden Ankunft zu Karlsbad alleruntertänigst gestreut von der Karlsbader Bürgerschaft‹ (den ⟨2.⟩ Juli 1812):

Sieht man den schönsten Stern die Nacht erhellen,
So wird das Auge wie das Herz erquickt;
Doch wenn, in seltnen, langersehnten Fällen,
Ein herrliches Gestirn zum andern rückt,
Die nahverwandten Strahlen sich gesellen;
Dann weilt ein Jeder schauend, hochentzückt:
So unser Blick, wie er hinauf sich wendet,
Wird vom Verein der Majestät geblendet.
(Ebd., S. 65, v. 1–8)

Dabei ist es durchaus eine Ausnahme, wenn hier auch einmal »der Blick des *Herrn*« als »zweite Sonne« gepriesen wird.⁴³

Diese Serie endete im August 1821 mit dem Huldigungsgedicht ›Ihro Kaiserl. Hoheit Großfürstin Alexandra‹, der geborenen Prinzessin Charlotte von Preußen und späteren Zarengattin, mit dem abschließenden Verspaar:

So kann er [sc. der innere Sinn] dann, bei solcher Sterne Schein,
Auch wenn er wollte niemals einsam sein.
(MA 13.1, S. 46, v. 13 f.)

Aufschlussreicher für Goethes nach-klassisches Weiblichkeitsverständnis sind freilich seine von aktuellen romantischen Tendenzen angelegten ›Sonette‹ (1807–08). Denn obwohl in direkter Konkurrenz mit anderen Sonett-Dichtern des ›Kreises‹ um den Jenaer Verlagsbuchhändler C. F. E. Frommann (Zacharias Werner, Friedrich Wilhelm Riemer, Johann Diederich Gries und Franz Xaver Klinger) entstanden, die allesamt ein zwar überschwengliches, doch durchaus konventionelles Mädchenbild im Lobpreis von Frommanns achtzehnjähriger Pflegetochter Minchen Herzlieb zelebrierten,⁴⁴ zeugen Goethes Sonette in zweierlei Hinsicht von seinem deutlich veränderten Frauenbild: Während zum einen seine Liebeslyrik bisher fast ausnahmslos aus einer männlichen Perspektive verfasst war,⁴⁵ finden sich hier Sonette mit weiblichen Sprechern: ›IV. Das Mädchen spricht‹ (MA 9, S. 13 f.), ›VIII. Die Liebende schreibt‹, ›IX. Die Liebende abermals‹ und ›X. Sie kann nicht

43 ›Blumen auf den Weg Ihro des Kaisers Majestät am Tage der höchst beglückenden Ankunft zu Karlsbad alleruntertänigst gestreut von der Karlsbader Bürgerschaft den 2. Juli 1812‹ (MA 9, S. 60–62, hier: S. 62, v. 56) – Kursivierung im Original.

44 Vgl. die in Gisela Henckmanns Kommentar (MA 9, S. 1085 f.) abgedruckten *Pendants* von Werner und Riemer zu Goethes ›Charade-Sonett (ebd., S. 21).

45 Solche Ausnahmen sind etwa ›Annette an ihren Geliebten‹ (MA 1.1, S. 119), ›Wunsch eines kleinen [bzw. jungen] Mädgen[s]‹ (ebd., S. 126/144), ›Vor Gericht‹ (MA 2.1, S. 32), die 6. und 16. ›Römische Elegie‹ (MA 3.2, S. 49 f. und 67), ›Nähe des Geliebten‹ (MA 4.1, S. 667) und ›Die Spinnerin‹ (ebd., S. 669 f.); hinzukommen Dialoggedichte wie ›Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel‹ (MA 2.1, S. 97 f.), ›Verschiedene Empfindungen an Einem Platze‹ (ebd., S. 99 f.), ›Das Wiedersehen‹ (MA 4.1, S. 659), ›Der Edelknabe und die Müllerin. Altenglisch‹ (ebd., S. 877 f.), ›Reue. Altspanisch‹ (ebd., S. 883–885) und ›Der neue Pausias und sein Blumenmädchen‹ (ebd., S. 886–901).

enden« (ebd., S. 16 f.). Zum anderen sind diese – wie auch ›I. Mächtiges Überraschen« (ebd., S. 12) und ›VII. Abschied« (ebd., S. 15 f.) – durch Zitate aus Bettine von Arnims Briefen inspiriert.⁴⁶

Dies erfährt im ›West-östlichen Divan« (1814–19) eine weitere Steigerung, indem im ›Suleika Nameh – Buch Suleika«⁴⁷ die Geliebte Suleika völlig gleichberechtigt neben ihrem Geliebten Hatem auftritt, ja er bekennen muss:

Alles Erdenglück vereinet
Find' ich in Suleika nur.

Wie sie sich an mich verschwendet,
Bin ich mir ein werthes Ich;
Hätte sie sich weggewendet,
Augenblicks verlör ich mich.
(S. 84 f., v. 11–16)

Während aber in Goethes ›Sonetten« Bettines Briefzitate lediglich intertextuell verarbeitet sind, zeigt der ›West-östliche Divan« einen weit aus höheren Grad an Dialogizität. Ist es doch keine Fiktion, wenn Hatem an Suleika rühmt: »Selbstgefühltes Lied entquillet, | Selbstgedichtetes dem Mund« (S. 87, v. 51 f.), und sie ihrerseits beteuert: »Wohl daß sie dir nicht fremde scheinen; | Sie sind Suleika's, sind die deinen!« (S. 92, v. 29 f.) Denn Goethe hat mindestens vier Gedichte seiner Geliebten Marianne von Willemer komplett ins ›Buch Suleika« aufgenommen.⁴⁸ Daher heißt es zutreffend von Hatem: »Doch vor allem sollt' ihm recht seyn, | Wenn das Liebchen selber singet.« (S. 86, v. 43 f.)

Gleichzeitig knüpft Goethe im Preis der Geliebten nicht nur an orientalische Panegyrik, sondern nicht minder an die exaltierte Rhetorik seiner Huldigungsgedichte an, wenn er im ›Chuld Nameh – Buch des Paradieses« Suleika »Erdensonne« und »Paradieses Wonne« (S. 130, v. 5 und 7) nennt und das nachgetragene Gedicht ›Vorsmack« in die Strophen münden lässt:

46 Vgl. hierzu die Einzelnachweise in Karl Eibls Kommentar (FA I 2, S. 979–984).

47 Johann Wolfgang Goethe, West-östlicher Divan, neue, völlig revidierte Ausgabe, hrsg. von Hendrik Birus, Berlin 2010 (FA I 3²), S. 73–102 – künftig zitiert mit einfacher Seiten- und Verszahl.

48 Vgl. Birus, Von den ›Sonetten« zum ›West-östlichen Divan« (Anm. 42), S. 359.

Deshalb entsendet er [sc. der Prophet] den ewigen Räumen
 Ein Jugend-Muster, alles zu verjüngen;
 Sie schwebt heran und fesselt, ohne Säumen,
 Um meinen Hals die allerliebsten Schlingen.

Auf meinem Schoos, an meinem Herzen halt ich
 Das Himmels-Wesen, mag nichts weiter wissen;
 Und glaube nun ans Paradies gewaltig
 Denn ewig möcht ich sie so treulich küssen.

(S. 434, v. 13–16)

Solcher Scherz verwandelt sich in der ›Marienbader Elegie‹ (September 1823)⁴⁹ in bitteren Ernst. Denn zwar entwirft die ›Elegie‹ eingangs das »Hoffnungsbild, von der Geliebten an den Pforten des Himmels umarmt zu werden«,⁵⁰ doch dessen Realisierung scheint mehr als fraglich:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,
 Von dieses Tages noch geschloßner Blüte?
 Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
 Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüte! –
 (v. 1–4)

Umso dringlicher muss sich der Sprecher sogleich Mut zusprechen:

Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelstor,
 Zu Ihren Armen hebt Sie dich empor.
 (v. 5 f.)

Und die unmittelbare Fortsetzung scheint ihm Recht zu geben:

So warst du denn im Paradies empfangen,
 Als wärest du wert des ewig schönen Lebens;
 Dir blieb kein Wunsch, kein Hoffen, kein Verlangen,
 Hier war das Ziel des innigsten Bestrebens,
 Und in dem Anschauen dieses einzig Schönen
 Versiegte gleich der Quell sehnsüchtiger Tränen.
 (v. 7–12)

49 MA 13.1, S. 135–139 – im folgenden zitiert mit einfacher Verszahl.

50 Osterkamp, Marienbader Bergschluchten (Anm. 5), S. 434.

Diese Hoffnung aber erweist sich alsbald als illusionär:

Nun eilt, nun stockt der Fuß die Schwelle meidend,
 Als trieb ein Cherub flammend ihn von hinnen;
 Das Auge starrt auf düstrem Pfad verdrossen,
 Es blickt zurück, die Pforte steht verschlossen.
 (v. 21–24)

Immerhin »schwebt, Seraph gleich, aus ernster Wolken Chor, | Als glich es Ihr, am blauen Äther droben, | Ein schlank Gebild aus lichtem Duft empor« (v. 38–40). Doch solch ein »Luftgebild statt Ihrer« (v. 44) bewahrt ihn auf Dauer nicht vor der Einsicht: »Nun bin ich fern!« (v. 109) und vor dem trostlosen Fazit:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
 Sie drängten mich zum gabeselligen Munde,
 Sie trennen mich, und richten mich zu Grunde.
 (v. 133–138)

Schließt das in der ›Trilogie der Leidenschaft‹ unmittelbar vorausgehende Gedicht ›An Werther‹ mit dem Verspaar: »Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet | Geb' ihm ein Gott zu sagen was er duldet.« (Ebd., S. 135, v. 49 f.), so versieht Goethe nun seine ›Elegie‹ als Motto mit dem nur minimal modifizierten Zitat vom Schluss des ›Torquato Tasso‹ (v. 3432 f.): »Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt | Gab mir ein Gott zu sagen was [›Tasso‹: wie] ich leide.« Das folgende Gedicht ›Aussöhnung‹ (MA 13.1, S. 140) scheint zwar die Trostlosigkeit des Endes der ›Elegie‹ zu dementieren, war allerdings schon früher für das Stammbuch der Pianistin Marie Szymanowska verfasst worden, ist also werkbiographisch in der ›Trilogie der Leidenschaft‹ nicht Goethes letztes Wort.

Der Schluss des ›Faust II‹, den Goethe anderthalb Jahre nach der ›Marienbader Elegie‹ wieder aufgenommen hatte, »ließ [...] nach der Höllenfahrt der Liebe deren Himmelfahrt ästhetisches Ereignis werden«⁵¹

51 Ebd., S. 438.

und lässt sich »als Antwort auf die offene Frage ihres Endes lesen: ob es ein Leben ohne die schenkende und rettende Kraft der Liebe geben könne«. ⁵²

Noch 1825 hatte Goethe als Pendant zum »Prolog im Himmel« (v. 243–353) eine abschließende Gerichtsszene über Fausts Teufelspakt vorgesehen: »Christus Mutter und Evangelisten und alle Heiligen | Gericht über Faust.« ⁵³ Doch: »Mit der Einführung der ›Mutter‹ [nämlich der *Mater gloriosa*] hatte er, wie in der ›Elegie‹, eine an der Paradiesespforte wartende weibliche Gestalt gewonnen, die darüber entscheiden sollte, ob Faust ins Paradies eingelassen, ob er in die Hölle verstoßen wird.« ⁵⁴ Höher kann die Verklärung des Weiblichen nicht gesteigert werden.

52 Ebd., S. 439.

53 Goethe, Faust. Historisch-kritische Edition (Anm. 14), H P195, S. 2, URL: http://v1-3.faustedition.net/document?sigil=H_P195&page=2&view=document, abgerufen am 24.9.2023. Vgl. Bohnenkamp, »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend« (Anm. 14), S. 752.

54 Osterkamp, Marienbader Bergschluchten (Anm. 5), S. 440.