

DOROTHEA VON MÜCKE

EMILIAS ANDACHT UND GRETCHENS GEWISSEN

Goethes Auseinandersetzung mit Lessing in der Arbeit an der *Faust*-Tragödie

Mit diesem Aufsatz soll der Versuch unternommen werden, Goethes mehr als drei Jahrzehnte umspannende Arbeit an *Faust. Der Tragödie erster Teil* als Niederschlag einer produktiven Auseinandersetzung mit Lessings *Emilia Galotti* zu lesen.¹ Obwohl Goethes Wertschätzung für Lessings Drama wohlbekannt ist, sind die deutlichen Anspielungen auf *Emilia Galotti* in *Faust* bisher unbeachtet geblieben. Dabei muss man sich allerdings nur die Szene *Dom* vergegenwärtigen, in der die Belästigung Gretchens durch den bösen Geist während des Totenamtes dargestellt wird, und diese Szene mit dem ersten Auftritt von Lessings Titelheldin vergleichen, in dem Emilia aufgeregt ihrer Mutter von der übergriffigen Annäherung des Prinzen während des Morgengottesdienstes berichtet, um zu realisieren, wie in beiden Dramen die Belästigung der Heldin während des Gottesdienstes ganz entscheidend mit der Frage nach Schuld, Gewissensbissen und Verantwortung verknüpft wird. Das tragische Potential der weiblichen Hauptfigur ist in beiden Dramen aufs engste mit dieser Exposition einer bei der Andacht gestörten Subjektivität verknüpft. Folgende zunächst einmal durch diese Parallelstellen angeregte Analyse von Goethes Gretchentragödie soll vor allem zu der neueren Goetheforschung beitragen, die sich näher mit der Figur Margaretes und ihrer Funktion für Goethes Arbeit an der Tragödie befasst.²

- 1 Für anregende Gespräche und konstruktive Kritik bin ich besonders Frauke Berndt, Chris Cullens, Helmut Schneider und Niklas Straetker zu Dank verpflichtet. Zitiert wird nach Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: Zwei Teilbände. Texte und Kommentare*, hg. von Albrecht Schöne, 8. Aufl., Frankfurt a. M. 2017 (im Folgenden zitiert: Goethe, *Faust*); Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, in: *Werke und Briefe in 12 Bänden*, hg. von Wilfried Barner u. a., VII, *Werke 1770–1773*, hg. von Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 2000, S. 291–371 (Im Folgenden zitiert: Lessing, *Emilia Galotti*). Da die Verszählung in den verschiedenen *Emilia-Galotti*-Ausgaben nicht einheitlich ist, wird hier bei Zitaten noch zusätzlich auf die entsprechende Seite der DKV-Ausgabe verwiesen.
- 2 Zu Goethes Arbeit an der Tragödienform siehe David E. Wellbery, *Goethes Faust 1. Reflexion der tragischen Form*, München 2015. Siehe auch Bernhard Greiner, *Margarete in Weimar. Die Begründung des Faust als Tragödie*, *Euphorion* 93/3 (1999), S. 169–191 und Maike Orgel,

Bei der motivischen Parallele zwischen der *Dom*-Szene im *Faust* und Emilias Bericht von der gestörten Andacht beim Morgengottesdienst handelt es sich allerdings nicht einfach um einen direkten »Einfluss« der einen auf die andere Szene, bzw. um ein nachweisbar bewusstes Zitat. Vielmehr scheint in der *Dom*-Szene Goethes kritische Auseinandersetzung mit der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels durch, für die *Emilia Galotti* einen zentralen Stellenwert behauptet. Wie sich Goethe immer wieder kulturkritisch mit dieser Gattung auseinandersetzt und dazu Lessings *Emilia Galotti* ins Spiel bringt, zeigt sich auch schon besonders deutlich in *Die Leiden des jungen Werther* und in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Für Werther, der *Emilia Galotti* aufgeschlagen auf seinem Pult liegen lässt, bevor er sich erschießt, spielt Emilias tragischer Tod eine entscheidende Rolle in der Inszenierung seines Selbstmords als tragischer Freitod; *Emilia Galotti* dient Werther gewissermaßen zur Rechtfertigung und Idealisierung seines Selbstmords. Somit übernimmt Lessings Drama in Goethes Werk schon 1774 die Funktion eines kulturellen Marksteins, der die tragische Aspiration genauso wie die fehlgeleitete Lesepraxis des Protagonisten seines Briefromans bezeichnet. *Emilia Galotti* steht damit schon in der frühesten Phase von Goethes Arbeit am *Faust*, die sich ja mit der Arbeit am *Werther* überschneidet, zum einen für einen Komplex kultureller Praktiken, initiiert und propagiert mit Hilfe der Gattungsinnovation des bürgerlichen Trauerspiels, zum anderen für die kritische Reflexion auf ebendiese.³

Wilhelm Meisters Lehrjahre, gut zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Werther* und gleichzeitig mit der Wiederaufnahme von Goethes Arbeit an *Faust* erschienen, markiert mit der Erzählung von Serlos Inszenierung von *Emilia Galotti* das Ende der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels für Serlos Truppe. Nach der Aufführung von *Emilia Galotti* soll eine andere Art von Theaterstücken inszeniert werden, und Wilhelm wird zur Einsicht gelangen, dass das Theater letztlich doch nicht sein Metier ist. Darüber hinaus wird vergleichbar mit Werthers fehlgeleiteter *Emilia-Galotti*-Rezeption auch in *Wilhelm Meister* eine verabsolutierte, pathologische Subjektivität, die sich in der Identifikation mit einer dramatischen Person äußert und ebenfalls in einem höchst unglücklichen Tod endet, zur Darstellung gebracht. Aurelie, Serlos Schwester, eine ehrgeizige Schauspielerin, von ihrem Liebhaber verlassen, stürzt sich in die Rolle der Orsina, verabschiedet sich bei der Aufführung und eilt anschließend, ohne vorher in wärmere Kleidung gewechselt zu haben, auf die Straße in den kalten Wind und stirbt kurz

The Faustian »Gretchen«. Overlooked Aspects of a Famous Male Fantasy, in: *German Life and Letters* 64/1 (2011), S. 43–55.

3 Zu Werthers Verhältnis zur Literatur und Kultur seiner Zeit siehe auch David Wellbery, *Pathologies of Literature*, in: *A New History of German Literature*, hg. von David Wellbery u. a., Cambridge/MA 2004, S. 386–393.

darauf in Folge einer schweren Erkältung. Sowohl Werther als auch Aurelie, zwei zutiefst enttäuschte, jugendlich leidenschaftliche Charaktere beenden ihre Verzweiflung im Tod und leihen sich für ihr selbstzerstörerisches Ausagieren das tragische Pathos und den Heldennimbus, die sie mit Lessings *Emilia Galotti* assoziieren. Dass sie damit Lessings Stück geradezu pathologisch fehldeuten, ja seine Kritik dieser Art Heldentums ausblenden, die sich von *Philotas* bis zu *Nathan* durch sein Gesamtwerk verfolgen lässt, ist nun auch für die nicht mehr nur textimmanente Dimension von Goethes produktiver *Emilia-Galotti*-Rezeption ausgesprochen wichtig.⁴

Gerade was die theaterhistorische und -kritische Dimension *Wilhelm Meisters* angeht, dient *Emilia Galotti* dazu, den Endpunkt der Theaterauffassung zu markieren, welche sich in der Inszenierung bestimmter Dramen oder auch realer Lebensumstände äußert, die als familiäre Doku-Dramen aufgefasst und realisiert werden. *Emilia Galotti* steht im *Wilhelm Meister* am Ende der Theaterkarriere des Protagonisten, die, so könnte man behaupten, auch mit Wilhelms Ausagieren der prototypischen dramatischen Konventionen der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels ihren Anfang nimmt. So beginnt Wilhelms Theaterkarriere mit der finanziellen Unterstützung Melinas und seiner Frau, denen er zunächst nicht auf der Bühne, sondern zufällig anlässlich eines Besuches von Bekannten und Schuldnern seines Elternhauses begegnet. Dabei erfährt er von dem Skandal einer Mesalliance, die in der gegen die soziale Konvention und den Wunsch der Eltern eingegangenen Beziehung der Stieftochter seiner Bekannten mit einem Schauspieler besteht, weshalb er es sich zur Aufgabe macht, das unglückliche Liebespaar zu retten. Kurz darauf trifft Wilhelm dann auch tatsächlich Melina und seine Geliebte, als diese festgenommen und zum Gemeindesaal transportiert werden. Nachdem er die öffentliche gerichtliche Verhandlung der beiden Liebenden mit großer Anteilnahme wie ein Melodrama oder bürgerliches Trauerspiel verfolgt hat, bei dem er mit besonderem Mitgefühl den Auftritt der jungen Frau während ihres amtlichen Verhörs als ein besonders rührendes Bild der verlorenen Unschuld verfolgt hat, bietet er sich als Vermittler mit der Familie des Mädchens an und überzeugt Melina, mithilfe seiner finanziellen Unterstützung zum Theater zurückzukehren.⁵ So kommt Wilhelm gewissermaßen zu seinem ersten Theaterengagement, indem er unmittelbar von einer Zuschauerrolle

4 Eine sehr genaue Diskussion von *Emilia Galotti* als Anti-Märtyrerdrama findet sich bei Raimund Neuß, *Tugend und Toleranz. Die Krise der Gattung Märtyrerdrama im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989, S. 189–234.

5 Siehe Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: *Sämtliche Werke, Briefe Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, Bd. IX, hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. 1992, S. 355–992, hier: Buch 1, Kapitel 13 und 14.

in eine Mitspielerrolle überwechselt. Dieser Umstand trifft sich nun genau mit der dramaturgischen Innovation Diderots, wie diese in den *Entretiens sur le fils naturel* ausführlich dargelegt wird: Das *drame bourgeois* soll als ein Kontinuum zur Alltags- und Familienwirklichkeit der Zuschauer vorgestellt werden, d. h. nicht als artifizielles Theater.

Auch später als Mitglied von Serlos Theatertruppe bei der Inszenierung von *Hamlet* behandelt Wilhelm Shakespeares Tragödie, als würde es sich um ein bürgerliches Trauerspiel handeln. D. h. er hält sich an die in Diderots *Entretiens sur le fils naturel* so anschaulich dargestellte programmatisch anti-theatralische Einstellung gegenüber dem Schauspiel, die alles darauf setzt, den Zuschauer völlig in die dargestellte Welt aufzunehmen, was heißt, dass so gespielt wird, als würde sich der Vorhang nie heben. Diderots Text macht besonders deutlich, dass bei dieser Art von Schauspiel die getrennten Rollen von Zuschauer, Schauspieler und handelnder Person nahtlos ineinander übergehen bzw. miteinander vertauscht werden können.⁶ Die auf die *Hamlet*-Aufführung folgende Inszenierung von *Emilia Galotti* markiert in *Wilhelm Meister* nun das Ende dieser Illusionspraxis, nach dem das Theater dann wieder theatralischer werden darf und ein homogenes Zeichenrepertoire durch andere, nichtverbale, nicht-realistische künstlerische Medien aufgebrochen wird. In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist diese Öffnung durch den Hinweis angedeutet, dass sich Serlo im weiteren Verlauf für Oper und Singspiel interessieren wird.

Emilia Galotti steht somit im theatergeschichtlichen und dramenkritischen Diskurs von *Wilhelm Meisters Lehrjahren* für das Ende des geschlossenen Illusionsraums des bürgerlichen Trauerspiels sowie am Übergang zu völlig anderen theatralischen Formen. Was nun Goethes eigene Praxis als Dramenschriftsteller betrifft, so lässt sich *Faust 1* gerade im Hinblick auf die sogenannte Gretchentragödie ebenfalls als eine Auseinandersetzung mit diesem anti-theatralischen homogenen Illusionsraum verstehen. Durch die deutlichen Anspielungen auf *Emilia Galotti* wird das Drama um Gretchen bzw. Margarete sowohl als Arbeit an der Tragödie – bzw. Verabschiedung des bürgerlichen Trauerspiels – als auch in seiner geschlechterpolitischen Dimension reflektiert. Da dieser Zugang zu *Faust* von der eingangs erwähnten motivischen Parallele zwischen der Szene *Dom* und dem ersten Auftritt der Titelheldin in Lessings *Emilia Galotti* ausgeht, soll meiner Analyse der zweiten Hälfte der Gretchentragödie, d. h. der Szenenfolge *Am Brunnen, Zwinger, Nacht. Straße vor Gretchens Tür, Dom*, in der Margarete vor allem als ZuhörerIn dem Diskurs anderer ausgesetzt ist oder auch als Andacht-

6 Siehe hierzu Dorothea von Mücke, *Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century*, Stanford 1991, S. 91–105.

suchende gezeigt wird, eine genauere Analyse der entscheidenden Szene aus *Emilia Galotti* vorangeschickt werden.

I. *Emilia Galotti*: eine »bürgerliche Virginia«

Obwohl *Emilia Galotti* keineswegs als prototypisches bürgerliches Trauerspiel verstanden werden kann, ist es doch das bürgerliche Trauerspiel, das sich am deutlichsten und genauesten mit eben jenem anti-theatralischen von der Gattung propagierten geschlossenen Illusionsraum und der damit eng verbundenen Geschlechterpolitik befasst. Es benutzt diesen, um dann kritisch darauf zu reflektieren, was das Bild und die Tragik der unrechtmäßig angeklagten verlorenen Unschuld des gefallenen oder verführten Mädchens betrifft. *Emilia Galotti* ist als Lessings Abrechnung mit der von ihm mitinitiierten Gattung zu verstehen. Hierzu bedient er sich der damals sowohl in der Literatur als auch bildenden Kunst populären Virginia-Legende. Denn in der Virginia-Legende ist es nicht, wie üblich im bürgerlichen Trauerspiel, die höfisch codierte Figur der *femme fatale* einer Marwood oder Milford, die letztlich den tragischen Tod der Titelheldin herbeiführt, sondern der liebende, aber auch um die Unschuld seiner Tochter hoch besorgte Familienvater, der seine Tochter mit deren Einvernehmen ersticht. Damit bringt Lessing die geschlechterpolitische Dimension der »Bürgerlichkeit« des bürgerlichen Trauerspiels, und damit auch des aufklärerischen bürgerlichen politischen Selbstverständnisses, das sich an den Idealen der römischen Republik orientierte, ins Zentrum seines Dramas.

Diese Absicht formuliert Lessing auch schon in einem Brief an Friedrich Nicolai vom 21. Januar 1758:

Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nemlich die Geschichte der römischen Virginia von allem abesondert, was sie für den ganzen Staat interessant macht; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.⁷

7 Gotthold Ephraim Lessing, Brief an Friedrich Nicolai vom 21. 1. 1758, in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. XI/1, hg. von Wilfried Barner u. a.: Briefe von und an Lessing 1743–1770, hg. von Helmut Kiesel, Frankfurt a. M. 1987, S. 267.

Lessing, der hier von sich in der dritten Person redet, präsentiert den Gegenstand seiner Tragödie unter einem äußerst sachlichen Gesichtspunkt, als ginge es ihm um eine Darstellung der Grenzen und Möglichkeiten der Tragödie. Was offenbar bei dieser »bürgerlichen Virginia« erprobt werden soll, ist die dramatische Adaption der römischen Virginia-Legende in die »bürgerlichen« Werte der Aufklärung. Das Stück macht es sich gewissermaßen zur Aufgabe, die Tragik einer Werteskala zu analysieren, die es einem Vater ermöglicht, die Tugend seiner Tochter für höher als deren Leben einzustufen.⁸ Wenn Odoardo Galotti seine Tochter umbringt, damit sie nicht in die Hände des Prinzen fällt, handelt er nicht wie sein Vorbild in der römischen Legende öffentlich vor einer Volksversammlung, um damit den Aufstand gegen den Tyrannen anzustacheln, sondern er tötet seine Tochter ohne Zuschauer in den privaten Gemächern des Prinzen, d. h. Lessing zeigt uns in diesem Stück, wie Odoardo Galotti die Virginia-Legende als bürgerliches Trauerspiel inszeniert.⁹

In Lessings »bürgerlicher Virginia« wird der Charakter Odoardo Galottis durchgehend in seiner politischen Dimension, seiner antihöfischen Selbststili-

- 8 So betont auch schon Gisbert Ter Neddens sehr detaillierte Analyse von *Emilia Galotti*, dass es sich bei Lessings Behandlung der Virginia-Legende nicht um die typischen Klischees der Hofkritik, und auch nicht um deren moralisierende Kritik, sondern um eine Kritik der herrschenden bürgerlichen Moral handelt. Siehe »Emilia Galotti« in Gisbert Ter Neddens, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart 1986, S. 164–238. Siehe auch auf Ter Neddens aufbauend Albert Meier, *Die Befreiung von allem Staatsinteresse. Gotthold Ephraim Lessings Emilia Galotti*, in: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993, S. 280–302.
- 9 In dieser Hinsicht widerspricht mein Zugang zu Lessings Drama ganz entschieden Christopher J. Wilds Lesart von *Emilia Galotti*, die in folgender Gleichsetzung von Lessing und Odoardo Galotti kulminiert: »Ihr [Emilias] Leben wird für ihre Jungfräulichkeit eingetauscht und dessen Opfer fungiert als ökonomische Transaktion. Weibliche Ehre, also Virginität, bildet das Relais für die tragische Identifikationsstiftung. Indem Lessing historisch-politische Wirkung (»Umsturz der ganzen Staatsverfassung«) und ästhetischen Effekt (»die ganze Seele zu erschüttern«) parallelisiert, und damit die Grenze zwischen Geschichte und dramatischer Fiktion, »Leben« und Kunst verwischt, stellt er das Opfer der jungfräulichen Tochter theatralisch nach. Ähnlich Diderot, dessen *Le Fils naturel* (von Lessing ins Deutsche übersetzt) als alljährliches Ritual den Tod des Familienvaters erinnert und damit immer wieder wiederholt, macht sich Lessing gewissermaßen mitschuldig am (Theater-)Tod seiner Heldin. Während bei Livius das Opfer Virginias die Absetzung der Decemviren und »den Umsturz der ganzen Staatsverfassung« legitimiert, rechtfertigt Emilias Opfer Lessings Reorganisation bürgerlicher Subjektivität im Zeichen des Mitleids. Deutlicher noch als beim römischen Vorbild wird die sexuelle Gewalt gegen die jungfräuliche Tochter durch das ästhetisch-politische Programm legitimiert.« Christopher Wild, *Theater der Keuschheit. Keuschheit des Theaters. Zu einer Geschichte der Anti-Theatralität von Gryphius bis Kleist*, Freiburg i. Br. 2003, S. 290.

sierung als ein Bürger im Sinne von *citoyen* gekennzeichnet, d. h. als ein Bürger, der sich ganz bewusst an den Werten des römisch-republikanischen Bürgers orientiert. Am deutlichsten wurde diese aufklärerische Vorstellung von römisch tugendhafter Männlichkeit von Rousseau in seinem anti-theatralischen Pamphlet, der *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* dargestellt. Dort argumentiert Rousseau gegen das die Sitten einer tugendhaften Republik wie Genf korrumpierende Theater, da die sich in der Öffentlichkeit zur Schau stellenden Schauspielerinnen die Ehrbarkeit und Verantwortlichkeit der männlichen Staatsbürger dieser Stadtrepublik gefährden würden.



Abb. 1: William Hogarth, *Strolling Actresses Dressing in a Barn*, Bild/Druck 1738.

Und hier zeigt sich dann auch, dass das römisch-republikanische Tugendideal nur Männern den Zugang zur Öffentlichkeit gewähren darf, während Frauen, um ihre Keuschheit zu wahren und auch um zu verhindern, dass sie die verantwortlichen männlichen Staatsbürger von ihren öffentlichen Pflichten ablenken, in den Privatraum verbannt werden müssen und strengstens der Kontrolle des Ehemanns oder Familienvaters unterstellt sind.¹⁰

10 Zu Rousseaus Geschlechterpolitik als Teil seiner republikanischen Medienpolitik siehe Dorothea von Mücke, *Mediation and Authority, in: Virtue and the Veil of Illusion. Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century*, S. 48–61. Siehe auch Isabel V. Hull, *Sexuality, State, and Civil Society in Germany, 1700–1815*, Ithaca 1996, S. 251–256.

Zweifelsohne bildet diese Vorstellung vom verantwortungsvollen, stimmberechtigten Staatsbürger, dem ›citoyen‹ eines Rousseau oder ›Mitgesetzgeber‹ eines Kant, der einen gewissen Grad an finanzieller Unabhängigkeit hat und, im Gegensatz zum ›Untertanen‹ oder ›Menschen‹, nicht nur mündig, sondern auch männlich sein muss, einen zentralen Kern der »progressiven,« republikanischen Aufklärungspolitik.¹¹ Doch folgt daraus allerdings keinesfalls, dass Lessing diese Konzeption des Bürgers zusammen mit der für sie so zentralen Geschlechterpolitik unterstützte bzw. den römisch-republikanischen Tugendbegriff, der weibliche Tugend fast ausschließlich als Keuschheit versteht, übernehme und verträte oder gar, wie neuerdings so gern behauptet wird, dass es mit *Emilia Galotti* für Lessing – und nicht nur Odoardo Galotti – darum ginge, einen republikanischen Gründungsmythos zu inszenieren.¹² Ganz im Gegenteil, in *Emilia Galotti*, Lessings letztem bürgerlichen Trauerspiel, wird gezeigt, dass sich dieses römisch-republikanische Tugendmodell nur mit verheerenden Folgen in die zeitgenössische Welt eines von empfindsamer Kultur geprägten absolutistischen Kleinstaates verpflanzen lässt.¹³ Kurz, Lessing dokumentiert in seiner »bürgerlichen Virginia«, wie die zeitgenössische aufklärerische bürgerliche Werteskala mit einer geradezu, im Lessing'schen Sinne, unmenschlichen Geschlechterpolitik einhergeht.

Die Szene, die von Emilias Belästigung in der Kirche handelt, ist für Lessings kritische Auseinandersetzung mit der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels entscheidend, weil sie Emilias Tragik in den sie bestimmenden Grundzügen ent-

- 11 »Derjenige nun, welcher das Stimmrecht in dieser Gesetzgebung hat, heißt ein Bürger (citoyen, d. i. Staatsbürger, nicht Stadtbürger, bourgeois). Die dazu erforderliche Qualität ist außer der natürlichen (daß es kein Kind, kein Weib sei), die einzige: daß er sein eigener Herr (sui iuris) sei, mithin irgend ein Eigentum habe (wozu auch jede Kunst, Handwerk, oder schöne Kunst, oder Wissenschaft gezählt werden kann), welches ihn ernährt; d. i. daß er, in denen Fällen, wo er von andern erwerben muß, um zu leben, nur durch Veräußerung dessen was sein ist erwerbe, nicht durch Bewilligung, die er andern gibt, von seinen Kräften Gebrauch zu machen, folglich daß er niemanden als dem gemeinen Wesen im eigentlichen Sinne diene.« Immanuel Kant, Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis, in: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1977, S. 125–172, hier: S. 151.
- 12 So z. B. Judith Frömmer, Vom politischen Körper zur Körperpolitik. Männliche Rede und weibliche Keuschheit in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), S. 170–195 [im Folgenden als DVjs]; auch Susanne Lüdemann, Weibliche Gründungsoffer und männliche Institutionen Virginia-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist, in: DVjs 87 (2013), S. 589–599, beide in Anlehnung an die Diskussion von *Emilia Galotti* in Wild, Theater der Keuschheit.
- 13 Siehe auch Klaus Detlef Müller, Das Erbe der Komödie im bürgerlichen Trauerspiel. Lessings ›*Emilia Galotti*‹ und die *commedia dell'arte*, in: DVjs 46 (1972), S. 28–60.

wickelt und aufzeigt, wie diese entsteht, wenn die anti-theatralische Illusionspoetik des bürgerlichen Trauerspiels für ein Bündnis zwischen Empfindsamkeitskultur, protestantischer Pflichtethik und patriarchalischem Tugendideal römisch-republikanischen Stils mobilisiert wird. Während im ersten Akt dieses Stücks die Figur der Emilia vor allem in Form des sie als natürliche Unschuld darstellenden Gemäldes auf die Bühne kommt – ein Bild, das sowohl der Prinz als auch ihr Vater besitzen und eifersüchtig bewachen wollen –, hat die weibliche Hauptfigur schließlich in der Kirchen-Szene ihren ersten wirklichen Auftritt. Dieser zeigt die tragische Heldin zutiefst in ihrem Innern aufgerührt und verletzt. Dabei wird Emilias Belästigung während des Gottesdienstes nicht auf der Bühne dargestellt, sodass wir davon erst erfahren, als die aufgeregte Emilia ihrer Mutter darüber berichtet. Mithin sind Leser oder Zuschauer gezwungen, sich gänzlich auf Emilias Perspektive einzulassen und sich den Angriff auf Emilias Innerlichkeit, die übergriffige Störung ihrer Andacht im Innenraum der Kirche, selbst vorzustellen.

Dass Emilia bei der Andacht gestört und unterbrochen wird, spielt hierbei die entscheidende Rolle. Denn im Gegensatz zum ausgesprochenen oder gesungenen Gebet handelt es sich bei der Andacht um die stille, in sich versenkte Sammlung und Ausrichtung der Gedanken auf das Gebet. Andacht als eine die äußere umgebende Welt ausschließende Konzentration und Versenkung nach innen stellt somit das perfekte Gegenteil zur theatralischen Selbstinszenierung oder Koketterie dar. Die malerische Darstellung dieser Art von nach innen gerichteter Konzentration oder Gedankenverlorenheit wie auch Bekümmernis wurden nun gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Genremalerei sehr beliebt und auch zum Beispiel dafür, wie der Bildbetrachter einen geradezu unmittelbaren (d. h. nicht inszenierten oder kodifizierten) Zugang zum »authentischen« Seelenzustand des dargestellten Subjekts bekommt. In dieser Hinsicht berührt sich der Aspekt der Kunstgeschichte mit der dramaturgischen Innovation des *drame bourgeois*, wie dies dann auch Diderot sowohl in den Bildbesprechungen seiner *Salons* als auch in seiner Theaterpoetik genau ausführt.¹⁴

Ganz besonders interessant, ja geradezu pikant, sind für Diderot in diesem Kontext Jean-Baptiste Greuzes Gemälde eines jungen Mädchens, das einen toten Kanarienvogel beweint oder *La cruche cassée* – das Bildnis eines Mädchens, das jung und schön, einen zerbrochenen Krug im Arm, mit den Händen ihre ver-rutschten Kleider und ein paar Blumen festhält und nach Diderot den Verlust ihrer Jungfräulichkeit zu betrauern scheint: »Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? [...] Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai [...]. Vous baissez les yeux, vous ne

14 Siehe hierzu auch Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.



Abb. 2: Jean Massard nach Jean-Baptiste Greuze, *La cruche cassée*,
Druck 1773.

me répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père, je ne suis ni indiscret ni sévère» (*Salon de 1765*).¹⁵

Die nicht-theatralische Pose, die keinen Zuschauer adressiert, sowie der nach innen gerichtete Blick wird hier von Diderot genauso begrüßt und behandelt wie das nicht-theatralische Drama des *Fils naturel*, das den zufälligen Zuschauer mit in seine Familiengeschichte aufnimmt. Der Betrachter spricht das Mädchen an und dringt in ihre Intimsphäre ein, indem er sich ihr als eine diskrete, nicht väterlich richtende Vertrauensperson anbietet. Diderots Bildbeschreibung inszeniert gewissermaßen die Urszene der Illusionsdramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels und illustriert auch die eng mit dieser verwandten Familien- und Geschlechterpolitik: Das schöne, junge Mädchen, das sich ganz natürlich verhält, auf sich selbst allein konzentriert und sich nicht theatralisch für Betrachter zur Schau stellt, sondern mit seiner eigenen Sache beschäftigt ist, zieht erst recht die Aufmerksamkeit und Annäherung eines von seiner Sinnlichkeit faszinierten Betrachters auf sich, ja lädt diesen geradezu ein, in es einzudringen. Damit wäre auch schon der Grund geliefert, weshalb eine junge Frau sich nicht in die Öffentlichkeit begeben darf, auch gerade dann nicht, wenn sie nur zur Morgenandacht geht.

Mit Emilia Galottis erstem Auftritt, in dem sie ihrer Mutter von der Belästigung während der Morgenandacht berichtet, wie der Prinz (in Emilias Bericht

¹⁵ Gallica, *Les essentiels de la littérature*, 2003, <http://gallica.bnf.fr/essentiels/album-13> (24. 2. 2019).

allerdings nur als ein »es« bezeichnet) sich von hinten her an sie herangedrängt hat und anfang, ihr von ihrer Schönheit zuzuflüstern, ohne dass sie sich wehren konnte, da sie sich sonst zu einem Spektakel in der Kirche gemacht hätte, wird nun genau diese »Urszene« des bürgerlichen Trauerspiels zitiert. Sie wird allerdings, wie schon erwähnt, nicht selbst auf die Bühne gebracht, sondern im Gespräch zwischen Mutter und Tochter genauer beleuchtet.

Emilias Bericht vom Zwischenfall in der Kirche wird ein kurzer Wortwechsel zwischen Mutter und Tochter vorangestellt. Claudia Galotti will ihre verstörte Tochter schützen und trösten, doch letztere kann die Zuwendung der Mutter nicht annehmen. Dieser kurze Austausch enthüllt allerdings noch wesentlich mehr:

EMILIA: Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger sein sollen als heute: nie ist sie weniger gewesen, was sie sein sollte.

CLAUDIA: Wir sind Menschen, Emilia. Die Gabe zu beten ist nicht immer in unserer Gewalt. Dem Himmel ist beten wollen auch beten.

EMILIA: Und sündigen wollen auch sündigen.

CLAUDIA: Das hat meine Emilia nicht wollen!

EMILIA: Nein, meine Mutter; so tief ließ mich die Gnade nicht sinken. – Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann! (Lessing, Emilia Galotti, II, 6, 314 f.)

In ihrem sehr unterschiedlichen Verständnis von Verantwortung und Schuld zeigt sich, dass Mutter und Tochter keineswegs dieselben moralischen Grundauffassungen teilen. Als Emilia beklagt, dass sie sich ausgerechnet an ihrem Hochzeitsmorgen nicht mit der bei diesem Anlass erforderlichen Intensität ihrer Andacht widmen konnte, versucht Claudia, sie mit dem Hinweis zu trösten, dass sie dies nicht als persönliches Versagen missverstehen dürfe. Bei der Tatsache, dass wir nicht immer alle unsere seelischen und geistigen Fähigkeiten vollständig kontrollieren können, handle es sich um eine allgemein menschliche Unzulänglichkeit. Damit bittet sie ihre Tochter, die eigene Schwäche zu akzeptieren, statt sich einer unmenschlichen moralischen Forderung zu unterwerfen. Sie versucht ihr zu suggerieren, auch aus göttlicher Sicht werde menschliche Schwäche als solche akzeptiert, indem sie tröstend hinzufügt, dass aus Sicht des Himmels auch aufrichtiges Beten-Wollen gleichwertig mit tatsächlich ausgeführtem Beten sei. Doch Emilia kann diesen Trost nicht annehmen und entgegnet, dass aus himmlischer Perspektive auch sündigen wollen und sündigen dasselbe seien.¹⁶ Und als

16 Die Auffassungen von Mutter und Tochter trennen sich hinsichtlich der Frage, wie die Tatsache, dass der gute Wille, der allein ethisch entscheidend sein soll, immer nur begrenzt realisiert werden kann, eingeschätzt wird. Dieser Gegensatz ließe sich auch mit dem

Claudia, ihre Tochter verteidigend, einwendet, sie könne sich nicht vorstellen, dass Emilia die Intention zu sündigen gehabt hätte, gibt diese ihr nur scheinbar recht, indem sie nämlich den sie rettenden Einwand der Mutter in diesem Moment ganz explizit in der Terminologie und Perspektive der lutherischen Orthodoxie geradezu überspitzt wiedergibt und damit in sein Gegenteil verkehrt. Emilia ersetzt somit die mütterliche Akzeptanz ihrer menschlichen Schwächen durch den Verweis auf die göttliche Gnade, die allein die Rechtfertigung des menschlichen Sünders herbeiführen kann. *Sola fides* und *sola scriptura* sind ausgeklammert, und *sola gratia* erscheint in Emilias überspitzter Formulierung geradezu als ein kapriziöses, willkürliches Urteil von oben, das sie, obwohl jeder eigenverantwortlichen Handlungsmöglichkeit beraubt, prinzipiell immer schon schuldig findet. Doch damit ist der eigentliche Punkt der tiefsten Verletzung von Emilias Innerlichkeit noch nicht gekennzeichnet.

Emilias rigorose Pflichtethik im Gewand lutherischer Rechtfertigungslehre verwehrt ihr nicht nur, menschliche Schwächen zu akzeptieren, sondern – und dies ist das brutale Resultat des Übergriffs in der Kirche – sie bedingt es auch, dass Emilia sofort die Schuld für eine jegliche Übertretung bei sich sucht, ja sogar, wenn es sich bei dieser Übertretung um einen Angriff auf sie selbst handelt. Im Gespräch mit ihrer Mutter ahnt Emilia diese verheerende Implikation, doch scheint sie noch nicht ganz dazu bereit zu sein, sich dieser Art von Schuldverständnis völlig unterzuordnen, wenn sie die traumatische Wirkung des Vorfalls in der Kirche folgendermaßen kommentiert: »Aber daß fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann!« – In dieser Formulierung einer noch offenen Überlegung wird klar, dass Emilia plötzlich die Resonanz und potentielle Übereinstimmung zwischen protestantischem Schuldmodell und der patriarchalischen Logik erkennt, nach der nämlich ein Opfer einer sexuellen Belästigung für die Tat Verantwortung und Strafe zu übernehmen hat. Die Rechtmäßigkeit dieser Sichtweise scheint Emilia jedoch zu diesem Zeitpunkt weder bewusst zu akzeptieren noch anzuzweifeln. Für diesen kurzen Moment des offen gelassenen Satzes scheint sich Emilia schockiert mit der grausamen Logik dessen, was wir heute als »Ehrenmord« bezeichnen, konfrontiert zu fühlen.¹⁷

Unterschied zwischen Lessings Maxime aus der frühen Schrift *Das Christentum der Vernunft* von 1753 – »handle deinen individualischen Vollkommenheiten gemäß« – und dem Kant'schen kategorischen Imperativ veranschaulichen, wobei Claudias Position der Lessings entspräche und Emilias rigorose Pflichtethik protestantischer Couleur der Kants.

17 Es handelt sich hier um die in patriarchalischen Gesellschaften weitverbreitete Sitte, dass vor allem weibliche Familienmitglieder, die mit oder wider ihre Einstimmung außereheliche sexuelle Kontakte eingegangen sind, von einem männlichen Familienoberhaupt umgebracht werden, um die Familienehre wiederherzustellen. Dieses männliche Vorrecht, dass heutzutage fälschlicherweise fast ausschließlich mit nahöstlichen Traditionen assoziiert

Emilias Einsicht in die Möglichkeit, sich wider Willen – durch fremdes Laster – zur Mitschuldigen gemacht zu haben, zeigt sich zunächst als spontane Reaktion auf den Übergriff in der Kirche. Nachdem sie den Vorfall ihrer Mutter berichtet hat, stellt sie die Rechtmäßigkeit der dieser Möglichkeit zugrundeliegenden Logik sogar zunächst einmal in Frage. Allein die Tatsache, den Vorfall einer mit Empathie Zuhörenden berichtet zu haben, scheint ihr potentielles Schuldgefühl eingedämmt zu haben. Doch diese Möglichkeit der Distanznahme verschwindet dann auch sofort wieder, indem nur die Möglichkeit der väterlichen Perspektive auf den soeben berichteten Vorfall erwähnt wird. Nachdem nämlich Emilia ihren Bericht beendet hat, macht Claudia ihrer Erleichterung darüber Luft, dass ihr Ehemann während Emilias Schilderung nicht anwesend war:

EMILIA: Nun, meine Mutter? – Was hätt' er an mir strafbares finden können?
 CLAUDIA: Nichts; eben so wenig, als an mir. In seinem Zorne hätt' er den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt. In seiner Wut hätt' ich ihm geschienen, das veranlaßt zu haben, was ich weder verhindern noch vorhersehen können. (Emilia Galotti, II, 6, 31)

Wie genau Claudia damit den Charakter ihres sich zur Verkörperung des römisch-republikanischen Tugendideals stilisierenden Mannes erfasst hat, sollte den Leserinnen und Zuschauern des Stücks völlig klar sein. Denn gerade in Odoardos Gespräch mit seiner Frau – unmittelbar vor dem Auftritt von Mutter und Tochter und damit auch vor der Nachricht vom Übergriff des Prinzen – bezichtigt Odoardo seine Frau, ihre Tochter in der städtischen und höfischen Umgebung der Kompromittierung ihrer Unschuld ausgesetzt zu haben. Nach Odoardos Logik macht sich nämlich eine sich in der Öffentlichkeit zeigende, frei bewegende Frau sofort der Herausforderung von sexuellen Übergriffen schuldig. Odoardo war auch keinesfalls damit einverstanden, dass seine Tochter sich an ihrem Hochzeitsmorgen allein auf den Weg zur Morgenandacht in die Kirche gemacht hat. Dies heißt nun, dass Odoardos proleptisch urteilende Perspektive, in der Autorität des Vaters und Ehemanns, die soeben von Emilia bezeichnete Rolle einer willkürlichen gött-

wird, wurde z. B. im römischen Recht verankert, wo es dem *pater familias* (d. h. dem männlichen Familienoberhaupt) zugestanden wurde, außereheliche sexuelle Übertretungen von unverheirateten Familienmitgliedern (*stuprum*), vor allem Töchtern, zu ahnden, wenn nötig sogar die Tochter zu ermorden. Es wurde interessanterweise aber auch im Code Napoleon wiederaufgenommen, in der Form, dass dem Ehemann das Recht zugestanden wurde, seine Ehefrau, die sich des Ehebruchs schuldig gemacht hatte, umzubringen. Siehe Jane F. Gardner, *Women in Roman Law and Society*, London 1986 wie auch Matthew A. Goldstein, *The Biological Roots of Heat-of-Passion Crimes and Honour Killings*, in: *Politics and the Life Sciences* 21/2 (2002), S. 28–37.

lichen Instanz der ›Gnade‹ bzw. auch *Verurteilung* übernehmen kann, und dann auch tatsächlich übernimmt. Gerade auch deshalb, weil es sich bei Odoardo um einen liebenden, um seine Tochter höchst besorgten Vater handelt, genügt es, dass Claudia diese Perspektive nur kurz evoziert und dann im anschließenden Gespräch ihrer Tochter suggeriert, Odoardos Standpunkt sei auch durch kein weiteres vertrauliches, erklärendes Gespräch zu ändern. Damit wird die tragische Ausweglosigkeit von Emilias Schicksal schon in diesem Gespräch endgültig festgelegt: Emilia ist bereits am Ende ihres ersten Auftritts in ihrer Innerlichkeit völlig gefangen und in ihren Handlungsmöglichkeiten paralytisch, jedoch auch gerade dadurch als kompromittierbar und kompromittiert gekennzeichnet.

Schon beim ersten Auftritt der Titelheldin werden die entscheidenden Konturen für die unausweichliche tragische Verstrickung dieser Figur kenntlich, indem Emilia letztlich allein darin ihre Autonomie und Unschuld behaupten kann, dass sie von ihrem Vater den Tod verlangt und ihn dazu anstiftet, indem sie ihn an seine römisch-republikanischen Werte erinnert und ihm dabei die Rolle des *Virginus* anbietet. Emilia darf sich keine menschliche Schwäche gestatten. Stattdessen ist ihr Tugendideal von der Sicht eines übereifrigen, unmenschlichen Über-Ichs geprägt, das die Perspektive der lutherischen Rechtfertigungslehre genauso wie die Perspektive der väterlichen Autorität im Sinne römisch-republikanischer Männlichkeit einnehmen kann. Odoardo Galotti kann seine Tochter aus ihrer Verstrickung nur dadurch befreien, dass er sie ersticht und mit dieser Tat das Privileg des *pater familias* einlöst: die männliche Ehre des freien römischen Bürgers, die auf der Keuschheit der weiblichen Familienmitglieder gegründet ist, durch einen »Ehrenmord« zu behaupten. Beim tragischen Ende des Stückes werden genau die Punkte wiederaufgenommen, die schon in den ersten Auftritten des 2. Aktes, die um Emilias Bericht von der gestörten Morgenandacht zentriert sind, entwickelt werden. So ist Emilias Appell an ihren Vater, er müsse sie töten, um sie vor einer Vergewaltigung seitens des Prinzen, aber auch vor ihrem eigenen sexuellen Begehren zu schützen, schon in den Szenen um den ersten Auftritt der Titelheldin angelegt. Man beachte auch den prophylaktischen, vorwegnehmenden Aspekt dieses Arguments. Denn weder das eine noch das andere ist tatsächlich eingetreten, es sei denn man übernimmt die Logik des »Ehrenmords.«

Beim tragischen Ausgang von *Emilia Galotti* geht es vor allem um die tragischen Verstrickungen von Emilias Innerlichkeit sowie um die medialen Implikationen einer solchen Innerlichkeit. Letztere zeigen sich auch, wenn die Inszenierung der Ermordung Virginias in die abgeschlossenen Innenräume des Lustschlosses des Prinzen verlegt werden. Mit dem Tochtermord beabsichtigt Odoardo keinen Volksaufstand und Regierungswechsel, sondern vielmehr, die Imagination des Tyrannen sowie dessen Stellvertreter und Opfer zu programmie-

ren. So verkündet Odoardo dann auch, dass der Anblick der erstochenen Emilia jegliche Möglichkeit erotischer Vergnügungen seitens des Prinzen für immer verhindern soll.¹⁸ Entgegen dem externen, öffentlichen Schauspiel der Ermordung Virginias betont Lessings Stück die überwältigende und anhaltende Macht von internalisierten, erinnerten Schreckensbildern.

II. Die Gretchentragödie

Während in beiden Dramen die Heldin dem Zuschauer in ihrem ersten Auftritt soeben aus der Kirche kommend – bei Goethe »von Ihrem Pfaffen kommend« – gezeigt wird, sehen wir in Goethes Tragödie die Heldin auch in der Kirche. Dabei stellt die Szene *Dom* die letzte Szene der um Gretchen zentrierten Gruppe *Am Brunnen, Zwinger, Nacht* auch zugleich die vorletzte Szene des Dramas dar, in der die weibliche Heldin lebend auftritt. Emilias Tragik ist eine *vor* dem und diesen (mit väterlicher/lutherischer Hilfe durch das Über-Ich) verhindernden Akt aktiver weiblicher Sexualität, Gretchen dagegen *nach* der – als solcher nie bereuten – sinnlichen Erfüllung. Das macht Gretchen auch zu einem sozialen Opfer, und es öffnet die Bühne (der vierten Wand und der »Keuschheit des Theaters«) vom intim Familiären des Lessing'schen Dramas zur sehr deutlich gezeichneten kleinstädtischen Gesellschaft von Goethes Theaterstück. Während wir in der Konstruktion von Emilias Tragik mit einem komprimierten, nicht szenisch gezeigten, doch überdeterminierten und überinterpretierten Vorfall zu tun haben, wird Gretchens Tragik in aneinandergereihten Szenen entfaltet. Sie wird nicht nur im überfüllten Dom beim Totenamt beim Beten gezeigt, sondern auch allein an einem Marienschrein an der Stadtmauer. Und sie wird nicht nur einmal mit der gehässigen sexuellen Doppelmoral von Seiten ihrer Altersgenossinnen am Brunnen konfrontiert, sondern auch ein zweites Mal nachts auf der Straße in den gewaltsüchtigen

18 So Odoardo, nachdem er seine Frau zurück in die Stadt geschickt hat und von Orsina nicht nur den Dolch bekommen hat, sondern auch die Information, dass der Prinz seine Tochter schon am Morgen in der Kirche gesprochen habe:

»Deine Sache [an den ermordeten Appiani gerichtet] wird ein ganz Anderer zu seiner machen! Genug für mich, wenn dein Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießt. – Dies martere ihn mehr, als das Verbrechen! Wenn nun bald ihn Sättigung und Ekel von Lüsten zu Lüsten treiben, so vergälle die Erinnerung, diese eine Lust nicht gebüßet zu haben, ihm den Genuß aller! In jedem Traume führe der blutige Bräutigam ihm die Braut vor das Bette; und wann er dennoch den wollüstigen Arm nach ihr ausstreckt: so höre er plötzlich das Hohngelächter der Hölle, und erwache!« (Lessing, *Emilia Galotti*, V, 2, 359–360.)

Und auch als Emilia schon erstochen ist, richtet er folgende Worte an den Prinzen:

»Nun da Prinz! Gefällt sie Ihnen noch? Reizt sie noch Ihre Lüste? Noch, in diesem Blute, das wider Sie um Rache schreiet?« (Lessing, *Emilia Galotti*, V, 8, 371).

Verwünschungen ihres nach »Ehrenmord« durstenden Bruders. Entsprechend verschiebt sich auch, was in Lessings Drama das Zentrum der Tragik bildet, d. h. Emilias auf die eigene Sündhaftigkeit gerichtete Selbstreflexion, auf Gretchens Verzweiflung an der völligen Isolation und Verlassenheit, der sie in der auf *Dom* hinführenden Szenensequenz ausgesetzt wird. Allerdings ist auch Gretchen keinesfalls ohne Selbstreflexion, obgleich dies bisher kaum beachtet wurde. Ja, Gretchens Selbstreflexion ist – vergleichbar mit der Emilias – ebenfalls das entscheidende Element in der Transformation dieser Figur in eine tragische Heldin. Im Folgenden soll dies an der um Gretchen zentrierten Szenenfolge nachgezeichnet werden.

Da der Vergleich mit *Emilia Galotti* meinen Ausgangspunkt darstellt, werde ich meine Analyse dieses Szenenkomplexes mit *Dom* beginnen und der Frage nachgehen, inwiefern sich das aufdringliche Einreden des bösen Geistes auf Gretchen während des Gottesdienstes mit der übergriffigen Belästigung Emilias seitens des Prinzens vergleichen lässt. In Lessings Drama wird Emilias tragische Subjektivität in der Diskussion genau dieses Vorfalles mit ihrer Mutter zum Thema, indem sich Emilia religiöse Saumseligkeit vorwirft und sich nicht verzeihen kann, dass sie nicht mit der erforderlichen Inbrunst beten konnte. In der Szene *Dom* wird nun eine vergleichbare Anklage religiöser Insuffizienz vom bösen Geist Gretchen gleich eingangs, noch vor dem Einsatz des Chors mit dem *Dies irae*-Hymnus, zugeflüstert:

Wie anders, Gretchen, war dir's,
 Als du noch voll Unschuld
 Hier zum Altar tratst
 Aus dem vergriffnen Büchelchen
 Gebete lalltest,
 Halb Kinderspiele,
 Halb Gott im Herzen!
 Gretchen!
 Wo steht dein Kopf?
 In deinem Herzen
 Welche Missetat?
 Betst du für deiner Mutter Seele, die
 Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschlief?
 Auf deiner Schwelle wessen Blut?
 – Und unter deinem Herzen
 Regt sich's nicht quillend schon
 Und ängstet dich und sich
 Mit ahnungsvoller Gegenwart? (Goethe, *Faust*, V. 3776–3793)

Der böse Geist kontrastiert hier Gretchens zerstreutes, halb spielerisches, halb unbewusstes Nachsprechen der Gebete ihrer Kindheit mit Gretchens momentaner Situation, ihrem Beten für das Seelenheil der an der Überdosis des Schlaftrunks verstorbenen Mutter, ihrer Wahrnehmung des sich in ihr regenden Fötus und ihren Ängsten und Sorgen für die Zukunft. Dabei geht es dem bösen Geist um ein Modell von kindlicher Unschuld, das er mit einem kindlichen Verhalten zur Religion gleichsetzt. So privilegiert er dann auch nicht, wie Emilia, konzentriertes, andächtiges Beten, sondern die kindliche unproblematische Akzeptanz der rituellen Praktiken, und markiert das bewusste selbständige Beten sowie die selbstbewusste Wahrnehmung der eigenen körperlichen Empfindungen und Sorgen als Symptom eines irreversiblen Sündenfalls. Er setzt in seinen Beobachtungen zu Gretchens verändertem Seelenzustand die Tatsache, dass sie sich sorgt, mit dem Beweis einer irreversiblen Schuld in eins. Beide Dramen bieten eine kritische Darstellung der Umstände, die dazu führen, dass die jeweilige Heldin sich durch Rekurs auf eine irreversible Sündenfalllogik verurteilt fühlt und verdammt wird. Lessings Stück untersucht, wie Emilias Tragik in ihrem Gewissen ihrer Sündhaftigkeit als mangelnde Kontrolle über ihre seelischen und sinnlichen Regungen letztlich in einer protestantischen Verurteilung der Sinnlichkeit verankert ist; in Goethes Drama ist Gretchen in den Worten des bösen Geistes für immer aus dem Paradies unschuldiger Kindheit verbannt, weil sie sich bewusst wird, dass sie von Vorwürfen und ängstlicher Sorge um die Zukunft heimgesucht wird.

Was die beiden Szenen sehr eng aneinander rückt und ähnlich macht, ist die Tatsache, dass in beiden Fällen die junge Frau in eine Situation gebracht wird, in der sie völlig wehrlos einem Fremden ausgesetzt ist, der rücksichtslos ihre Privatsphäre verletzt, und letztlich dafür auch noch sie selbst verantwortlich gemacht und für schuldig befunden wird. In *Dom* geschieht dies in der Instanz des »bösen Geistes« vielleicht auf noch perfidere Weise, da dieser sich einerseits erdreistet, Gretchens innere Wahrnehmung und Gedanken laut zu artikulieren, und andererseits die schon auf die gnadenloseste Enthüllung aller Sünden und deren härteste Bestrafung reduzierte lateinische Version des *Dies irae*-Hymnus dann noch verstärkend in deutscher Übersetzung auf Gretchen persönlich paraphrasierend zuschneidet. Der böse Geist zerstört für Gretchen die Möglichkeit der Relativierung der sie belastenden Wahrnehmungen und Gedanken, indem er für sie die Unterscheidung zwischen Innen- und Außensicht unmöglich macht. Ja, Gretchen wird durch die amplifizierten Sorgen und Selbstzweifel geradezu erdrückt oder erstickt, indem diese mit der Verurteilung durch das Jüngste Gericht gleichgesetzt werden, wobei auch jede Aussicht auf Gnade gestrichen ist. In der Figur des bösen Geistes wird gewissermaßen die Personalunion der väterlich urteilenden Beobachterperspektive eines Odoardo Galotti mit einer grundsätzlich sowie

ausweg- und gnadenlos verurteilenden Instanz der Kirche. Der böse Geist bedient sich Gretchens Fähigkeit zur Selbstreflexion, um sie zu vernichten.

GRETCHEN

Mir wird so eng!
Die Mauern-Pfeiler
Befangen mich!
Das Gewölbe
Drängt mich! – Luft!

BÖSER GEIST

Verbirg' dich! Sünd' und Schande
Bleibt nicht verborgen.
Luft? Licht?

Weh dir!

CHOR

QUID SUM MISER TUNC DICTURUS?
QUEM PATRONUM ROGATURUS?
CUM VIX JUSTUS SIT SECURUS.

BÖSER GEIST

Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schauert's den Reinen.
Weh! (Goethe, Faust, V. 3816–3832)

Gleich darauf fällt Gretchen in Ohnmacht. Man könnte auch sagen, sie wird erstickt, oder, wie es schon von Brecht beschrieben wurde, die Szene *Dom* zeigt Gretchens moralische Hinrichtung.¹⁹ Genau diesem Hinweis möchte ich genauer nachgehen; zunächst werde ich aber die *Dom* vorausgehenden Szenen analysieren, um zu verdeutlichen, wie das schrecklich faszinierende Bild der hingerichteten Margarete am Ende von *Walpurgisnacht* zu verstehen ist.

19 So in den Erläuterungen der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags zu *Faust I*, die Brechts *Arbeitsjournal* vom 7. 5. 49 zitiert: Es sei (nach Brecht) nicht schwierig, »die domzene etwa als seelische und körperliche execution Gretchens durch die kirche zu spielen und vor allem als moralische execution – sie wird hier zum mord angestiftet.« Wobei die Erläuterungen dann noch genauer ausführen, wie diese »moralische execution« zu verstehen sei: »Nur hat sie sich die hier zur Sprache kommenden kirchlichen Vorstellungen ganz zu eigen gemacht: an sich selber vollzieht sie diese ›moralische execution.‹« Goethe, Faust, S. 340.

In *Am Brunnen*, der ersten Szene des in *Dom* endenden Szenenkomplexes, kommt Gretchen kaum zur Sprache, sondern muss sich Lieschens Getratsche über Bärbelchens Schwangerschaft anhören: Sie erfährt den durch Neid und Ressentiment gesteuerten Hass, der die Bestrafung »gefallener Mädchen« von weiblicher Seite her unterstützt. D.h. nun aber auch, dass es in dieser Szene nicht um eine Verdammung von Sexualität und Sinnlichkeit in einem religiösen Register geht, sondern einzig um eine sexuelle Doppelmoral, nach der junge Mädchen bis zur Ehe streng zu Hause gehalten und überwacht werden sollen, während jungen Männern vor der Ehe Freiheit in jedem Sinne zugestanden wird.

Gretchen setzt sich allerdings ganz entschieden von dieser Doppelmoral ihrer kleinstädtischen Gesellschaft ab. So bekundet sie die Hoffnung, dass für das schwangere Bärbelchen nochmals alles gut ausgehen und ihr Liebhaber sie ehelichen würde, worauf Lieschen antwortet:

Er wär' ein Narr! Ein flinker Jung'
Hat anderwärts noch Luft genug,
Er ist auch fort.

GRETCHEN

Das ist nicht schön!

LIESCHEN

Kriegt sie ihn, soll's ihr übel gehn.

Das Kränzel reißen die Buben ihr,

Und Häckerling streuen wir vor die Tür! (Goethe, *Faust*, V. 3571–3576)

Offenbar ist es nicht genug, dass uneheliche Mütter geächtet werden. Das Maß an Ressentiment und Hass zeigt sich nämlich ganz besonders in Lieschens letzter Wendung, die zunächst einmal Gretchens Hoffnung auf einen guten Ausgang mit der Rechtfertigung der Doppelmoral entgegnet. Ein flinker Jung, also ein aufgeweckter, tüchtiger junger Mann, der eine Zukunft vor sich hat wird sich nach Lieschen doch nicht seine Luft bzw. Mobilität nehmen lassen und auf eine vorschnelle Ehe festlegen. Ja, und wenn dann Gretchen diese Doppelmoral als unschön anklagt, so widerspricht ihr Lieschen, indem sie die Frauenfeindlichkeit dieser Doppelmoral noch verstärkt und ihren Willen kundtut, dass, auch wenn der junge Mann Bärbelchen ehelichen sollte, sie dennoch der schlimmsten Ächtung ausgesetzt werden solle.

Schon durch ihre kurzen Einwendungen gegenüber Lieschen wird klar, dass Gretchen durchaus eine eigene kritische Stellung vertreten kann. Nach dem Abtritt Lieschens verstärkt sich diese dann zur kritischen Selbstreflexion:

Wie konnt' ich sonst so tapfer schmälen,
 Wenn tät ein armes Mägdlein fehlen!
 Wie konnt' ich über andrer Sünden
 Nicht Worte g'nug der Zunge finden!
 Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar,
 Mir's immer doch nicht schwarz g'nug war,
 Und segnet' mich und tat so groß,
 Und bin nun selbst der Sünde bloß!
 Doch – alles was dazu mich trieb,
 Gott! war so gut! ach war so lieb! (Goethe, *Faust*, V. 3577–3586)

Äußerst wichtig und interessant an diesem kurzen Selbstgespräch Gretchens ist, dass hier zwar einerseits ihre Fähigkeit, selbstkritisch Verantwortung für ihr Verhalten zu übernehmen, bewiesen wird, doch diese Selbstkritik andererseits nicht in völliger Selbstvernichtung oder -verdammung mündet, sondern, ganz im Gegenteil, dass Gretchen die dieses Fehlverhalten fördernden und die menschliche Sexualität verurteilenden gesellschaftlichen Normen kritisch bewertet. Gretchen kommt aufgrund ihrer eigenen Erfahrung zu einer völlig anderen Einstellung gegenüber ihrer Sinnlichkeit als z. B. Emilia Galotti.

Die kritische Diskussion dieser Szene ist vornehmlich auf die grausamen Ächtungsrituale fokussiert, denen uneheliche Mütter angeblich ausgesetzt waren.²⁰ Gretchen hat aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen kritische Distanz zu diesen Ritualen gewonnen, was es ihr erlaubt, sich mit den Opfern dieser Doppelmoral solidarisch zu fühlen. Ihr Bedauern sowie ihre Einsicht und Selbstreflexion werden jedoch in der Forschungsliteratur kaum zur Kenntnis genommen. Und doch wären genau diese Fähigkeiten Gretchens bei einer umfassenderen Interpretation von *Faust 1* mit den unterschiedlichen Strategien, mit denen sich der Titelheld einer kritischen Selbstreflexion entzieht, zu kontrastieren.

20 Obwohl die Sekundärliteratur zu *Faust* immer wieder Gretchens Handlung als hilflose Reaktion auf angedrohte Ächtungsrituale liest, stimmt diese Lesart keinesfalls mit Goethes Darstellung der Figur Gretchens überein, wie sie auch die historische Realität fälschlicherweise auf den weitverbreiteten und lebhaften Diskurs zum Kindsmord reduziert. Siehe auch Hull, *Sexuality, State, and Civil Society*, S. 281, die diese reduktionistische Lesart kontert: »The infanticide literature was as fictional as the masturbation tracts. The social portrait it drew bore little relation to reality. Historical research has shown that infanticide was not a widespread practice, most illegitimate mothers and illegitimate fathers were of the same age and social origins, few were bourgeois, and the mother's motive to kill her baby was more likely to be economic and generally social, than to save her (sexual) honor.«

III. Gretchens Isolation: Das Bild der verlorenen Unschuld

Im Vergleich mit den anderen Gretchenszenen kommt Gretchen in *Zwinger* am meisten zum Sprechen. Der Ort von Gretchens Gebet, vor einem Andachtsbild der *Mater dolorosa* in einer Nische der Stadtmauer, ist in dieser Szene an die Peripherie des Städtchens verlegt, einen Ort, der gewissermaßen genau das Gegenteil zu *Dom*, dem Bischofssitz und damit auch Zentrum patriarchalischer Machtverhältnisse, bildet. Im Gegensatz zu Gretchens durch den bösen Geist und das Getöse des *Dies irae*-Hymnus veränderter Andacht in *Dom* handelt es sich hier um ein ganz persönliches Gebet vor einem Andachtsbild der *Mater dolorosa*, das sich von der Schmerzerfahrenen Zuwendung und Mitleid für ihren Seelenzustand erbittet:

Ach neige,
 Du Schmerzenreiche,
 Dein Antlitz gnädig meiner Not!
 Das Schwert im Herzen,
 Mit tausend Schmerzen
 Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
 Zum Vater blickst du,
 Und Seufzer schickst du
 Hinauf um sein' und deine Not. (Goethe, *Faust*, V. 3587–3595)

Doch – und dies wird kaum je zur Kenntnis genommen – Gretchens Gebet bleibt unerhört. Die Schmerzensreiche neigt sich ihr nicht zu, ihr Blick bleibt, wie zweimal wiederholt wird, nach oben, auf den Tod des Sohnes und den Vater gerichtet. Die solidarische Zuwendung unter Frauen, zu der sich Gretchen selbst kurz davor am Brunnen fähig gezeigt hat und derer hier auch sie selbst bedarf, bleibt aus. Gretchen wird von der *Mater dolorosa* nicht anerkannt. D.h. die ihr spezifische, sie individualisierende Erfahrung von Schmerz und Angst wird von der Angebeteten nicht wahrgenommen, obwohl gerade sie diese aus eigener Erfahrung kennen sollte:

Wer fühlet,
 Wie wühlet
 Der Schmerz mir im Gebein?
 Was mein armes Herz hier banget,
 Was es zittert, was verlanget,
 Weißt nur du, nur du allein!

Wohin ich immer gehe
 Wie weh, wie weh, wie wehe
 Wird mir im Busen hier!
 Ich bin, ach! kaum alleine,
 Ich wein', ich wein', ich weine,
 Das Herz zerbricht in mir. (Goethe, Faust, V. 3596–3607)

Gretchen ist in ihrem Leid somit völlig isoliert und muss sich allein ihren Tränen überlassen. Doch sie unternimmt einen allerletzten Versuch, die Aufmerksamkeit und Zuwendung der Angebeteten zu erhalten:

Die Scherben vor meinem Fenster
 Betaut ich mit Tränen, ach!
 Als ich am frühen Morgen
 Dir diese Blumen brach.
 Schien hell in meine Kammer
 Die Sonne früh herauf,
 Saß ich in allem Jammer
 In meinem Bett schon auf.

Hilf! rette mich von Schmach und Tod!
 Ach neige,
 Du Schmerzenreiche,
 Dein Antlitz gnädig meiner Not! (Goethe, Faust, V. 3608–3619)

In diesem letzten Versuch erlebt sie sich das Mitleid der Angebeteten, indem sie diese an ihre Opfergabe, die Blumen, die sie ihr zum Andachtsbild gebracht hat, erinnert und erzählt, wie sie beim Blumenpflücken über den Scherben bzw. dem Tonkrug vor ihrem Fenster geweint hat. Die darauffolgende Strophe, die thematisiert, wie sie bereits bei Sonnenaufgang allein mit ihrem Kummer aufwacht, könnte so gedeutet werden, dass mit diesem winzigen Narrativ der Angebeteten nochmals eindringlich Gretchens völlige Isolation, d. h. der Umstand signalisiert werden soll, dass ihr Geliebter ihr nicht die Zuwendung und Anerkennung zuteilwerden lässt, die sie sich von der *Mater dolorosa* erlebt.

Wenn wir die aufeinanderfolgenden Szenen *Am Brunnen* und *Zwinger* zusammen betrachten, wird darüber hinaus klar, dass die Ursache für Gretchens um Luft ringende Ohnmacht in *Dom* nicht in ihrer Fähigkeit zur kritischen und selbstkritischen Reflexion zu suchen ist, sondern in ihrer Isolation, genauer: in der Tatsache, dass sich ihr kein mitfühlendes Ohr zur Verfügung stellt, niemand, der helfen könnte, ihre Ängste in eine angemessene Perspektive zu rücken,

indem er die sie individualisierenden Umstände verstünde. Diese Art von radikaler Verlassenheit ist es dann auch, die es dem bösen Geist in *Dom* ermöglicht, Gretchens Fähigkeit zur kritischen Reflexion und Abstandnehmen mit der absoluten Verdammung der Sünde, der Stimme des letzten Gerichts gleichzusetzen und sie geradezu in ihrer Individualität zu vernichten. Und dieses Defizit ist es auch – wie ja gerade der verzweifelte letzte Anlauf vor dem Andachtsbild zeigt –, das Gretchen, wie sie ganz allein, zutiefst betäubt und verlassen dasteht, zumindest für die Zuschauer oder Leser des Dramas in der Pose der verlorenen Unschuld erscheinen lässt. Während nun diese Pose durch das durch weitverbreitete Drucke wohlbekannte Gemälde *La cruche cassée* von Greuze bekannt wurde, so wurde sie ebenfalls, wie bereits erwähnt, durch Diderot's Besprechungen von Greuze mit der Illusionsdramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels assoziiert.²¹

IV. Die zwei Versionen von *Nacht*: Das Opfer Gretchens und der Abschied vom Bild der verlorenen Unschuld

In der früheren Fassung von *Faust*, in der die Szene *Nacht auf Dom* folgt, besteht die wesentlich kürzere Szene nur aus zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Teilen: und zwar zunächst aus einem Monolog von Gretchens Bruder Valentin, der den Rufverlust seiner Schwester als gefallenes Mädchen als Verletzung seiner männlichen Ehre beklagt; und dann lose darauffolgend aus dem Gespräch zwischen Faust und Mephisto, in dem Faust seine bedrückte Stimmung mitteilt, während Mephisto sich mit der Frühlingsstimmung der Katzen identifiziert und seinen Kumpanen tadelt, dass er sich dem Stelldichein mit seinem Liebchen wie dem Tode nähert. Daraufhin scheint sich Faust ein Herz zu fassen, indem er seine seelische Verfassung anders schildert und sich mit einer Naturgewalt identifiziert. Dabei entwirft er sich als unbehausten »Unmensch«, der gleich einem »Wassersturz« alles, auch »sie mit kindlich dumpfen Sinnen, / Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld« mit sich ins Verderben reißt: »Sie! Ihren Frieden musst ich untergraben, / Du Hölle wolltest dieses Opfer haben.« In der letzten Fassung wird allerdings genau dieser Monolog Fausts in die Szene *Wald und Höhle* verlegt, d. h. vor Fausts ersten nächtlichen Besuch bei Gretchen gestellt. Damit

21 »La cruche cassée«, entstanden in den frühen 1770er Jahren, ist und war mit Sicherheit das bekannteste Gemälde des seinerzeit europaweit berühmt-berüchtigten Greuze. Daran lässt Anita Brookner in ihrer immer noch maßgeblichen Monografie, *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, New York 1972, S. 73, keinen Zweifel. Während Greuze seine Werke zu deren weiterer Verbreitung in der Regel vielfach in Drucken nachmachen ließ, finden sich zur konkreten Verbreitung von »Cruche«-Kopien nur schwerlich Informationen. Der Papiernachdruck von Jean Massard ist allerdings ebenfalls weithin bekannt.

wird dann auch die »Opferlogik« des Titelhelden, der in diesem Monolog seine Bereitschaft ausdrückt, seine Geliebte dem Tod zu übergeben, wenn er sich nur seinem Genie entsprechend ausleben kann, von der »Opferlogik« des Stückes genauer getrennt. Gerade im Hinblick auf die Gretchentragödie wird dadurch eine genauere Unterscheidung zwischen der gesellschaftlich herrschenden Sexualmoral, nach der außerehelicher Geschlechtsverkehr von Frauen gnadenlos verurteilt wird, während Männern sexuelle Freizügigkeit im Namen von Mobilität durchaus zugestanden wird, und der Tendenz des Titelhelden, sich aller Verantwortung für die »Opfer« seiner Selbstverwirklichung zu entziehen sowie dessen Fähigkeit, sich seine Beweglichkeit bei deren Behinderung durch zunächst imaginative Projektionen in einen anderen Raum und eine andere Zeit zu sichern, betont. Andererseits wird aber auch erst in der letzten Version Gretchen noch deutlicher zum Opfer der allgemeineren, weit verbreiteten sexuellen Gewalttätigkeit, die als fester Bestandteil und Grundtenor des »Volkes« in *Faust* in den Szenen *Auerbachs Keller* sowie *Vor dem Tor* aufgezeigt wird. Die ausführlichere Darstellung der Figur Valentins sowie die Anspielungen auf *Emilia Galotti* in der zweiten Fassung von *Nacht* sind dabei entscheidend.

In der letzten Fassung ist die Szene *Nacht. Straße vor Gretchens Tür* im Ganzen wesentlich länger. Wie schon in der frühen Fassung beginnt diese Szene mit Valentins Klage über seinen Ehrverlust, daraufhin tauchen die beiden Herren auf und Faust teilt zunächst einmal Mephisto seinen düsteren Seelenzustand mit:

Wie von dem Fenster dort der Sakristei
 Aufwärts der Schein des ew'gen Lämpchens flämmert
 Und schwach und schwächer seitwärts dämmert,
 Und Finsternis drängt ringsum bei!
 So sieht's in meinem Busen nächtig. (Goethe, *Faust*, V. 3650–3654)

Mephisto kontrastiert Fausts Beklemmung mit der geschmeidigen Beschreibung seiner katzenhaften Gelüste.²² Fausts Antwort auf diese Herausforderung resultiert in dieser letzten Fassung dann nicht mehr in der »entschuldigenden« Projektion und Identifikation mit dem rauschenden, angeschwollenen Bergbach im Frühling, sondern in Fragen nach der bevorstehenden Walpurgisnacht.

22 »Das an den Feuerleitern schleicht,
 Sich leis dann um die Mauern streicht;
 Mir ist's ganz tugendlich dabei,
 Ein bißchen Diebsgelüst, ein bißchen Rammelei.
 So spukt mir schon durch alle Glieder
 Die herrliche Walpurgisnacht.« (Goethe, *Faust*, V. 3655–3661)

Als Mephisto dann Fausts Geliebter ein Ständchen anstimmt, für das er zynisch ein »moralisches Lied« gewählt hat, erscheint Valentin und es kommt zu Handgreiflichkeiten, bei denen Valentin tödlich verletzt wird, was Mephistos und Fausts unverzügliche Flucht erfordert. Im letzten Segment dieser Szene erscheinen Marthe und Gretchen durch den Aufruhr herbeigerufen auf der Straße. Der schwerverletzte Valentin wird von den Beistehenden umringt und stirbt nach einer langen hasserfüllten Schimpftirade gegen seine Schwester, in der er eine Hure sieht und der er, auch im Fall, dass Gott ihr verzeihen sollte, alle erdenkliche Schmach und Ächtung auf Erden wünscht.

Auf der Handlungsebene wird Faust durch den Mord an Valentin zu einem Gesetzesflüchtigen, was damit notwendig auch seinem Kontakt mit Gretchen ein Ende setzt. Doch darüber hinausgehend bietet der mittlere Teil dieser Szene im Gespräch zwischen Faust und Mephisto einen Kommentar auf einer intertextuellen Ebene, die nur in dieser letzten Version ganz gezielt auf *Emilia Galotti* verweist. Wenn nämlich Faust in Antizipation der Walpurgisnachtfeierlichkeiten bei Mephisto nachfragt, ob er nicht dort ein »Geschmeide« oder gar einen »Ring« für seine Geliebte erwarten könne, so entgegnet Mephisto, dass ein derartiger Schmuck für Gretchen nicht zu erhoffen sei, dass er allerdings auch »so ein Ding« ... »wie eine Art von Perlenschnüren« gesehen habe. Vom Brautgeschmeide, das sich in Perlen verwandelte, hat nun gerade Emilia, wie sie am Hochzeitsmorgen ihrer Mutter berichtet, dreimal geträumt. Aus diesem Grund, so teilt sie auch ihrem Bräutigam mit, werde sie den ihr von ihm geschenkten Schmuck nicht zur Hochzeit tragen. Denn Perlen, so erläutert sie, bedeuten Tränen. Wozu dann ihre Mutter noch hinzufügt, dass nichtsdestotrotz Emilia gerade für Perlen eine besondere Vorliebe hege.

In Lessings Stück wird mit dem Motiv der Perlen Emilias tragischer Tod am Hochzeitstag vorbereitet. Über dieses Motiv wird ausgeführt, weshalb Emilia nicht den Brautschmuck trägt, sondern, wie sie dann ihrem Verlobten erklärt, sich so kleiden wird, wie er sie zuallererst gesehen hat und – wie er ihr beteuert – auch seither immer vor seinem geistigen Auge sieht. In genau dieses Bild wird sie sich an ihrem Hochzeitstag verwandeln: ein fließendes Kleid, offene, natürliche Locken und eine Rose im Haar: Ein Bild von Jugend und Unschuld, das damit bekräftigt und festgehalten werden soll, das aber gerade auch, wenn es zur Hochzeit kommen sollte, vernichtet werden müsste. Wenigstens dann, wenn unter Unschuld sexuelle Unberührtheit verstanden wird, wie dies eben gerade Emilias, Odoardos und Appianis Verständnis kennzeichnet und wie dies schon durch die Belästigung in der Kirche für Emilia grundlegend in Frage gestellt ist.

Neben Emilias Hochzeitskostümierung ist an dem Perlenmotiv hinsichtlich dieser Szene in *Faust* allerdings genauso wichtig, dass es auch dazu dient, den Seelenzustand des Bräutigams genauer zu beleuchten. Als sich Claudia

nach Appianis melancholischem Zustand erkundigt, gesteht er ihr, dass er sich sorgt, dass es nicht zur Eheschließung kommen sollte. Er habe nämlich seinen Freunden, die ihn dazu drängten, versprochen, beim Prinzen vorzusprechen und diesen von seinen Heiratsplänen zu unterrichten. Bei Appianis Melancholie handelt es sich um seine Trauer darüber, dass er sich schon im Voraus mit der Gefährdung der Eheschließung, ja dem Verlust seiner Braut geradezu abgefunden findet. Bei Fausts melancholischer Stimmung, die am Anfang von *Nacht* im Bild des flimmernden ewigen Lämpchens angesprochen wird, handelt es sich ebenfalls darum, dass er durchaus bereit ist, Gretchen zu verlieren, wenn er die Aussicht vor sich sieht, neue Schätze auf dem Blocksberg zu finden. Auch antizipiert das Bild vom flimmernden »Lämpchen« (nicht mehr die »flimmernde Lampe« wie in der früheren Fassung) schon das flackernde Irrlicht, das Faust durch den von Frühjahrstürmen heimgesuchten Wald zum Blocksberg leitet. Er ist innerlich gewissermaßen schon auf dem Weg. Dass er sich dies nicht ganz einzugestehen vermag, den Verlust seiner Geliebten aber bereits antizipierend akzeptiert und betrauert, macht ihn in diesem Sinne durchaus vergleichbar mit Appiani.

Während nun Lessings Titelheldin am Hochzeitsmorgen als tragisches Kostüm die Erscheinung wählt, die sie ihrem Bräutigam bei ihrer ersten Begegnung war, wird Gretchen von Mephistos »moralischem« Ständchen genau zu dem gefallenem Mädchen der Doppelmoral, das schon von Lieschen angesprochen wird, das den Liebhaber sowie alle Eheaussichten verlieren wird und der sogar noch Schlimmeres bevorsteht. In der Gegenüberstellung des gefallenem, verlassenen Mädchens, zu dem Gretchen geworden ist, auf der einen Seite und dem »flinken Jungen,« der noch »Luft« hat und sich daher auch nicht vorzeitig auf eine Ehe festlegen lassen muss, sowie des frei herumziehenden, »ehrlichen« Soldaten, für den sich Valentin hält, wird in dieser Version von *Nacht* auch noch ganz explizit ein Platz für Faust freigehalten, da auch dieser ständig in Bewegung bzw. unterwegs sein muss. Auf meta- und intertextueller Ebene wird hier Fausts Bereitschaft, sich auf das neue Abenteuer der Walpurgisnacht einzulassen, auch als Einwilligung in das »Opfer« oder den melancholischen Abschied vom Bild der (verlorenen) Unschuld markiert.

Obwohl Gretchen gerade nicht wie Emilia Galotti unter dem erdrückenden Einfluss eines sie liebenden Vaters steht, der sich als freier republikanischer Bürger behaupten will, wird diese patriarchalische Instanz dennoch ganz entschieden von der Figur Valentins vertreten. Gretchens Bruder nimmt lautstark das patriarchalische Privileg des »Ehrenmords« für sich in Anspruch, wobei er auch betont, dass sein Ausagieren von Ächtung und Aggression gegen seine Schwester sowie gegen Marthe bei weitem all die Ächtungsrituale der traditionellen Kirchengenossenschaft übertreffen soll. Entgegen der herrschenden germanistischen Forschung zu *Faust*, die die Figur Valentins in Einklang mit den traditionellen

Ächtungsritualen gegen uneheliche Mütter bringt, möchte ich die Lesart Isabel Hulls hervorheben, die das Drama *Faust 1* sowie auch die Figur des Titelhelden schon im Zeichen der ›liberalen‹ Gesetzgebung des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts liest. So betont Hull, dass einerseits die Kirchengzucht und die Hinrichtung von Kindsmörderinnen gegen Ende des 18. Jahrhunderts entschieden nachgelassen hat, dass aber auch andererseits gerade mit der neuesten und progressivsten Gesetzgebung der Jahrhundertwende, wie sie sich z. B. im *Allgemeinen Preussischen Landrecht* äußert, eine ganz andere Sexual- und Familienpolitik verfolgt wird: Den unehelichen Kindsvätern darf nicht mehr nachgeforscht werden, was sich, wie Isabel Hull anmerkt, sehr gut mit Fausts ›Freiheit‹ und moderner Mobilität verträgt.²³ Und auch der Napoleonische *Code Pénal* von 1810, Zeichen einer ›liberalen‹ Gesetzgebung, verleiht dem Ehemann das Privileg, seine *inflagranti* beim Ehebruch erwischte Frau umzubringen, ohne Strafverfolgung fürchten zu müssen.²⁴

Den letzten Verweis auf das Bild von der verlorenen Unschuld sowie auf Lessings kritische Auseinandersetzung mit demselben in *Emilia Galotti* finden wir nun auch tatsächlich in der turbulenten Walpurgisnachtfeier, in der Faust, zwi-

- 23 Siehe »The Infanticide Debate«, in Isabel V. Hull, *Sexuality, State, and Civil Society*, S. 111–116, und »Infanticide«, S. 280–285. Hull beschäftigt sich mit den Diskrepanzen zwischen dem weitverbreiteten Diskurs zum Phänomen des Kindsmords, der Aufnahme dieses Diskurses in fiktionale, literarische Texte sowie mit den tatsächlichen, historisch nachweisbaren Ereignissen, sozialen Praktiken sowie rechtlichen Regelungen. Ihre Forschung hat gezeigt, dass es historisch nicht haltbar ist, wenn Germanisten die literarische Darstellung der Kindsmörderinnen im ausgehenden 18. Jahrhundert einfach als Widerspiegelung der tatsächlichen historischen Verhältnisse interpretieren. Stattdessen liest sie die literarische Bearbeitung des Phänomens im Hinblick auf ein Experiment mit den beginnenden Reformen nach denen nicht nur die Kirchengzucht zunehmend abgeschafft wurde, sondern auch der Kindsvater unehelicher Kinder letztlich nicht mehr zur Verantwortung gezogen wurde. »The infanticide tales, like the prescriptive literature, occur in a world of pure fantasy, where the man is the only active subject.« (S. 284) So liest sie dann auch Faust als Vertreter des liberalen Bürgers des kommenden 19. Jahrhunderts, dessen Mobilität und auch sexuelle Freiheit mit der Zurücknahme staatlicher Regulierung von Sexualität einerseits und der Einschränkung weiblicher Sexualität andererseits einhergeht. Siehe hierzu bes. S. 282: »The infanticide literature is a harbinger, a rehearsal of the potential consequences of this development in civil society, a development which reached its logical conclusion in section 340 of the Code Napoleon, forbidding state inquiry into out-of-wedlock paternity.«
- 24 Siehe die explizite Regelung in Sektion 324 des *Code Pénal De L'Empire Français*, Paris 1810: »[D]ans le cas d'adultère, prévu par l'article 336, le meurtrier commis par l'époux sur son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprend en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable.« Digitalisiert verfügbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57837660> (03.02.2018).

schen all den Hexen und mythologischen Gestalten, ganz plötzlich von einer Gretchen ähnelnden, stummen Figur fasziniert wird: »Ich kann von diesem Blick nicht scheiden. / Wie sonderbar muß diesen schönen Hals / Ein einzig rotes Schnürchen schmücken, / Nicht breiter als ein Messerrücken!« (Goethe, *Faust*, V. 4202–4205) Das »rote Schnürchen« greift hier nämlich die »Perlenschnürchen« aus der Szene *Nacht* wieder auf, nur dass es sich ganz offensichtlich um das Schreckensbild der geköpften Kindsmörderin handelt, die im Kerker ihre Hinrichtung wie ihren Hochzeitstag erwartet. Weiterhin spielt die Vision der hingerichteten Margarete auch auf die von Odoardo Galotti inszenierte Schreckensvision der erstochenen Emilia an, die ja gerade in ihrer anti-theatralischen Inszenierung darauf abzielte, die Lust des Prinzen für immer zu vergällen. Und genau diese Kastrationsdrohung, die mit diesem schrecklichen Anblick verknüpft ist, scheint sich sogar bis auf Mephistos Empfinden zu erstrecken. Mephisto, der sonst über alle Erscheinungen des Hexensabbats eine gewisse Gewalt ausübt, ist gegenüber diesem vom ihm als lebloses Zauberbild und Idol bezeichneten Phänomen machtlos und drängt Faust, sich abzuwenden und weiterzugehen, da es sich hier um die versteinemde Macht der von Perseus enthaupteten Medusa handle.²⁵ Und tatsächlich endet mit dieser Gestalt auch schon fast der ganze bunte Trubel auf dem Blocksberg, wenngleich dieser anti-theatralischen Figur zunächst einmal, gewissermaßen als Gegengift, das Meta-Theater von *Walpurgisnachtstraum* entgegengesetzt wird. Das faszinierende Schreckensbild der hingerichteten Margarete am Ende von *Walpurgisnacht* markiert das Ende von Goethes Auseinandersetzung mit Lessings Kritik der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels in *Emilia Galotti*. Man könnte auch sagen, dass in *Dom* die weibliche Protagonistin des bürgerlichen Trauerspiels à la Brecht »moralisch hingerichtet« und in *Walpurgisnacht* das Bild von der verlorenen Unschuld à la Greuze (allerdings als schon geköpftes Mädchen) nochmals abschließend kritisch auf die Bühne gebracht wird.

V. Gretchen als tragische Heldin

Wenn es nun stimmt, wie ich zu zeigen versucht habe, dass Goethe mit seiner Arbeit am ersten Teil von *Faust*, die in *Faust. Der Tragödie erster Teil* ihren Abschluss findet, sich mit der Frage auseinandersetzt, welche Art von weibli-

25 Gerade im moralisierenden anti-theatralischen Diskurs des 18. Jahrhunderts findet sich die Kastrationsdrohung der Medusa eng assoziiert mit der Figur der frei zirkulierenden Schauspielerin. Siehe hierzu besonders anschaulich William Hogarths weitverbreiteter Druck »Strolling Actresses in a Barn«, bei dem im Zentrum des Bildes hinter einer mit geschürztem Rock tanzenden Schauspielerin das Bildnis der Medusa zu sehen ist.

cher Figur eine tragische Statur haben kann, ohne die Klischees der Gattung des bürgerlichen Trauerspiels zu übernehmen, so gilt es noch kurz abschließend auf Gretchen in der letzten Version von *Kerker* zu schauen. In dieser letzten Szene des Stücks hat Gretchen nun jegliche Ähnlichkeit mit den Protagonistinnen des bürgerlichen Trauerspiels abgelegt und begegnet uns vielmehr als Heldin einer anderen Form von Theater. So hat sie in dieser Szene mehr als in den meisten ihr vorausgehenden das Wort, und, was noch wichtiger ist: Sie verfügt über eine Vielzahl diskursiver Möglichkeiten, die nicht an den unmittelbar sie umgebenden Kontext gebunden sind. Hier liegt nun auch der Unterschied zu den von mir hier nicht behandelten Gretchenszenen, in der sie als Liebende gezeigt und – mit Ausnahme von *Gretchens Stube* – im Text der Bühnenanweisungen Margarete genannt wird. Bernhard Greiner und Maike Orgel, die ihre Untersuchungen zu Goethes Revision der Gretchenfigur während seiner Arbeit an der Tragödie vor allem auf diese erste Hälfte der um Gretchen zentrierten Szenen fokussieren, haben überzeugend dargelegt, dass das tragische Potential dieser Figur in ihrer von den Klischees des männlichen Bildes vom unschuldigen Naturkind, der Jungfrau und Mutter abweichenden, ja diese herausfordernden Sprache und Sprechweise liegt, was ganz besonders in Gretchens Gesang der Ballade vom König von Thule sowie in ihrem Lied am Spinnrad zum Ausdruck kommt. Allerdings unterscheiden sich diese Szenen von *Kerker*, in dem die Protagonistin auch Margarete genannt wird, darin, dass sie als Szenen einen einheitlich definierten Kontext für eine jeweilige Sprechsituation und Sprechweise vorgeben. Bei der letzten Szene *Kerker* nimmt die Protagonistin im Gegensatz dazu viele unterschiedliche, ja sogar miteinander unvereinbare Sprecherpositionen ein.

Hier ließe sich nun einwenden, dass *Kerker* bereits zu den allerersten Szenen von Goethes Arbeit am *Faust* gehört.²⁶ Ja, dass Gretchens unterschiedlichste Sprechweisen, ihre Vokalisierung der Perspektive des ermordeten Kindes im volkstümlichen Märchenton, ihr Erschrecken über Faust, in dem sie den vorzeitig erschienenen Henkersknecht sieht, die anschiemige Verliebtheit, als sie Faust an seiner Stimme erkennt, ihre Verzweiflung über den Tod der Mutter und die Tatsache, dass sie das Ertrinken des Kindes nicht mehr rückgängig machen kann, dass all dies und noch mehr sich völlig sinnvoll und kohärent als Ausdruck von Gretchens verzweifelter Lage erklären lässt, die sie in den Wahnsinn getrieben hat. All dem lässt sich natürlich zustimmen, doch nicht, wenn es um

26 So heißt es im Kommentar der *Faust*-Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags zur Szene *Kerker*: »Entstanden möglicherweise schon 1772 unter dem unmittelbaren Eindruck des Prozesses gegen die im August 1771 in Frankfurt eingekerkerte, im Januar 1772 öffentlich enthauptete Kindsmörderin Susanna Margaretha Brandt.« Siehe Albrecht Schöne, Erläuterungen, in: Goethe, *Faust*, II, V. 149–1068, hier 375.

die wesentlich erweiterte, in Verse gefasste Version von *Kerker* in *Faust 1* geht. Denn bei dieser letzten Version geht es um wesentlich mehr als nur darum, die »unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes« zu dämpfen.²⁷ Auch lässt sich diese Fassung nicht einfach psychologisch, realistisch als die zuletzt doch einheitliche Darstellung von Gretchens Verzweiflung und Wahn in den Worten der Regieanweisung »Es singt inwendig« (Goethe, *Faust*, V. 4411) fassen. Im Gegenteil, in der versifizierten und erweiterten Fassung wird genau auf die unterschiedlichen Aspekte dieses »es« von Gretchen reflektiert, sobald sie sich nicht mehr allein glaubt.

Sobald Faust in ihrem Kerker ist, scheint Margarete in der Lage, in ihrer Rede und Sprechweise Situationen und Personen in Bezug auf die unterschiedlichsten Aspekte zu schaffen, die die Person Faust für sie bedeutet hat.

In der ersten Version von *Kerker* verwechselt Margarete das Erscheinen Fausts mit dem eines Henkerknechts, der gekommen ist, um sie zur Hinrichtung abzuholen, und bittet diesen dann mädchenhaft, verführerisch um Mitleid und Gnade ob ihrer kindlichen Unschuld, während sie gemäß der Bühnenanweisung vor ihm auf dem Boden liegt. Hingegen vermag sie sich in der letzten Version eines völlig anderen, wesentlich beherrschteren und beherrschenderen Umgangs-tons zu bemächtigen. So erhebt sie sich und fordert, tadelt, klagt an, urteilt und beurteilt: »Bist du ein Mensch, so fühle meine Not. [...] Wer hat dir Henker diese Macht / Über mich gegeben! [...] Nah war der Freund, nun ist er weit; / Zerissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut. [...] Ich bin nun ganz in deiner Macht.« (Goethe, *Faust*, V. 4425–4442) Der Unterschied zwischen der ersten und letzten Version könnte nicht drastischer sein. In der ersten ist Margaretens Sprechen von ihrem Wahnsinn markiert und fast durchgehend reaktiv, je nachdem darauf bezogen, was sie in ihrer Gegenwart wahrnimmt und mit welchen Erinnerungsfetzen sie es assoziiert. In der letzten Version nimmt sie aktiv an der sich entfaltenden Situation durch ihre Rede teil.

Dabei verfügt Gretchen über ein breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten. Als die Stimme Fausts sie an den Geliebten erinnert, gestattet sie sich, diesen Geliebten in der Person dessen, der in ihr Gefängnis gekommen ist, wiederzubeleben, wobei sie sich der Sprache des Hohen Lieds in Goethes Übersetzung bedient. Gretchen entschuldigt Faust nicht, doch sie unterscheidet ihre und seine Lage ganz genau. Im Gegensatz zu ihm kann sie nirgendwohin fliehen, da sie überall von den Schreckensbildern ihres ertränkten Kindes und ihrer toten Mutter heimgesucht wird. Als Faust nicht daran erinnert werden will, dass er Blut an seinen Händen hat – »Laß das Vergang'ne vergangen sein. Du bringst mich um« – antwortet sie: »Nein, du mußt übrig bleiben.« (Goethe, *Faust*, V. 4518–

27 Ebd.

4520) Daraufhin gibt sie ihm genaue Anweisungen, wie sie und ihre Familienmitglieder bestattet und ihre Gräber angeordnet werden sollen. Dann schaut sie ihrem letzten Tag, dem Tag ihrer Hinrichtung als ihrem Hochzeitstag entgegen.

Die Gretchenfigur in *Kerker* bricht zwar nicht aus ihrem Gefängnis aus, doch ist sie nicht mehr an eine eng definierte, vorgeschriebene Sprechsituation gebunden. Sie leiht ihre Stimme dem ertränkten Kind in der volkstümlichen Sprache des Märchens, aber sie ist sich auch der Tatsache bewusst, dass dieselbe Sprache das Material für höhnische Lieder hergibt – wie sie schon die männlich aggressive Stimmung in *Auerbachs Keller* beherrscht –, deren Doppelmoral auch sie zum Opfer gefallen ist. Sie kann das Bild ihres Liebhabers in der Sprache des hohen Lieds wiederbeleben, und sie vermag die tragische Statur einer Antigone anzunehmen, wenn sie der Vollstreckung ihres Todesurteils als ihrem Hochzeitstag entgegengeht.

In vielerlei Hinsicht ließe sich kaum ein größerer Gegensatz als der zwischen dem Titelhelden Faust und der Figur Gretchens denken. Während Faust sich durch seine unhaltbare Mobilität auszeichnet, ist Gretchens Mobilität räumlich sehr stark beschränkt. Das Drama beginnt, indem Faust aus der Welt seines als Kerker verstandenen Studierzimmers ausbricht. Das Drama endet damit, dass Margarete im Kerker Fausts Befreiungsangebot zurückweist. Während Faust nicht in der Gegenwart verweilt, sondern sich, sobald er sich beengt fühlt, in eine freiere, andere Umgebung projiziert, setzt sich die Margarete der Kerkerszene mithilfe der ihr neu zugeordneten Macht frei, Sprechsituationen zu setzen und damit sowohl sich als auch ihr angeredetes Gegenüber zu definieren. Dieser Aspekt der Gretchenfigur hat fast nichts mehr mit der Heldin des bürgerlichen Trauerspiels gemeinsam. Das Einzige, was sie auch am Ende noch mit Emilia Galotti verbindet, ist die Tatsache, dass sich auch Gretchen außerhalb ihres Kerkers nicht frei bewegen kann.