

EUGENIES EINSICHT. EIN GRIECHISCHER DRAMENSCHLUSS BEI GOETHE*

Heinz Gerd Ingenkamp

Zusammenfassung

Goethes Drama *Die Natürliche Tochter* endet „griechisch“. Die Art, wie Eugenie zur Einsicht kommt, entspricht ebenso wie der Inhalt dieser Einsicht dem — religiösen — Lehrstoff eines Teils der überlieferten griechischen Tragödien. Wie ein Vergleich zeigt, ist der Schluß der *Natürlichen Tochter* einmalig in der klassischen deutschen Dramenliteratur. Zur Erläuterung dieser These wird eine Deutung einiger griechischer und Weimarer Dramenschlüsse vorgelegt.

Goethe hat die griechische Tragödie nicht nachahmen wollen. Seine von der hier vorgelegten Interpretation abweichenden Intentionen lassen sich einerseits aus der von ihm angeregten und gebilligten Rezension von Ferdinand Delbrück und andererseits aus dem Umstand erkennen, daß der Schluß der *Natürlichen Tochter* nicht das Ende des geplanten Großdramas sein sollte. Somit ist der „griechische“ Schluß der *Natürlichen Tochter* ein Zufall. Er ergibt sich aus der Berührung von Goethes eigener Entsagungsthematik mit einem im weiteren Sinne politischen Inhalt, der sich mit der Weltanschauung eines Teils der griechischen Tragödien berührt.

I. Die Delbrücksche Rezension der *Natürlichen Tochter*

Im Rahmen der mir bekannten Literatur zu Goethes Drama *Die Natürliche Tochter* berührt sich die von Goethe selbst angeregte¹ Rezension des Berliner Gymnasiallehrers F. Delbrück² vom Oktober 1804³ am meisten mit dem Thema, das ich mir gestellt habe. Die Rezension hat Goethes Zustimmung gefunden;⁴ ich muß aber zur Kenntnis nehmen, daß ihr Bild vom Verhältnis des Goetheschen Stücks zur griechischen Tragödie von dem meinen sehr verschieden ist. Damit ergibt sich, daß ich in gewissem Sinne gegen Goethes eigene Antwort auf meine Frage anschreibe.⁵

* Ich danke Norbert Oellers für die Lektüre der folgenden Untersuchung und die hilfreiche Kritik an ihr.

¹ Goethe an Eichstädt, 29.2.1804 und 7.3.1804; vgl. auch an dens., 4.4.1804.

² Johann Friedrich Ferdinand Delbrück, späterer Professor der Ästhetik in Königsberg und Bonn.

³ Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 235, S. 1ff., den 1. October, 1804 / den 2. October, 1804. Das Drama war am 2.4.1803 in Weimar uraufgeführt worden.

⁴ Siehe Gräf 1906: 541 (Nr. 3365). Vgl. auch Goethe an Niemeyer (Konzept), 24.8.1808, und Goethe an Knebel, 25.8.1809.

⁵ Daß Goethe mit dem Schluß nichts „Griechisches“ im Sinne hatte, zeigt sich vor allem daran, daß das Werk fortgesetzt werden und dieser Schluß also nicht das letzte Wort sein sollte. Am 4.9.1831 schreibt er an Zelter, der offenbar danach gefragt hatte: „An die natürliche Tochter darf ich gar nicht denken; wie wollt ich mir das Ungeheure, das da gerade bevorsteht, wieder in's Gedächtnis rufen?“ Sehr, und zweifellos auf ganz andere Weise Ergreifendes war also noch geplant; siehe Kettner 1912: 140ff. Für Goethe ist die *Natürliche Tochter* ein Revolutionsdrama, wie er 1823 in den Tag- und Jahreshften zu 1799 schreibt: „Die Memoiren der Stephanie von Bourbon Conti erregen in mir die Conception der *Natürlichen Tochter*. In dem Plane bereitete ich mir ein Gefäß, worin ich alles, was ich so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte“ (W[eimarer] A[usgabe], d.i. Goethe's Werke / Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff., I [1. Abteilung], Band 35, S. 83).

Delbrück sieht, wie er einleitend sagt, in der *Natürlichen Tochter* wie in „Hermann und Dorothea“⁶ eine Dichtung, die „von den classischen Werken des Alterthums ganz verschieden im Stoffe, ihnen ähnlich in der Gestaltung“ sei. Was das Epos angeht, so stimme ich Delbrück natürlich zu; ich werde allerdings versuchen, gerade die stoffliche Nähe des Schlusses der *Natürlichen Tochter* zu Sophokleischen und Euripideischen Stücken, also die in wesentlichen Punkten (nicht in jedem Einzelpunkt) antike Gesinnung Eugénies am vorläufigen Ende ihres Weges, nachzuweisen. Ist aber der Schluß im antiken Sinne tragisch, so ist das ihm Vorhergehende wahrscheinlich auch nicht ganz und gar andersartig. Was nun den Schluß selbst angeht, so sieht auch Delbrück stoffliche Verwandtschaft zur antiken Tragödie. Die Entscheidung zugunsten der Ehe sei für einen Menschen wie Eugénie tragisch (S. 27); indem sie die Ehe wähle aus Liebe zum König, sei sie heroisch, „nicht unwürdig der Antigone zur Seite zu stehen“ (S. 28; vgl. S. 1). Liebe zum Vaterland oder gar zum König⁷ ist indessen keineswegs Eugénies Hauptmotiv, die Ehe zu wählen, wie sich zeigen wird.

Dasjenige, was die *Natürliche Tochter* vom griechischen Drama stofflich unterscheidet, ist nach Delbrück erstens die Komplexität des Schicksals, das deshalb so komplex sei, weil es von Menschen und ihren sozialen Beziehungen ausgehe; im griechischen Drama sei das Verhängnis übermenschlich, von einer Gottheit gewirkt und somit einfach. Zweitens seien auch die Sitten des Goetheschen Stückes „sehr zusammengesetzt“, die der griechischen Tragödie dagegen „sehr einfach“. Beide Divergenzen ergäben sich aus der „Modernität“ des Stoffes. In der „Gestaltung“ dagegen sei Goethes Drama der antiken Tragödie ähnlich. Dies begründet Delbrück damit, daß, wie bei Goethe, so auch in der griechischen Tragödie, die Teilnahme am Geschick (dies ein wichtiger Aspekt des Stofflichen) nie so stark werde, daß „die künstlerische Stimmung gestört würde“. Er bezieht sich hier auf die vor allem von Schiller vertretene Forderung der Entstofflichung des Kunstwerks.⁸ Soweit er hier von der griechischen Tragödie spricht, irrt er: hier geht es um den Stoff, die Aussage; die künstlerische Form ist Zutat, die den Stoff amplifiziert. Griechische Tragödie ist Religion und, ansatzweise, Kritik daran. Zweitens sieht Delbrück in der Unabgeschlossenheit der Handlung der *Natürlichen Tochter* eine Parallele zu ähnlichen antiken Dramenschlüssen; er erwähnt den Sophokleischen „König Ödipus“.

II. Einführendes: Die Aristotelische Tragödiendefinition und die Absicht des Tragikers

Die eben geäußerte These, griechische Tragödie sei Religion, könnte im Widerspruch zur Aristotelischen Tragödiendefinition stehen. Sie tut dies nicht; und um dies zu zeigen, sei eine Sammlung von Bekanntem an den Anfang gestellt, das nur selten bewußt wird.

⁶ Erstdruck 1798, also 5 Jahre älter als die *Natürliche Tochter*.

⁷ So auch sonst öfter in der Literatur; z.B. Kettner 1912: 124.

⁸ Vg. z. B. *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 20. Brief, NA (d.i. Schillers Werke / Nationalausgabe <...> / Herausgegeben <...> von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese) Band 20, Weimar 1962, S. 381f. Zur *Natürlichen Tochter* schreibt Schiller am 22.4.1803 an Humboldt: „<...>aber die hohe Symbolik, mit der er [sc. Goethe] den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und alles nur Glied eines ideellen Ganzen ist <...>“.

Aristoteles definiert die Tragödie so:

Die Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird
(übers. O. Gigon).

Dieser Satz, der zu den meistkommentierten der antiken Literatur gehört, ist vor allem in seinem letzten Teil erklärungsbedürftig. Den Deutungen soll hier keine weitere hinzugefügt werden. Es geht nicht um den Inhalt des Satzes, sondern um sein Thema: Wovon spricht er? Was den Inhalt seines Schlusses angeht, so ist vorausgesetzt, daß die Interpretation von Jacob Bernays das Richtige trifft;⁹ sie ist heute weitgehend akzeptiert: „Reinigung“ bedeutet danach Purgierung, also Befreiung von einer Art Krankheit. Mit der richtigen Deutung des Inhalts ist aber noch nicht geklärt, unter welches Thema oder, anders formuliert, in welchen Teil der Poetik der Satz gehört. Bewußt oder unbewußt wird man ihn oft produktionsästhetisch lesen, so als beschreibe er, was in dem Dichter vorgeht, der eine Tragödie schreibt, oder was er im Auge behalten muß. Darum geht es ihm aber zunächst nicht. Er schließt nicht aus, daß der eine oder andere Dichter eine solche Absicht hat, mag es sogar nahe legen, aber er schließt *auch* nicht aus, daß der Dichter ganz anderes im Sinn hat. Er sagt aus, daß der Dichter die Reinigung von Furcht und Mitleid durch derartige Affekte erreicht; er spricht also von einem Faktum, das an den Zuschauern nachprüfbar ist, und nicht von Vorgängen im Geiste des Dichters.¹⁰

Wer sich über das Thema des Satzes, insbesondere seines Schlusses, Klarheit verschaffen will, muß sich an die Art erinnern, wie Aristoteles seine Fragen stellt; d. h. er darf nicht außer acht lassen, welche Art Wissenschaft Aristoteles im allgemeinen zu betreiben pflegt.

Als Aristoteles in jungen Jahren daran ging, die Regeln des Denkens zu erforschen, tat er dies auf empirischem Weg. Er sammelte Argumentationsarten, die er vorfand, also solche, die er selbst anwandte, und solche, die er von anderen lernte, ordnete sie und fand heraus, welche Bedingungen eine Argumentation erfüllen muß, um die Zustimmung des Gesprächsteilnehmers oder des Hörers eines Vortrags erzwingen zu können. Argumentationen waren für ihn gewissermaßen Dinge, technische Werkzeuge, etwas wie Motoren, deren Arten er sammelte und deren Funktionieren er erklärte. Er untersuchte aber nicht (oder nur am Rande und ansatzweise, ohne großes Interesse an der Sache), die Vorgänge in den Argumentierenden, die zu einer geglückten Argumentation führen, sondern hier beschränkte er sich darauf, auf besondere, weiter nicht untersuchte Fähigkeiten hinzuweisen, die „nun einmal“ da sind, eine besondere Kraft der „Seele“ bei der Bildung von Begriffen (*Analytica Posteriora* II, Kap. 19) und den „Scharfsinn“ bei der Suche nach

⁹ Bernays 1880.

¹⁰ Es ist unbehaglich genug, daß ich hier wieder von Goethe abweiche, der in seinem Aufsatz „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ von 1827 (WA [siehe Anm. 5] I 41.2, S. 247–251) Aristoteles „ganz eigentlich“ „von der Construction des Trauerspiels“ reden läßt und nicht von der „entfernte[n] Wirkung <...>, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde“ (S. 248).

dem den Erfolg der Argumentation garantierenden passenden „Mittelbegriff“ (*Analytica Posteriora* I, Kap. 34). Aristoteles begann also sammelnd und beschreibend und endete damit, das Gesammelte zu „erklären“, auf Prinzipien zurückzuführen, wobei diese Prinzipien Prinzipien der gesammelten „Dinge“ blieben und das Explicandum nicht aus einer anderen („höheren“) Seinssphäre her erklären wollten. Ebenso verfuhr er, als er die Staatsverfassungen sammelte und dann seine erklärende „Politik“ schrieb, als er die Tierwelt erforschte und dann seine erklärenden Schriften darüber verfaßte, und er ging schließlich auch im selben Geiste vor, als er das Seiende im allgemeinen untersuchte und erklärend die diesem Seienden immanenten Faktoren ans Licht brachte: Was macht etwas dazu, daß wir uns darüber verständigen, daß etwas ein „dies“ ist (und alles, was im eigentlichen Sinne ist, ist ein „dies“)? Der Stoff, also etwa Porzellan, und die Form, vielleicht „Tasse“ zu nennen. Damit endet die Reichweite dieser Frage für ihn. Seinen Lehrer Platon hatte sie noch in den Himmel und darüber hinaus geführt.

Wenn Aristoteles die Tragödie erklärt, geht er nicht anders vor. Er sammelt Stücke und Siegerlisten (antike Tragödien wurden ja konkurrierend geschrieben und von einer Jury bewertet) und kommt dann zu einer Erklärung der Tragödie, d.h. zur Nennung ihres „Prinzips“, wobei dies Prinzip der Seinsebene des untersuchten Materials immanent bleibt und nicht einen Sprung in eine andere Welt, etwa in die Absichten des Dichters, vollzieht. In der phänomenologischen Draufsicht auf das Material handelt das kommentarbedürftige Satzstück aus der Poetik zunächst von der feststellbaren Eigenart der Tragödie, daß sie durch Furcht und Mitleid am Ende die Reinigung von diesen Affekten erreicht. So sagt der Satz „Die Medizin erreicht die Befreiung von Krankheiten“ zunächst nichts über die Intentionen der Ärzte aus, die vielleicht durch ihre Tätigkeit einen Gottesdienst vollziehen, eine These beweisen oder nichts als Geld verdienen wollen. Er entspricht somit *mutatis mutandis* der Beobachtung, daß eine formgerecht ablaufende Argumentation den Mitunterredner zur Zustimmung zwingt, *erklärt* aber das „Tragische“ oder auch nur das „Poetische“, das den Dichter beseelt, ebenso wenig wie den „Scharfsinn“ des Argumentierenden. Der Satz des Aristoteles kann deswegen nicht produktionsästhetisch gemeint sein, weil er keinem Dichter einen Weg zeigt, was er in einem Werk, das eine Tragödie sein soll, darstellen soll. Denn Furcht und Mitleid lassen sich auf die verschiedensten Weisen erregen (man denke nur an die Möglichkeiten Hollywoods), und ob es zur Purgation kommt, hängt von Ursachen ab, die stark situationsgebunden sind. Andererseits sieht man den erhaltenen Tragödien an, daß die Dichter sehr wohl inhaltliche, ja, philosophische Vorgaben hatten, ihnen also eine auch den Stoff nicht vernachlässigende Produktionsästhetik zugrunde lag. Die Erregung von Furcht und Mitleid hängt dann zuerst von dieser philosophischen Grundlage ab, und erst sekundär von den Absichten des Dichters (dessen Absicht könnte es sogar — um eine extreme Möglichkeit zu erwähnen — sein, eben diese philosophischen Grundlagen in Frage zu stellen, wobei Furcht und Mitleid nichtsdestoweniger erregt werden können).

Was aber will der griechische Tragiker?

Aus dem weit komplexeren Konzept griechischer Tragik sollen im folgenden diejenigen Züge herausgehoben werden, die einen Vergleich zwischen Eugenes Einsicht und antiken Dramenschlüssen ermöglichen. Es handelt sich um eine Skizze der griechischen Tragödie unter soziologischem Gesichtspunkt. Damit wird der Gehalt der zur Sprache

kommenden Tragödien natürlich verkürzt — wenn ich mich selbst zitieren darf: „Griechische Tragödie ist [nicht Gesellschaftskritik, sondern] Religion und, ansatzweise, Kritik *daran*“.¹¹ Eine solche Verkürzung, die eigentlich bei jeder noch so breit angelegten philologischen Behandlung jeder Textart anfällt, wird besonders auffällig, wenn man *Dichtungen* unter weitgehend *historischen*, in diesem Fall sogar unter *gesellschaftsgeschichtlichen* Perspektiven betrachtet, die meistens dazu führen, daß vom Leser als feierlich empfundene Höhen stark relativiert werden. Ein Meisterwerk dieser Betrachtungsart im Rahmen der Altphilologie ist Moses Finleys Buch über die Welt des Odysseus, der Klassiker der gesamten soziologischen Richtung ist Thorstein Veblens „Theory of the Leisure Class“. Die von mir hier vorgelegte Analyse des Gehalts griechischer Tragödien wird zusätzlich verengt durch den Ausblick auf das, was in diesem Beitrag folgen soll, also durch den Vergleich mit einem neuzeitlichen Drama. Die spezielle Tragik der *Natürlichen Tochter*, wie sie im folgenden gesehen ist, hat selbstverständlich den entscheidenden Einfluß auf den Gesichtskreis der folgenden Thesen.

Die griechische Dichtung ist, wie man wohl, in *diesem* Fall bei nur *leichter* Verkürzung, sagen darf, Äußerung einer einzigen Gesellschaftsschicht, der Oberklasse, wofür ich im folgenden den Terminus „Aristokratie“ verwenden will. Nebenbei sei bemerkt, daß sich im Athen der Tragiker recht viele Familien und Individuen zur Aristokratie gehörig fühlen konnten: Das war nicht in allen Städten so. Die Prämisse nicht nur des politischen Handelns der Aristokratie, sondern auch ihres Philosophierens und Dichtens ist der Klassenstolz; das bedeutet, daß die Klassenthematik als Axiom alles weiteren Denkens und Handelns in der antiken Dichtung allgegenwärtig ist. Das Reden über diese Thematik ist aber institutionalisiert, also vom Adelsinteresse bestimmt, mindestens nicht dagegen gerichtet; freie, wissenschaftlich-kritische Analyse der „gesellschaftlichen Verhältnisse“ gab es so gut wie nicht, und jedenfalls kaum direkt und unverblümt. (Ansätze zur Gesellschaftskritik finden sich bei Archilochos und Euripides, ferner bei einigen Sophisten und bei Sokrates).

Die Griechen kennen nun *zwei* aristokratische Klassen: die Götter und die menschliche Herrenschicht. Die Götter sind nicht transzendent, sondern innerweltlich. Sie greifen direkt und fühlbar in das Tun und Lassen der Menschen ein. Viele, wohl die meisten, Griechen haben die Götter nicht einmal in dem Maße entrückt erlebt wie die Perser ihren Großkönig und die Ägypter ihren Pharao. Die griechischen Götter greifen, wenn sie sich mit Individuen auseinandersetzen, durchweg nur in das Leben der Herrenschicht ein. Sicherheit ist im Mittelmaß. Und oft greifen sie ein, um den Herren ihren Platz weiter unten anzuweisen oder auch allzu hoch Aufgestiegene zu beseitigen. Der Abstand zwischen Göttern und Herren ist mit dem zwischen Herren und Nichtherren, Bauern, Handwerkern, Sklaven und Lohnarbeitern in feudalen Zeiten zu vergleichen, ohne daß man eine sichere Proportion angeben könnte, wonach er qualitativ und quantitativ für jeden Fall feststünde. Götter und Menschen sind jedenfalls ein Geschlecht. Man darf also die Religiosität derjenigen Griechen, die von der gleich näher zu erläuternden Einsichtstragik bewegt werden konnten (es waren nicht alle, aber die meisten), nicht der christlichen Attitüde einem jenseitigen Gott gegenüber gleichsetzen. Die griechische Religiosität dieses Typs bestand im Durchdrungensein von der Existenz mächtigerer, dem Auge

¹¹ Oben, S. 2.

meist entrückter, aber doch auf verschiedene Arten gegenwärtiger Wesen, von der Bereitschaft, alles zu tun, um ihnen zu gefallen und vom Bewußtsein, trotzdem nie vor ihnen sicher sein zu können. Die religiöse Inbrunst dieser Menschen ist eher der Inbrunst vergleichbar, mit der Eugenie an ihrem König zu hängen vorgibt (vgl. I 5), als mit dem bei aller Ängstlichkeit doch vertrauenden Glauben des Christen an ein Wesen, das nicht mit irdischem Maß mißt.

Von früh an, und besonders klar seit Hesiod, gibt es zwei Vorstellungen von der Art und dem Wirken der Götter. Die eine Vorstellung ist die der überlegenen, die andere die der unterlegenen menschlichen Aristokratenschicht.

Die Herren im eigentlichen Sinne schufen sich ihre Götter nach ihrem Ebenbilde. Gott (im Griechischen übrigens ein Adjektivbegriff) ist „das Stärkere“ den Herren gegenüber, und weil es stärker ist, kann es tun, was es will, und tut es auch. Die Götter lügen und betrügen, brechen die Ehe und vergewaltigen und sind vor allen Dingen auf ihre Ehre bedacht und in diesem Sinne „neidisch“. Der Neid der Götter ist die größte Bedrohung für jeden Großen. Als Hauptvertreter dieses Götterbildes kann man Homer, Herodot und Sophokles nennen; wobei vor allem bei Sophokles Züge des anderen Bildes hinzutreten können, aber nicht zur Dominanz gelangen.

Die übervorteilten, armen, kleinen Herren dagegen instrumentalisierten die Götter für die Auseinandersetzung mit ihren glücklicheren Standesgenossen. Für sie sind die Götter Wahrer des Rechts, und wenn man das nicht so recht merkt, so deshalb, weil ihre Mühlen langsam mahlen. Vielleicht im dritten oder vierten Glied kommt die Rache. Die Götter wollen also, daß die Menschen gerecht sind — d.h. daß die Starken ihre Stärke nicht ausleben, sondern Gesetzen und Sitten folgen und sich in eine Gemeinschaft fügen, der auch die „Kleineren“ angehören. Oft fällt das Licht auf einen Gott, Zeus, der eher der Garant für Gerechtigkeit zu sein schien als die so divergierende Göttergesellschaft. Hauptvertreter dieser Auffassung sind der persönlich von seinem Bruder benachteiligte Hesiod, der verschiedene Gesellschaftsschichten klug durch Furcht zu einer Stadtgemeinschaft zusammenzwingende Staatsmann Solon und der Tragiker Aischylos.

Die Menschen unterhalb der Adelsschicht vertreten (artikuliert vor allem im Chor der Tragödien) die eine oder die andere Auffassung, ganz wie der Autor, der sie reden läßt, es will — für sich reden sie nie. Weitere Auffassungen, die in historischer Zeit von außen nach Griechenland gebracht wurden, spielen für die klassische Dichtung keine Rolle.

Wer wissen will, wie die Dichter ihre Stücke verstanden wissen wollten, welche Ideen es waren, die ihnen, um bei Aristoteles zu bleiben, als Hauptingredienzien bei der Herstellung des tragischen Purgativums dienten, findet bei Aristoteles nichts. Der Prolog des Sophokleischen *Aias* aber läßt uns wenigstens ein derartiges, und wie man leicht zeigen kann, von ihm und Euripides bevorzugt angewandtes und in diesem Sinne typisches Ingredienz erkennen — Sophokles verwendet es, weil es seinem eigenem Denken und Fühlen entsprach, Euripides dagegen will das Publikum oft zu Auseinandersetzung damit zwingen. Der Prolog des *Aias* ist ein Lehrstück über den Geist

vieler griechischer Tragödien; man kann weiter gehen und dies auf den *Aias* insgesamt ausdehnen, der auch als ganzer also ein solches Lehrstück ist.

Aias hat die Herden der vor Troja liegenden Griechen geschlachtet, im Wahn, es handle sich um diejenigen, die für das Urteil im Streit um die Waffen des toten Achill verantwortlich sind. Dies Urteil hatte seinen Gegner Odysseus begünstigt. Im Lager weiß man noch nichts Genaueres. Das Drama beginnt damit, daß Odysseus die Spuren vor dem Zelt des *Aias* untersucht, um sich Gewißheit zu verschaffen. Die Göttin Athene redet ihn an, erzählt in groben Zügen, was vorgefallen ist, und will den geistesgestörten *Aias* nun selbst vor Odysseus auftreten lassen, damit der den Griechen Genauer berichten kann. Odysseus versucht zunächst, die Göttin von dieser Absicht abzubringen, er scheut sich, den Wahnsinnigen zu sehen; die aber belehrt ihn, daß man über nichts so herzlich lachen könne wie über das Unglück seiner Feinde. Nach weiteren Einwänden schließt Odysseus mit dem den Spielregeln entsprechenden Satz: „So geschehe es denn, da die Gottheit ja alles klug durchzusetzen weiß“. *Aias* tritt auf und redet, von Athene durch gezielte Fragen provoziert, über sein Vorhaben, unter anderem von der bevorstehenden Folterung und Tötung des Tieres, das er für Odysseus hält. Dann entläßt die Göttin den Kranken und wendet sich an Odysseus: „Siehst du nun, Odysseus, wie groß die Macht der Götter ist?“ Darauf folgen die wichtigen Worte des Odysseus, die nicht nur seine Einsicht in den Weltlauf erkennen lassen, sondern auch zeigen, daß er sich in der so eingerichteten Welt richtig verhält: daß er richtig sieht, bekräftigt dann Athene mit den Worten, die als Programm sehr vieler überlieferter Tragödien gelten können. Odysseus bestätigt zunächst Athenes Worte, daß vordem niemand umsichtiger hat handeln können als der jetzt auf so absurde Weise handelnd und denkend erschienene *Aias* und fährt fort: „Ich bedaure ihn aber, der jetzt so ganz und gar unglücklich ist, mag er mir auch feindlich gesonnen sein, weil er in verderbliche Verblendung verstrickt worden ist, denn ich sehe darin genauso sehr wie seine auch meine eigene Lage. Ich sehe nämlich, daß wir alle, die wir leben, nichts mehr sind als Trugbilder und ein leerer Schatten“. Athene antwortet bestätigend: „Laß das, was du gesehen hast, dir raten, nie ein hochfahrendes Wort gegen die Götter zu sagen und nicht eitel zu prunken, wenn du an Kraft oder an Reichtum anderen überlegen bist. Denn ein einziger Tag hebt und stürzt auch wieder alles, was menschlich ist; die Götter aber lieben die Einsichtig-Bescheidenen und hassen die Frevler“.

Das gesuchte Hauptingredienz des tragischen Purgativums ist etwas im klassischen Griechenland Allbekanntes — das Weltbild samt der zugehörigen einfachen Verhaltenslehre, wie es von der Griechenland mindestens religiös beherrschenden delphischen Priesterschaft vertreten wurde. Dies Weltbild ist in dem Satz „Lerne dich selbst kennen“ zusammengefaßt, der am Apollotempel in Delphi angeschrieben stand. Der Satz besagt: „Ich, der Gott, bin der Stärkere, du dagegen bist nur ein Mensch — sieh das ein“. In immer neuen Abwandlungen haben Sophokles und Euripides, fromm oder kritisch, diese Lehre ihrem Publikum vor Augen geführt, und Herodot, Zeitgenosse und persönlicher Freund des Sophokles, hat sie auf seine Weise zur Darstellung gebracht. Die letzte Tragödie des Euripides, *Die Bakchen*, ist eine ihrer klarsten und frömmsten Ausprägungen; sie ist gewissermaßen die Lehre des *Aias*-Prologs, zur Tragödie ausgestaltet.

Werfen wir einen Blick auf die Einsichtstragik der drei anderen früh-sophokleischen Tragödien. Der Schlüssel zum bedeutendsten dieser Stücke, der *Antigone*, liegt im Chorlied $\pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}\ \tau\acute{\alpha}\ \delta\epsilon\iota\nu\acute{\alpha}$. Viel Unheimlich-Gewaltiges gibt es, nichts ist unheimlich-gewaltiger als der Mensch. Nur den Tod hat er nicht bezwungen. Die Tragödie zeigt, wie $\gamma\nu\omega\theta\iota\ \sigma\alpha\upsilon\tau\acute{\omicron}\nu$ (der Mensch muß zu erkennen lernen, wie wenig er ist) unbeschadet all dessen gilt. Angelpunkt sind die Schlußworte des Chorliedes (v. 368ff., übers. K. Reinhardt): „Hält er (sc. der Mensch) hoch das Gesetz der Heimat und der Götter beschworene Rechte, (so ist er) Volkes Zier: Volkes Fluch (ist), wem des Guten Widerspiel sich gesellt in Empörung“: Antigone und Kreon können sich zu Volkes Zier zählen, Kreon hält das Gesetz der Heimat hoch, Antigone das der Götter. Aber diese Gesetze führen den Menschen, der sich für ihren wahren Interpreten hält, in die Irre. Kreon ist ein tragischer Held, der meint, „es zu wissen“, und scheitert.

Antigone gegenüber handelt er, wie der griechische Zuschauer es verständig finden kann; aber später, dem ihn eines anderen belehrenden Teiresias gegenüber, versteigt er sich und bringt die Götter gegen sich auf. Dafür muß er furchtbar zahlen. Teiresias hält ihm vor, daß Einsicht (im Sinne des $\gamma\nu\omega\theta\iota\ \sigma\alpha\upsilon\tau\acute{\omicron}\nu$) das höchste der Güter ist (v. 1050), aber Kreon, der dem Satz ausdrücklich zustimmt, aber wohl eine andere Einsicht meint, hält seine Einsicht für die richtige. Am Schluß aber, als er sieht, wohin er gelangt ist, weiß er, wie es richtig ist: „Schafft mich Narr'n euch aus den Augen“ (u.ä.; übers. K. Reinhardt).

Aus dem Mädchen Antigone läßt sich, nach dem bloßen Stoff, eine Schillersche Heldin nach der Art des Marquis Posa machen (und das geschieht immer wieder), entsprechend Kreon zu einer Art Philipp, aber sie sind es bei Sophokles nicht. Es ist nicht untypisch für die moderne Interpretation, Helden wie der Antigone oder dem Ödipus einen „Charakter“ zu unterlegen, um der Peinlichkeit der Einsichtstragik zu entgehen. Aber es gibt keine Charaktere in der griechischen Tragödie, nur *exempla*. Antigone tritt für das „göttliche Recht“ ein, kalkuliert dabei, gut griechisch, kühl auf ihren Profit (mit dem toten Polyneikes sei sie ohnehin länger zusammen als mit den Lebenden, also nütze sie diesem, v. 72–76) und bekommt, was sie zunächst zu wollen scheint, ja, sie achtet sogar eifersüchtig darauf, daß sie es allein bekommt: Ismene, die ihr zuerst abgeraten hatte, will ja am Ende die Strafe — den Tod — mit der Schwester teilen, wird aber schroff zurückgestoßen. Als Antigone dann tatsächlich sterben muß, zeigt sich, daß sie doch nicht damit gerechnet hatte. Auffälliger ist, daß sie uneinsichtig stirbt: „Was soll ich Unglückliche noch zu den Göttern (um Hilfe) aufblicken? Wen (überhaupt) soll ich als Helfer anrufen? Da ich ja, die ich fromm gehandelt habe, nun als Unfromme dastehe. Aber wenn das nun bei den Göttern sich so gehört, so mag ich dann ja durch meinen Tod einsehen, daß ich einen Fehler gemacht habe, wenn aber Kreon einen Fehler macht, dann möge er nicht schlimmer bestraft werden, als er — gegen das Recht — mich bestraft“. Der Wunsch am Schluß ist nicht etwa „fromm“. Sie sagt das, was sie sagt, weil sie meint, der Fehler des Kreon verdiene eine schlimmere Strafe, mindestens dieselbe — wer anders interpretiert, hat die Beweislast und muß gegen eine Fülle von Belegen gegen das griechische Postulat „Schade denen, die dir schaden“ angehen. Und ihre letzten Worte zeigen, wie sie völlig überzeugt von sich ist („Weil ich Heiliges heilig gehalten“, v. 943, übers. K. Reinhardt). Sie kommt nicht zur Einsicht, nur die Zuschauer erkennen an ihrem Schicksal, was die Menschen sind. Antigone glaubte, eine sichere Partitur vor sich zu

haben: die Frömmigkeit ihrer Tat, meint sie, gebe ihr das Recht auf den Erfolg. Der Zuschauer aber lernt: wir Menschen haben keine Partitur. Aber wenn wir so spielen, wie die Götter nicht wollen, stellen sie auf unsere Kosten die Harmonie wieder her:

*Kein Menschenleben, steh es, wie es stehe,
Vermag ich mehr zu preisen noch zu schelten,
Denn Schickung trägt empor und Schickung stürzt
In Glück und Elend allzeit Hoch und Niedrig,
Und menschlicher Verhängnis ist kein Deuter.*
(Ant. 1156ff., übers. K. Reinhardt)

Das ist Tragik. Auch die nach bestem Gewissen begangene fromme, gottesfürchtige Tat gibt also keine Sicherheit. Die Einsichtslosigkeit Antigones liegt hier. Sie hat die ganze Bedeutung des γνῶθι σαυτόν nicht erkannt — eines Schattens Traum ist der Mensch. Was sie erleben muß, spricht allen Vorstellungen von göttlicher Gerechtigkeit Hohn, wie sie seit Hesiod propagiert wurden. Die Hesiodeer retteten sich mit einer Interpretation des Glaubens an den Geschlechterfluch, die nicht nur nützlich ist zur Erklärung unverständlichen Unglücks, sondern auch zur Einschüchterung glücklicher Bösewichter. Das göttliche Handeln wird als „gerecht“ verständlich, wenn der Blick auf dem Täter haftet. Bei Sophokles aber ist auch das Unglück eines Geschlechts „tragisch“: er sieht auf das Opfer, das Ende der Fluchkette, nicht auf den Täter, den Anfang, und damit ist der Fluch ein weiteres Zeichen für die prinzipielle Unverständlichkeit des Handelns der „Stärkeren“ (vv. 853–871). Die Tragik der Antigone ist absolut (die des Kreon dagegen „relativ“: er hatte ja „Schuld“ auf sich geladen — sich verstiegen): Die Götter — und bzw. oder das über ihnen thronende Schicksal (was keinen Unterschied für die Betroffenen macht: der Götterwille ist ihr Schicksal) — walten, wie sie wollen. Sie demonstrieren an einem (sozial hochstehenden) Menschen Ordnung. Es geht nicht einmal darum, daß der Betroffene (sich überhoben hat und) selbst zur Einsicht kommt.

Absolute Tragik auch im König Ödipus. Hier ist der Handlungsverlauf sehr simpel und gerade deswegen eindrucksvoll. Ödipus beginnt als Retter und Schützer der Stadt und erkennt sich als ihren Fluch, indem er durch seine Nachforschungen (die trotz der Ausbrüche gegen Teiresias und Kreon ehrlich gemeint sind und tapfer durchgeführt werden und die sich auch von Iokastes Spott über die Seher nicht beeindrucken lassen) die Schlinge um sich — und Iokaste — immer enger zieht. Hier wird das γνῶθι σαυτόν persönlich gewendet, während es in der Antigone unpersönlich blieb (*sie* sollte gar nicht erkennen, *man* soll erkennen): jemand, ein König, ein überaus kluger Mann und durch seine Klugheit der Retter seines Volkes, soll, gerade durch seine nachforschende Klugheit, erkennen, wer er selbst nur ist. Daneben erkennen wir anderen, wie in der Antigone, was der Mensch ist.

Die *Trachinierinnen* enden mit der Lehre

HYLLOS <...> und legt
Mir ein gewaltiges Zeugnis ab.
Gewaltig in allem Geschehen ist,

Ihr seht's, der Götter Rücksichtslosigkeit [Dies von älteren Hrsg. herauskonjiziert!].

Die zeugen Söhne (sc. Herakles) und sind gerühmt

Als Väter und sehen den Leiden zu.

Was künftig geschieht, sieht keiner voraus.

Was jetzt besteht, ist kläglich für uns

Und schmäglich für sie (sc. die Götter),

Das Schwerste jedoch, was Menschen erwächst,

Für ihn (d.h. ist dessen Teil), der solches erduldet.

CHOR <...>

Und nichts ist in dem, was nicht Zeus ist

(d.h. in allem Geschehenen manifestiert sich die [Gewalt der] Gottheit; „Zeus“ ist Adjektiv. Die Übersetzung ist, bei zwei Abweichungen, die von E. Staiger).

Die letzten beiden Tragödien des Sophokles, *Philoktet* und *Ödipus auf Kolonos* lassen diese religiösen Vorstellungen auch, aber kaum hauptangig, erkennen; die *Elektra* geht einen ganz anderen Weg.

Neben die Einsicht tritt ein weiterer Zug, dann ist die „fromme“ Haltung des delphischen, tragischen, Herodoteischen, Sophokleischen, auch schon Homerischen Menschen, also auch das Lehrziel des tragischen Dichters, in allen hier wesentlichen Zügen charakterisiert. Fromm und einsichtig ist man nicht um der Götter oder gar um der Frömmigkeit willen, sondern um sich selbst zu nützen. Die Frömmigkeit ist eine pragmatische Tugend. Die Götter kommen nicht auf den Gedanken, etwas anderes zu verlangen; Athene will auch nichts anderes. (Erst Sokrates wird anderes wollen.) „Einsicht“ bedeutet auf dieser Ebene: für sich sorgen, indem man die Kraftverhältnisse richtig einschätzt. „Für wen soll ich denn mehr sorgen, als für mich selbst?“, fragt Odysseus im *Aias* (v. 1367); allerdings sagt er das nicht an die Götter gewandt, aber trotzdem ist dies die allgemeine Maxime des griechischen Menschen (nicht nur des tragischen Griechen). Die Götter mögen den Versuch nicht, in ihre Schicht aufzusteigen. Da sie nicht transzendent sind, ist das verständlich. Sie sind eine diesseitige Schicht und empfinden so. Sie schweben nicht souverän über dem Menschlichen, sondern achten kämpferisch darauf, daß ihre — prinzipiell gefährdete — und immer nur relative Nobilität bestehen bleibt. Das ist ihre Sorge den Menschen gegenüber. Sie verhalten sich wie der menschliche Adel.

Der Tragödientyp, von dem hier die Rede ist, handelt davon, wie es jemandem ergeht, von dem sich die Götter bedroht fühlen. Er wird vernichtet (z.B. Aias bei Sophokles, Herakles bei Euripides), kommt unter Einbuße seiner die Götter gefährdenden Stellung mit dem bloßen Leben davon (Ödipus), wird, nach fürchterlichen Qualen, auch gerettet und getröstet (Agamemnon und Iphigenie in der *Aulischen Iphigenie*) — das Entscheidende ist, daß die soziale Rangfolge geklärt wird. Tod und Sturz sind nur Formen der Demonstration von Ordnung, nicht notwendig der Wiederherstellung von Ordnung, denn die war für den Zuschauer einer bestimmten Tragödie nicht immer gestört worden. Die „Stärkeren“ zeigen ihre Macht, der (sozial oben stehende) Mensch (ob Handelnder oder Zuschauer) wird zu der Einsicht gezwungen, was es heißt, nur ein Mensch zu sein.

Wäre der Prolog der *Taurischen Iphigenie* nicht erhalten, so wüßten wir nicht einmal, ob Euripides es irgendwo für nötig gehalten hätte, die „Schuld“ zu erwähnen, die, in der *Aulischen Iphigenie*, Agamemnon mit seiner Tochter zu bezahlen gehabt hätte, und die ist ja auch, aus einer anderen Kultur her geurteilt, geradezu lächerlich, ähnlich wie die nur ganz bei Wege im Drama erwähnten „Schuld“ des Aias und vieles andere dieser Art. Durch solche Angabe von „Schuld“ wird die Tragik nur „relativ“. So, wie wir die *Aulische Iphigenie* haben, ist sie eine „absolute“ Tragödie, eine Tragödie der Machtdemonstration der „Stärkeren“ um dieser Demonstration selbst willen. Auf „Schuld“ kommt es in der griechischen Tragödie nicht an — es sei denn dort, wo Tragödien im Sinne der anderen, von Hesiod ausgehenden Tradition, „Gerechtigkeit“ lehren wollen, und die Eigentlich-Stärkeren also zu Mitteln machen, die Hier-Stärkeren zu disziplinieren. Was in Einsichts-Tragödien, wenn ich so sagen darf, auf der Bühne vorgeht, ist sehr wenig erhaben und das dahinterstehende Ideal von bescheidener Einsicht peinlich. Die Härte dieser Welt und ihrer Tragik konnte keine Zukunft haben in nervöseren Zeiten. Was Sophokles als Tragödie erlebte, sinkt in solchen Zeiten zur banalen Lebensweisheit hinab („Hochmut kommt vor dem Fall“). Die griechische Herrschaft war ehrlich sich selbst gegenüber und besaß ein feines Ehrempfinden; sie sah sich selbst abhängig, bedroht und klein und reagierte nicht schimpfend, duckend, resignierend, jammernd, sondern indem sie diese Situation dadurch objektivierte, daß sie sie beschrieb, und sie dadurch meisterte, daß sie sie hinnahm.

III. Einsicht am Schluß der *Natürlichen Tochter* und anderer Weimarer Dramen

1. Der Schluß der *Natürlichen Tochter*

Zu Beginn des 4. Aktes sieht man Eugenie an dem Hafen, wo das Schiff wartet, das sie zu ihrem Verbannungsort bringen soll. Aber Verbannung an einen fernen Ort ist eigentlich nicht das Ziel, das die Herrschenden erstreben. Eugenie soll aus der Adelswelt entfernt werden. Das kann einmal räumlich geschehen, eben durch die Verbannung nach den ungesunden Inseln, aber auch dadurch, daß sie, im Lande bleibend, sich selbst in einen fernen Stand verbannt: sie könnte einen Bürgerlichen heiraten und wäre damit aus der Welt der In-Betracht-Kommenden ebensogut wie durch die räumliche Verbannung beseitigt.

*Entsagte sie der nicht gegönnten Höhe,
Ergäbe sich des biedern Gatten Schutz
Und wendete von jenen Regionen,
Wo sie Gefahr, Verbannung, Tod umlauern,
In's Häusliche den liebevollen Blick;
Gelös't wär' alles <...>.
(1808ff.)*

Der Gatte steht auch schon zur Verfügung; es ist der Gerichtsrat, den die Hofmeisterin mit sehr abstrakten Gründen gewonnen hat, und der Gerichtsrat ist es auch, der Eugenie

die Inseln in solcher Weise schildert, daß diese ihn anflehen muß (der Mönch hat später andere Kriterien):

*Zu bitten dacht ich; flehend siehst du nun
Die Dringende. Du kannst, du wirst mich retten.*
(2001f.)

Bevor der Gerichtsrat aber seinen Antrag vorträgt, ist er redlich genug, Eugenie, die noch nichts ahnt, auf die Konsequenzen hinzuweisen, die sich für sie ergeben, wenn sie ihn erhört. Er bedient sich dazu des Gleichnisses von dem Kranken, dem das Übel der Krankheit durch ein anderes, kaum weniger verhaßtes Übel ausgetrieben werden soll:

*Ein bitter, unerträglich Mittel
Wird nun geboten. Ach! soll ihm vielleicht
Der edlen Glieder grausame Verstümmelung,
Verlust statt Heilung, angekündigt werden?*
(2047ff.)

Eugenie begreift verständlicherweise nichts: weder, daß das Mittel die Ehe ist, noch erst recht, daß es sich um die Ehe mit dem vor ihr stehenden Gerichtsrat handelt. Als dann zunächst die Ehe im allgemeinen genannt ist (2100), „ängstet“ sie „solch ein Wort“ (2102), und dies, obwohl sie, auf diese Weise ihre Gesinnung in aller Schlichtheit offenlegend, an eine Ehe mit einem „Gleichen“, d.h. sozial Gleichstehenden, denkt, und das fließt ganz selbstverständlich ein:

*Wo fände sich ein Gleicher, seine Hand
Mir, der Erniedrigten, zu reichen?*
(2133f.)

Der Gerichtsrat muß nun mit der Sprache heraus, und er kommt Eugenie zunächst mit dem bürgerlichen Evangelium von den klassenverbindenden Kräften der (Geschlechts-) Liebe (2143f.), einem Skandalon für den Adligen, für den die Ehe eine dynastische Angelegenheit ist, und, sofern an sexuelle Beziehung gedacht wird, der Zucht von Erben des Besitzes und des Ranges dient. Dann kommt es zum Antrag, dessen ahnungslose Treuherzigkeit Eugenie das Blut hat gefrieren lassen müssen:

<...>
*Nicht Heldenfaust, nicht Heldenstamm, Geliebte,
Verehrte Fremde, weiß ich dir zu bieten;
Allein des Bürgers hohen Sicherstand.*
(2203ff.)

Seine Ansicht vom Wert der Bürgerlichkeit hatte er schon vorher durchblicken lassen, als Eugenie noch weit davon entfernt war, sich vorstellen zu müssen, daß er sich ihr zumuten würde; er bringt es da zu dem scheußlichsten Wort in allen Versdramen der Weimarer Klassik:

*Was im Lebensgange
Dem Gatten seine Gattin fesselnd eignet,
Ein Sicherheitsgefühl, ihr werd es nie
An Rath und Trost, an Schutz und Hilfe fehlen <...>*
(2122ff.)

Und, einmal im Zug, kommt er bei seinem Antrag darauf zurück, mit schöneren Worten zwar, aber deswegen nicht weniger gefühllos:

*Und bist du mein, was kann dich mehr berühren?
Auf ewig bist du mein, versorgt, beschützt.
(2206f.)¹²*

Wie Eugenie hierauf antwortet, ist in Geist und Formulierung unübertrefflich:

*Vergib! Mir schwebt noch allzu lebhaft vor
Was ich verscherzte! Du, Großmüthiger,
Bedenkest nur was mir noch übrig blieb.
Wie wenig ist es! Dieses Wenige
Lehrst du mich schätzen, gibst mein eignes Wesen
Durch dein Gefühl belebend mir zurück.
Verehrung zoll ich dir. Wie soll ich's nennen?
Dankbare, schwesterlich entzückte Neigung!
Ich fühle mich als dein Geschöpf und kann
Dir leider, wie du wünschest, nicht gehören.
(2210ff.)*

Das ist Pathos der Distanz.¹³ Durch den Antrag des Gerichtsrats ist Eugenie aufgegangen, wer sie immer noch ist. Sie gehört einer anderen Seinsordnung an. So verdankt sie ihm, daß sie sich wieder gefunden hat („Ich fühle mich als dein Geschöpf“), und kann mit ihm von dieser Position aus allerdings nur noch wie mit einem Boten reden („und kann / Dir leider, wie du wünschest, nicht gehören“), der ihr natürlich, nachdem er Proben seiner subjektiv lauterer Denkungsart¹⁴ abgelegt hat, im allgemein-menschlichen Sinn geschwisterlich verbunden sein kann. Als der Werbende insistiert, wird er beschieden, sogar der Tod sei ihr lieber als die angetragene *mésalliance* (2246ff.), und muß, wenn er ihr nach dem „glänzenden“ nun „ein dauerhaft Geschick“ verspricht, also nichts begriffen hat, den jetzt schon etwas aufgeregteren Bescheid zur Kenntnis nehmen:

Hinweg die Dauer, wenn der Glanz verlosch. (2253)

Wieviele Beweise echten, gewachsenen Standesbewußtseins verlangt man noch? Schließlich wird es Eugenie zuviel, und sie läßt die insistierenden Ungleichen, Gerichtsrat und Hofmeisterin, voll ihre seigneuriale Höhe spüren:

¹² Verschiedene Auffassungen und Parteinahmen im Hinblick auf diese Ehe bei Lorey 1995: 94. Zu den auffallenden Komposita in der *Natürlichen Tochter* vgl. Burgess 2000: 144.

¹³ Ausdruck nach Nietzsche, z.B. *Jenseits von Gut und Böse*, Nr. 257. Mit der ganz vom Standesdenken geprägten Seele Eugenie kommt nicht jeder Interpret zurecht. Besonders kennzeichnend ist die Ratlosigkeit Kettners, der schreibt (1912: 134): „Aber als nun plötzlich durch sein [sc. des Gerichtsrats] Anerbieten, ihr seine Hand zu reichen, diese Wahl sich ihr öffnet, da überrascht uns die selbstbewußte, kühl reflektierte Art, in der sie in diesem drangvollen Moment ihre Entscheidung nach allen Seiten erwägt und vor ihm und sich selbst begründet. Spricht hier Eugenie zu uns oder der analysierende Dichter?“

¹⁴ Auch das ist nicht unbestritten (obgleich von der überwiegenden Mehrzahl der Interpreten anerkannt); so meint Lorey (1995: 112): „Zahlreiche Hinweise sprechen dafür, daß der Gerichtsrat mit der Werbung um Eugenie vor allem persönliche Interessen verfolgt.“ Nun legt Lorey auch an Eugenie Maßstäbe, die einem weltfremden Ehrlichkeitspuritanismus angehören und der politisch-pragmatischen Art, mit der man in allen Klassen auch bei Wahrung der eigenen Würde und der des anderen miteinander umgehen kann, keine Chance auf moralische Anerkennung lassen (siehe besonders S. 119). Dies ist um so erstaunlicher, als er klar sieht, daß „Eugenie voll und ganz in einer vor-christlichen, antiken Welt lebt, deren Werten und Idealen sie unverhohlen naheifert“ (S. 97), und daß sie mit dem Entschluß zur Ehe ihrem „antikerischen Weltbild“ keineswegs entsagt (S. 101).

*Den Schmeichelworten widerspricht mein Herz,
und widerstrebt euch beiden ungeduldig.
(2256f.)*

Eine weitere Probe ihrer Selbstachtung folgt bald: Sie verspricht der Hofmeisterin, den Gerichtsrat, wenn es ihr einmal besser geht, „grenzenlos“ zu „lohn“ (2281). Ihr baldiger Kniefall vor der Hofmeisterin, also ihrer Gouvernante, ist ein Rückfall in die Kindheit, wie sie selbst weiß (2311ff.), keine klassenübergreifende Konzession. Als sie keine Hilfe erwarten kann, wird sie selbst tätig¹⁵ — aber man muß beachten, mit welchem Ziel: Sie sucht sich Helfer, deren Beistand ihr gestattet, sie selbst zu bleiben, indem sie im Land und in ihrer Klasse bleiben kann; wir wissen, daß sie das meint, wenn sie kurz von ihrer „Freiheit“ spricht (2351). Sie will sich an das Volk wenden (2343ff.), das aber nicht hilft (2396), und versucht es dann mit den „Ersten dieser (Hafen-)Stadt“ (2402). Vom Gouverneur hört sie, nachdem der das Edikt des Königs (dessen Inhalt und dessen Unterzeichner sie nicht kennt) gelesen hat, ein steifes Nein. Dann sucht sie sich das Kloster aus, die gängige Zuflucht für adlige Fräulein, mit denen die Verwandtschaft nichts anfangen konnte. Ihre Bitte ist nicht fromm, sondern rein pragmatisch und dem Selbstverständnis auch der noch klassenstolzen Kirche Hohn sprechend (2509ff.: „Vergönne mir / Der Kirche mich zu nähern, die begierig / So manch unschuldig Opfer schon verschlang“ usw.), und das findet die Äbtissin auch nicht anstößig (die Klasse steht über der Religion). Sie ist vom selben Holze wie Eugenie; geschickt konstatiert sie, worum es dem Kloster geht und was sie in Wirklichkeit noch nicht wissen kann, sondern herausbringen will, nämlich, daß (sie meint aber: ob) die junge Dame von Stand und vermögend ist (2546ff.). Die Lektüre des Edikts sorgt auch hier für schnelle Ablehnung des Gesuchs. Jetzt überlegt Eugenie doch, ob sie die Offerte des Gerichtsrats nicht annehmen soll, aber:

*Ich könnte die Geburt,
Die mich so hoch hinaufgerückt, verleugnen!
Von allem Glanze jener Hoffnung mich
Auf ewig trennen! Das vermag ich nicht!
(2638ff.)*

„Jene Hoffnung“ ist natürlich die Hoffnung auf Wiedereinsetzung in ihre bisherige Stellung bzw. in die Stellung, die ihr in Aussicht gestellt worden war. Jetzt denkt sie an Selbstmord; ihr Versuch scheitert; wie er scheitert, ist menschlich nachvollziehbar, aber klassenethisch unverzeihlich.

Nach einem Teil der Prinzipien ihrer Klasse hat sie damit versagt. Man muß sich darüber im klaren sein, daß solche Klassenprinzipien, z.B. „Eher den Tod als die Schande!“, in Spätzeiten verfügbar sind und gegen andere ausgetauscht werden können, z.B. „Allzu heroisches Verhalten paßt nicht zu edler Weiblichkeit!“. Aber wenn ein Prinzip, das einmal gegolten hat, auch für Frauen (man denke nur an Lucretia), so flagrant-unwürdig verletzt wird wie hier, findet man es plötzlich wiederbelebt, und es verlangt seinen Tribut. Jetzt steht ihr, diesmal selbstverschuldet, der „Kampf“ um „Verbannung, Tod“

¹⁵ Kettner (1912) findet die Bittgänge stereotyp und ungut. Derartige „Kaleidoskopszenen“, die gegen Ende des Dramas jede für sich mit einer Person und ihrer „Prüfung“ aufwarten, gibt es auch in der griechischen Tragödie: so z.B. im ältesten erhaltenen Stück des Sophokles, dem *Aias*.

und „Entwürdigung“ erneut bevor (dies ihr Ausdruck für die Ehe mit dem Gerichtsrat, 2662f., von der sie sich „schaudernd wende[t]“, 2665), und dieser Kampf ist nach ihrem Versagen ein anderer geworden. Sie muß einiges von ihrem Respekt vor sich selbst verloren haben, wenn sie nun ein — Orakel respektieren will. Immerhin hat sie dafür bei ihren — allerdings so gut wie ausnahmslos viel frömmeren — antiken Standesgenossen zahlreiche Vorbilder, und es ist ja immer die Frage, wo man sich ein solches Orakel holt. Wie auch in der Antike für ihren Stand üblich, holt sie es sich an der höchsten Stelle: da, wo sie direkt Gottes Stimme vermuten kann. Daß sie sich noch nicht ganz verloren hat, zeigt sich daran, daß sie versucht, das Orakel nachhaltig zu beeinflussen, bevor sie es befragt. Sie schildert dem Mönch ihr Dilemma, und die ihr mögliche Ehe charakterisiert sie dabei so: („ein Ehebündnis“,) das

Zu niedern Sphären mich herunter zieht. (2722f.)

Ihr Hinweis war nicht umsonst. Eugenie, sagt der Mönch, soll das wählen, was ihr noch Gelegenheit zu heiligem Tun gibt (2731f.), und sofort greift sie zu:

Die Ehe merk' ich, rätst du mir nicht an (2735).

Natürlich nicht, sondern Entsagung in Tätigkeit für die Elenden auf den Inseln. Als der Mönch aber dann den Fehler macht, ihr zu sagen, daß hier, im Vaterland, ohnehin Umsturz droht und die Verbannung ihr sehr, sehr Gutes hat:

Du aber fliehe, die ein guter Geist

Verbannend segnete (2813f.),

verdirbt er sich alles und stellt Eugenie wieder auf die Füße. Die alten Höhenflüge muß sie zwar vergessen, nachdem sie gesehen hat, wer ihr Verschwinden will, und nachdem sie sich keine Illusionen mehr über ihre eigenen Kräfte machen kann: die tollkühne junge Frau, die ihr Leben beim wilden Reiten bedenkenlos aufs Spiel setzt, ist nicht fähig, sich dem Dilemma „Tod oder Schande“ durch Selbstmord zu entziehen. Aber der süßliche Rat, sich durch die Verbannung zu retten (und dann auch noch in der Verbannung heilig tätig zu sein), dieser fromme Hedonismus wirkt auf sie, ihre Reaktion zeigt es, wie der Versuch, die Majestät ihrer intimsten Natur zu beschmutzen.

Ich versuche hier, wie ich in Parenthese klarstellen möchte, Eugenie's Urteil wiederzugeben, soweit es ihrem Verhalten zu entnehmen ist, nicht Goethes Einstellung zu Formen der „Entsagung“ gelehrt zu eruieren. Es folgt der große Entscheidungsmonolog.

Nachdem alles Vorherige gezeigt hat, daß sie empfindet wie nur irgendeine antike (und nicht nur antike) Adlige, die diesen Namen verdient, zeigt sie jetzt, daß sie auch so entscheidet wie andere tragische Adlige vor ihr. Sie heißt Eugenie, „die Hochgeborene“, als wollte Goethe so auf ihre innere Statur aufmerksam machen: Sie ist ja die einzige Figur im Stück, die einen Personennamen trägt, und die junge Frau seiner Vorlage hieß Stéphanie-Louise.¹⁶ Wie entscheidet sie also?

Eugenie will sich in ihrer Hilflosigkeit die Chance auf Heldentum bewahren, und dies Heldentum sucht sie im direkten Vergleich mit ihren Widersachern. Den nicht eben-

¹⁶ „Stefanie“ heißt die spätere Eugenie auch in Goethes ältesten Szenaren (von 1799); siehe WA [siehe Anm. 5] I 10, S. 444ff. „Eugenie“ hieß auch das ganze Stück bei Goethe öfter. „Mein[en] Liebling Eugenie[n]“ nennt er es in den Tag- und Jahreshäften zu 1802 (geschrieben 1825); diese Empfindung dem Stück gegenüber teilen manche Goetheleser, den Verfasser dieses Beitrags eingeschlossen.

bürtigen Gerichtsrat macht sie zu ihrem Instrument:¹⁷ daß er dazu, nach der Ideologie ihrer Kaste, nun einmal geboren ist, sagt sie nicht, aber man entnimmt es der Selbstverständlichkeit, mit der sie ihm seine Rolle anweist, und der Betroffene weiß Bescheid:

Und zum Besuch wann darf ich dort erscheinen? (2915)

„dort“ heißt, wohin Eugenie sich vor dem Gerichtsrat zurückzieht. Der Entscheidungsgang ist im einzelnen folgender:

Vom eignen Elend leitet man mich ab (2815),

indem man ihr rät, das Vaterland zu verlassen,

Und fremden Jammer prophezeit man mir, (2816)

den Jammer der in der unsicher gewordenen Heimat Zurückbleibenden nämlich, denn sie fährt, an sich selbst gewandt, fort:

Doch wär es fremd, was deinem Vaterland

Begegnen soll?

(2817f.)

Diesen zusätzlichen Schmerz um die Zukunft des Vaterlandes konnte sie zuvor noch nicht bedenken; sie wußte nicht, wie weit es mit dem Verfall schon gekommen war, obwohl sie seit dem ersten Akt weiß, daß nichts mehr so ist, wie es scheint. Jetzt aber erlebt sie zum erstenmal Verantwortung für eine gefährdete Sache, für die sie sich, aus Standesgründen natürlich, verpflichtet weiß:

Zum gegenwärt'gen Übel

Soll ich der Zukunft Geistesbürden tragen?

(2819f.)

Sie meint, wie sich bald zeigen wird: Zu dem, was ich je in meiner Lage, draußen auf den Inseln, durchmachen muß, soll ich auch noch die Ängste um die Zukunft des Vaterlandes tragen? Sie hat nicht so sehr Angst vor Kummer, sie hat Angst davor, nicht helfen zu können, wenn ihr Vaterland leidet. Denn bald heißt es:

Und solche Sorge nähm' ich mit hinüber?

Entzöge mich gemeinsamer Gefahr?

(2839f.)

Wie sie helfen will, kann nicht verborgen bleiben. Sie will kämpfen, wie Adlige dies zu tun pflegen: oben stehend, waltend, mildtätig usw., also immer auch zum Zwecke der Selbstamplifikation. Alle, die dies prächtige Geschöpf¹⁸ lieben, atmen auf: Eugenie hat sich auf dem ihr aufgezwungenen Niveau wiederentdeckt, sie hat, wie man heute sagt, eine ihr angemessene Perspektive gefunden, der sie ihre anderen Motive unterordnen kann. Sie ist sogar erstmalig, wenn auch nicht auf so hoher Stufe, wie sie geträumt hat, Herrin ihres Geschicks. Die, die sie brechen wollten, haben, ohne es zu wollen, etwas aus ihr gemacht. So erging es übrigens auch der jungen Iphigenie in Aulis. Nun fährt sie fort:

¹⁷ So auch Uerlings 1987: 103. Wenn in der Wiederholung dieses Gedankens S. 110 der bürgerliche Gerichtsrat „fast schon als *deus ex machina*“ bezeichnet ist, so ist das auf dem Hintergrund der vorherigen Aussage nicht mißverständlich; der originale, griechische *deus ex machina* war aber keine Verlegenheitslösung, sondern machtvolle Demonstration von göttlicher Stärke und Ordnungskraft angesichts des überheblichen Irrsins der Menschen.

¹⁸ Daß er Eugenie als ein solches Geschöpf sehen lassen wollte, geht aus den Worten des Herzogs, 1384ff. und 1722ff., hervor, das eine bezogen auf ihre körperlichen, das andere auf ihre inneren Unvergleichlichkeiten.

(Ich)
*Entflöhe der Gelegenheit, mich kühn
Der hohen Ahnen würdig zu beweisen,
Und jeden, der mich ungerecht verletzt,
in böser Stunde hülfreich zu beschämen?*
(2841ff.)

Ihr Argument, das hiermit abgeschlossen ist, hat 4 Schritte: Es bestimmen sie 1. das Nein zur feigen Flucht (2840), 2. der Wille zu gemeinsinnigem Verhalten den ihr Nächsten (also nicht den Verbannten, sondern den Hierbleibenden) gegenüber (2841), 3. der Wille, durch ihr in 1, 2 und 4 entworfenes Verhalten ihren sozialen Rang unter Beweis zu stellen, und 4., mit ihren Feinden auf eine Weise abzurechnen, die sie selbst möglichst als überlegen kenntlich macht, ihre Feinde aber so traktiert, daß sie sich kaum wieder davon werden erholen können, den König eingeschlossen. Die Worte

Und solche Sorge nähm ich mit hinüber?,

die den eigentlichen Argumentationsgang einleiten, zähle ich ihm nicht zu, sondern halte sie für den noch unklaren Satz, der dann gedeutet wird: Er soll also nicht hedonistisch verstanden werden.

Man darf, bei aller Erleichterung darüber, daß sie ihren Weg gefunden hat, nun aber nicht vergessen, daß dieser Weg nicht der ihr liebste ist. Sie hätte den passiven vorgezogen: Hoch geboren zu sein, durch undurchsichtige Gnadenakte noch höher erhoben zu werden und nun oben mit zu „walten“. Sie wäre lieber von anderen amplifiziert worden; die Selbstampifikation ist ihre „zweite Fahrt“, sie ist nicht so ganz adlig, wie dies ja auch der Gründer der Dynastie selbst nicht ist.

Der Rest ist dann schnell nachgetragen. Die Ehe wird ein bloßes Mittel zu ihren neuen Zwecken:

und welches Band [auch immer]

Mich dir [dem Vaterland] erhalten kann, es ist nun [!] heilig.

(2848f.)

„Nun“ heißt: nachdem ich eingesehen habe, daß es mir für die Pläne, die ich zunächst mit mir selbst habe, nützt. Es folgt das kühle Diktat der Bedingungen für die Ehe, der Gerichtsrat akzeptiert. Das ist auch in Ordnung so: er ist Vertreter des „zweiten Schicksalsniveaus“, wie der Chor in der griechischen Tragödie, eine Figur in den Spielen der Oberklasse:

Du wartest meinen Ruf geduldig ab (2916).

Der Schluß von Goethes Drama Die Natürliche Tochter ist tragisch im Sinne der Tragikkonzeption der uns vorliegenden frühen Werke des Sophokles und vieler weiterer des Euripides, weil die Heldin zu einer bitteren Einsicht gezwungen wird und dieser Einsicht entsprechend — pragmatisch — handelt. Sie versteht, daß sie Figur im Spiele Stärkerer ist.¹⁹ Sie erkennt ferner, daß ihr die Stärkeren willentlich oder unwillentlich die

¹⁹ Burgess (2000: 141) weist darauf hin, daß alle Mächte in der *Natürlichen Tochter* mehr oder weniger machtlos sind. Das ist eine wichtige Beobachtung, die auch für die „Stärkeren“ der griechischen Tragödie gilt: die *numina* haben unterschiedliche Macht, und über allen waltet das Schicksal. In der antiken Tragödie

Chance auf eine Art Herrschaft über ihr Leben lassen, und ergreift diese Chance, wenn sie dadurch auch zu einem Schritt gezwungen ist, der sie zu ersticken droht. Ihr Motiv, ihn doch zu tun, ist die Aussicht, unter Umständen und in ungewisser Zukunft die Anerkennung der Stärkeren erzwingen, sie, gerade *als* Schlechtbehandelte, als unter ihrem Stand Verheiratete und zur Bürgerin Degradierete, beschämen und sich so als mindestens ebenbürtig erweisen zu können. Keine Rede davon, daß Eugenie „in freier sittlicher Entscheidung“ nach der Art Schillerscher Figuren „sich ihr Schicksal wählt“.

So Kettner 1912: 139. Dergleichen öfter in der Literatur zum Stück. Zu Schillerschen Dramenschlüssen siehe unten, S. 25f. Schillersches Verständnis auch bei Mönkemeyer 1980, bes. S. 297, und Borchmeyer 1993: 1157. Beliebt ist die — an sich naheliegende, aber oft nicht vorurteilslos durchgeführte und gerade an Schiller angelehnte — Verknüpfung des Schlusses der *Natürlichen Tochter* mit Goethes Entsagungsthematik. Wenn Wilhelm Emrich (1977: 172) formuliert: „Gerade in der Entsagung und durch sie bewahrt Eugenie ihre personale Autonomie und Integrität,“ so geht auch das m. E. beträchtlich über das Drama hinaus, denn Eugenie will ja lieber von anderen erhöht als autonom sein, und ihr Entschluß entspringt aus einer Kalkulation bei verringerten Mitteln — auch Emrichs Formulierung erinnert also zu sehr an Schillers Menschenbild. Überspannt Böschenstein (1986: 34–50): Nach ihm gibt es eine „strong indication that she (sc. Eugenie) will become the saviour (!) of this confused world“ (S. 44). Zurückhaltender, aber ebenfalls sicher nicht richtig Bänninger (1957: 75): Für Eugenie bedeute „Entsagung ein Gesetz (!), dem sie sich frei (!) unterworfen hat und das gleichzeitig den einzig möglichen Rahmen darstellt, innerhalb dessen ihre seelisch und körperlich überzarte (sic) Natur gedeihen kann“. Nein, Eugenie spürte, wie eine antike Tragödienfigur, zunächst die Notwendigkeit, der sie unterworfen ist, und ihr Entschluß ist ein Arrangement mit dieser Notwendigkeit; die Schillersche Freiheit wäre für Delphi und die in seinem Geist geschriebene Tragödie eine Illusion gewesen, und zwar eine frevelhafte — sie wäre nie das Ende, wohl aber der Anlaß einer tragischen Handlung gewesen. Idealistisch agiert Eugenie auch nach Weimar (2001: 57): „Die ständische Norm wird in der Wahl ersetzt und überboten durch eine nationale (nicht eine universelle) Norm, die für alle Stände gilt, der Imperativ ‚handle, wie es dein Stand verlangt‘ ersetzt und überboten durch den Imperativ ‚handle, wie es dein Vaterland verlangt‘.“ In das entgegengesetzte, antischillersche, Extrem verfällt Böschenstein (1987: 94): „Goethe ahmt die Struktur der alten Tragödie nach, ihre Vorausdeutungstechnik, um ein Schicksal darzustellen, das weder mythisches noch politisches Gewicht besitzt, vielmehr vollendete Ohnmacht und Folgenlosigkeit der Person erweist.“ Ähnlich Mickel 2000: 199–227, 225. Die tragischen Gestalten der Antike wollen, sofern sie „entsagen“, durchaus Folgen, und unter ihnen vor allem eine, die erhabenste, die sie sich vorstellen können: Ruhm. Eugenie ihrerseits sagt klar, was sie will. Goethes Stück hat keine Fortsetzung, also sein Ende ist das Ende; ist das der Fall, dann verläßt man das Theater mit derselben Sicherheit, daß sie den König und die anderen tatsächlich beschämen wird, wie man vom Nachruhm der tragisch „entsagenden“ Griechin Iphigenie (in Aulis) überzeugt ist. Eine Mittelstellung mag man Rüdiger Görner (1994: 103–110) zuweisen können. Nach Görner ist Eugenes Entsagung „eine Willensentscheidung, die auch ihr die Kraft gibt, ihrem „Retter“ Bedingungen zu stellen. Nunmehr gebietet sie — mittels der Entsagung. <...>. Diese Art der Entsagung ist zwar durchaus emanzipativ, aber nicht eben „rein“, eher egoistisch“ (S. 107). Der Pragmatismus ist gesehen, die Gebundenheit der Entscheidung nicht: Eugenes Entsagung ist nicht emanzipativ, sondern erzwungen, und sie macht nur das Beste daraus. Pragmatisch im Sinne eines kreatürlichen Utilitarismus entscheidet Eugenie nach Norbert Oellers (2000: 16): „Die Entscheidung (sc. Eugenes) ist kein Beweis ihrer Liebe, sondern Ausdruck ihres Willens zum Überleben, das ihr an der Seite des Gerichtsraaths möglich erscheint, nachdem dieser ihr versichert hat: ‚Indem ich dich gewinne, soll ich allem / Entsagen, deinem Blick sogar! Ich will’s‘“ (vgl. S. 18, wonach Eugenie „auf eine bessere Zukunft hofft“). Eine Art optimistische Entsagung scheint, wunderlicherweise, Ritchie Robertson (1995: 182) vorzufinden: „Her acceptance (!) of humble domestic life fits into a familiar Christian pattern: that of the fortunate fall, whereby Adam’s fall from Paradise obliges man to earn his happiness and thus obtain a more valuable happiness than of Eden.“ In Goethes Drama sei die christliche Bilderwelt aber in den Dienst „eines säkularisierten, politisierten Idylls gepreßt“ (ibid.). Unverständlich ist mir Hans Rudolf Vagets Auffassung,

spielt das aber für die betroffenen Menschen ebensowenig eine bedeutsame Rolle wie für die Einsicht Eugenes.

Eugenie entsage ihrem Privilegiengefühl und sehe in der bürgerlichen Ehe ein „Bollwerk gegen die zerstörerischen Kräfte in der alten Gesellschaft“ (Vaget 1980: 219). Einen originellen Weg geht Nicholas Boyle (1992: 89–146), indem er das Verhalten Eugeniens Goethes eigene Erfahrungen und Entscheidungen spiegeln läßt. Boyle muß, von dem Vorurteil ausgehend, daß das eine mit dem anderen etwas zu tun hat (vgl. bes. S. 98 oben, S. 108f., S. 113), dann zu dem Resultat kommen, der Schluß des Dramas sei versöhnlich. „It is the tragic acknowledgement that the historical conditions in which we have to live our modern lives are immediately hostile to the realization of the best and highest that we can conceive“, S. 91; vgl. S. 111, und „„Entsagung“ is the rescuing of life and hope from the shipwreck of great and noble possibilities, even of those which come to grief at the moment when their realization seems imminent“, S. 94. Ähnlich auch Hans H. Klein (1997: 31–51, gegen Ende). Es ist überhaupt nicht ausgemacht, eher unwahrscheinlich, daß Eugenie „entsagt“ (siehe das gleich Folgende), zum mindesten nicht im Sinne Boyles („Renunciation is the act of a man who believes in the dependence of his happiness on forces beyond his control which happen at the time, and for reasons which he cannot penetrate, not to permit fulfilment“, 1992: 121). Das ist nur die eine Seite von Eugeniens Entscheidung. In der mir bekannt gewordenen Forschungsliteratur wird der Auftritt, den Eugenie sich für später verspricht — zu helfen, und dies, indem sie beschämt — vernachlässigt. Am wenigsten fern steht meiner Auffassung, wenn ich recht sehe, der von anderen Ausgangspunkten ausgehende und mit anderen Kategorien arbeitende Aufsatz von Herbert Uerlings (1987: 96–112). Gewisse Verwandtschaften sehe ich auch mit der Abhandlung Runhild Böhm (Böhm 2002), wenn sie von Eugeniens „Entsagung im Wartestand der geschichtlichen Entwicklung“ (S. 18) und von Eugeniens „Selbstfindung“ (S. 49f.) spricht. Vom „Vaterland als neuem Bezugspol“ (S. 49) ist meine Eugenie allerdings doch weit entfernt.

Eugenie „entsagt“ nicht; sie findet eine Strategie. Dies betrifft ihre Haltung insgesamt, also ihre Entscheidung, der Adelswelt äußerlich zu entsagen (um dann zur Ostentation ihres Ranges zu kommen). Wenn sie den Gerichtsrat bittet „Entsagung der Entsagenden zu weihen“ (v. 2888), dann ist das ein Mittel, den Gerichtsrat in die Irre zu führen (und Eugenie hat dabei keinerlei Gewissensbisse, weil sie davon ausgeht, daß der eine Stand dem anderen dienstbar ist). *Sie* spielt Entsagung, *er* soll tatsächlich entsagen. Der Bürger will nämlich lieben, auch sexuelle Vereinigung, und genau dazu soll es nicht kommen. Von ihm wird, geht man von seinen Wünschen aus, echte, wesentliche Entsagung gefordert. Eugenie, um es zu wiederholen, greift zu einer Kriegslist: sie entsagt scheinbar, um sich stark zu halten, während die, denen sie es zeigen will, sich schwächen. Entsagung nimmt sich anders aus. Die Ottilie der Wahlverwandtschaften entsagt — und das klingt so: „Auf schreckliche Weise hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen, und niemand gedenke mich von meinem Vorsatze abzubringen“. „Völlige Entsagung“ nennt Goethe das, wozu sie sich entschließt.²⁰ Ottilie fastet sich zu Tode. Damit vergleiche man Eugenie und ihr Tun. Eugenie hatte sich für kurze Zeit begründete Aussicht auf das Leben im Kreise der „Stärkeren“ und Waltenden machen können. Am Ende stürzt sie nicht in einen noblen Abgrund, aus dem sie erst recht erhaben herausstrahlen könnte, sondern ist bereit, pragmatisch aus ihrem von anderen herbeigeführten Zusammenbruch das bißchen zu retten, mit dem sie später einmal — vielleicht! — stolz die Schulden dieser anderen begleichen kann. Die Fallhöhe der Eugenie ist, gemessen an den heldischen Idealen der neuzeitlichen Tradition, so gering, daß sie abstoßend wirken kann — man fing sich so nicht auf, man hoffte nicht, mit künftigem Zufall feilschend, auf bessere Tage, sondern scheiterte gekonnt nach einer Choreographie, die nur wenige, aber charakteristische Bewegungen vom je Herkömmlichen trennten.

²⁰ Die Wahlverwandtschaften, 2. Theil, 14. Capitel, WA [siehe Anm. 5] I 20, S. 370f., und Cap. 15, S. 374.

Die der Eugenie in dieser Hinsicht nächste Figur ist die Iphigenie der Euripideischen *Aulischen Iphigenie*.²¹ Iphigenie soll als Opfer für Artemis sterben (aus Gründen, die der Zuschauer in diesem Stück nicht erfährt und auch, weil die Welt ist, wie sie ist, nicht zu erfahren braucht); nur so werden die Griechen günstigen Wind für ihre Fahrt von Aulis nach Troja erhalten. Iphigenie hört davon und versucht durch Bitten, ihr Leben zu retten; ihr unter dem Schicksalsschlag leidender Vater, Agamemnon, Oberfeldherr der Griechen, bleibt dennoch hart; dies Opfer müsse Griechenland gebracht werden. Dann aber, als Iphigenie hört, daß Achill, der ihr beizustehen bereit ist, ihrer Mutter sagt, daß es wohl am Ende auf jeden Fall zu ihrer Ermordung kommen wird, daß sie also chancenlos ist, tritt sie vor und erklärt, sie wolle nun den Tod, nicht unwillig, sondern willig. Sie macht sich die Sicht des Vaters zu eigen und weiß, wie sie dafür belohnt wird:

*Ich werde Griechenland errettet haben,
und ewig selig wird mein Name strahlen.*

Sie sieht auch ein, daß sie sich nicht widersetzen kann:

*Und will Diana meinen Leib, werd' ich
die Sterbliche, der Göttin widerstreben?,*

und fährt fort:

*Umsonst! Ich gebe Griechenland mein Blut.
Man schlachte mich, man schleife Trojas Veste!
Das soll mein Denkmal sein auf ew'ge Tage,
das sei mir Hochzeit, Kind, Unsterblichkeit!*²²

Ebenso pragmatisch kalkuliert die Makaria der Euripideischen *Herakliden*, auch sie weiß, daß ihr Tod ihr etwas einbringt, einen Lohn, der jedem griechischen Herren der höchste ist: strahlender Nachruhm. Wie Iphigenie ist Eugenie Objekt des Wollens und Handelns „Waltender“, die ihr, mag man sie auch im ersten Akt mit zweien von ihnen zusammen sehen, wesentlich unbekannt bleiben. Sie ist Figur in einem von ihr nicht verstandenen Spiel. Dies wird im Gespräch zwischen Hofmeisterin und Sekretär im zweiten und zwischen Hofmeisterin und Gerichtsrat im vierten Akt für den Zuschauer so klar dargelegt, wie es auch ein Traktat nicht besser tun könnte. Schon die Andeutungen des Herzogs und des Königs im ersten Akt wiesen deutlich in diese Richtung; Eugenie selbst fand dabei nichts Auffälliges, sie freute sich darauf, daß das Spiel sie nach oben bringt und demonstrierte ihre Freude noch durch einen an sich harmlosen Akt des Ungehorsams — sie legte die für ihre feierliche Initiation gedachten Kleider und den Schmuck an. Aber dieser Akt des Mutwillens zeigte auch, wie sehr sie, obwohl nur Figur, das Spiel der „Stärkeren“ mitspielen will, wie sehr sie es zu ihrem eigenen macht. Schuldig wird sie dadurch nicht; sie ist fast ebenso schuldlos wie Iphigenie. Wenn sie selbst zurückdenkt, kommt ihr die Öffnung des Kästchens zwar in den Sinn, das bis zu ihrer Erhöhung durch den König verschlossen bleiben sollte:

*Doch übereilt ich's, überließ mich rasch
Zudringlicher Versuchung. — War es das? —*

²¹ In Sigurd Burckhardts Aufsatz „Die natürliche Tochter: Goethes ‚Iphigenie in Aulis?‘“ (Burckhardt 1960) finde ich keinen dem Folgenden entsprechenden Gedanken, allerdings weiteres Bedenkenswerte, das die beiden Dramen einander annähert.

²² Übersetzung Schillers, NA (d.i. Schillers Werke / Nationalausgabe <...> / Herausgegeben <...> von Norbert Oellers und Siegfried Seidel), Band 15 I, Weimar 1993, S. 7ff.

*Ich sah, ich sprach, was mir zu sehn, zu sprechen
Verboten war. Wird ein so leicht Vergehn
So hart bestraft? Ein läßlich scheinendes,
Scherzhafter Probe gleichendes Verbot,
Verdammt's den Übertreter ohne Schonung?
(1913ff.)*

Immerhin hatte sie geschworen, das Kästchen nicht zu öffnen (547); auch sonst zeigt sie sich ehrgeizig (477ff.), eitel (515ff.), übermütig (597; 1143f.), um nur diese Eigenschaften zu nennen und die wenigen Belege genügen zu lassen, und um nur recht kleinlich und an ihrem Charakter vorbei nach Makeln gesucht zu haben; aber alles, was sie gesagt und getan hat, ist — abgesehen davon, daß es den Betrachter immer für diese offene, von jeder seelischen Verklemmung freie Person einnimmt — im Vergleich zu dem, was man ihr antut, nichtig. Um es klar zu sagen: Schuld hat sie nicht; ihre Tragik ist „absolut“.²³

Sehen wir nun kurz auf einige Differenzen zwischen der Adelsmentalität der Antike und der Welt der *Natürlichen Tochter*.

1. Der soziale Abstand zu den „Stärkeren“ ist in der *Natürlichen Tochter* geringer als in der griechischen Tragödie, wenn man dort unter den „Stärkeren“, wie der Ausdruck es auch verlangt, die Götter versteht. Nun kennt die griechische Tragödie auch „Stärkere“ zweiter Ordnung, wie den Kreon der *Antigone*. Diese irdischen Machthaber sind ihren Opfern wiederum näher als die mysteriösen Waltenden der *Natürlichen Tochter*. Hinter der Vorstellung von Goethes „Waltenden“ steckt die Ideologie des neuzeitlichen Absolutismus, die, in ihren allgemeinen Zügen, den klassischen Griechen aus dem persischen oder ägyptischen Gottherrschertum bekannt war, ihrer eigenen Welt aber fremd blieb. Für die griechische Tragödie wie für die *Natürliche Tochter* gilt aber in gleicher Weise, daß ein sozial hochstehender und sich entsprechend fühlender und aufführender Mensch durch die Machenschaften von Stärkeren gebrochen wird. Die Unterschiede der Stärkegrade zwischen den verschiedenen Herrschichten sind relativ und befinden sich auf einer und derselben Weltebene. Auch die Götter der Tragödie sind nicht transzendent.

2. Auch den Göttern der Tragödie kann man aber sehr nahe kommen. Man kann sie zum Beispiel wie ein menschliches Gegenüber beschimpfen, wie es besonders im Euripi-

²³ Richtig Kettner (1912: 78f.): „Dem Dichter lag es <...> selbstverständlich fern, dies Schicksal mit irgend einer Schuld Eugenie's in ursächlichen Zusammenhang zu bringen, etwa mit der Unbesonnenheit, die sie voreilig gegen das Verbot des Vaters den Schmuckkasten öffnen läßt <...> Auch hat zu Überfluß Goethe selbst Eugenie später bekennen lassen, daß sie sich keiner Schuld bewußt sei (v. 1903).“ Anders Borchmeyer (1993: 1153): „Eugenie erscheint bis zu ihrer Entführung als ein selbstsicher im Bewußtsein ihres fürstlichen Geblütes ruhendes Wesen, und in dieser Selbstsicherheit, in dem leichtfertigen Nichtbedenken der Möglichkeit eines Sturzes aus der Höhe liegt ihre (standestypische) Hybris, die mit ihren tragischen Folgen im ‚Frevel‘ (v. 172) des verwegenen Ritts über die Klippen und dem Sturz in die Tiefe ihre symbolische Vorbedeutung findet <...>“. Das parenthetische Wort relativiert die sonstige Aussage. Eugenie begeht keinen Frevel. Sie will aufsteigen, und die Stärkeren legen sich in den Weg. Das ist das, was oben „absolute Tragik“ genannt wurde.

deischen *Ion* geschieht (vgl. vv. 252ff., 370, 436ff., 919ff., 952, 972ff.). Ein besonders auffälliger Fall findet sich im Euripideischen *Herakles*. Herakles ist dem Zorn der Hera ausgesetzt, aus keinem anderen Grunde als deswegen, weil er dem Ehebruch ihres Gatten Zeus mit Alkmene entstammt. Nachdem Herakles die Arbeiten, die ihn vernichten sollten, alle beendet hat und nach Hause kommt um auszuruhen, stürzt Hera ihn ins Unglück: Sie schickt Lyssa (den Wahnsinn), die ihn dazu verleitet, seine Frau und seine Kinder umzubringen. Die Götterbotin Iris teilt Lyssa auf der Bühne ihren Auftrag mit — und Lyssa protestiert. Man stelle sich vor: Der Wahnsinn protestiert, und zu Recht, gegen die Götter! „Drum will ich Hera, will ich dich (gemeint ist Iris), bevor ihr fehlt, / Ermahnen, wenn ihr meinem Wort gehorchen wollt. / Nicht unberühmt auf Erden noch bei Göttern ist / Der Mann, in dessen Hallen du mich senden willst <...>. Drum rate ich dem eifersüchtigen Gemahl / Des Zeus und dir: ersinnt ihm nur kein schweres Leid“ (vv. 847ff., übers. Donner). Am Ende gibt sie nach, aus Einsicht: „Aber dir und Hera folgen heißt mich strenger Pflicht Gebot“ (v. 859, übers. Donner). Man kann die Götter der griechischen Tragödie aber ebenso wenig wie die menschlichen Herren durch Hilfeleistung beschämen, jedenfalls nicht in der Nuancierung, die Eugenie sich für die Zukunft ausmalt. Bloße Beschämung mag virtuell in den *Trachinierinnen* vorliegen, wo übrigens das, was wir von Hyllos hören, auch der Betroffene selbst, Herakles, sagen könnte. Er könnte sagen wollen: „Mir bleibt nichts übrig, als meinen furchtbaren Tod anzunehmen — man erkennt daran der Götter Rücksichtslosigkeit. Die zeugen Söhne und sind gerühmt als Väter — und sehen dem Leiden zu“ (siehe oben, S. 10). Hinter solchen Worten kann man den erregten, nicht ganz gerechten, aber jedenfalls die Götter blamierenden Gedanken spüren: „So handeln *Menschen* im allgemeinen nicht“. Hinter Eugenies Vorhaben steckt aber das christliche Gebot, Böses nicht mit Bösem zu vergelten und sogar seine Feinde zu lieben. Die Erfüllung dieses Gebotes geht in Eugenies Vorhaben mit dem ersten Gebot der adligen Standesethik, nach Möglichkeit immer der Erste zu sein, eine enge Verbindung ein. Beabsichtigt ist, die helfende Tat dem Vorwurf zu entrücken, Rache zu sein, obwohl es nur um Rache geht, und zwar deshalb, weil die Hilfe die Rangfolge klärt: Der Hilfe Leistende steht über dem der Hilfe Bedürftigen. Die Rache kommt als Verzicht auf Rache, als Entsagung und Heiligkeit daher. Der neuzeitliche Mensch, der Eugenie zuhört, ist gezwungen, ihr diese Motivation zu unterstellen. Die Welt der antiken Tragödie kennt eine solche komplexe Haltung nicht.²⁴ Einer Handlungsweise der Art, wie Eugenie sie sich ausdenkt, hätte man andere Motive unterlegt (und Eugenie hätte als Griechin auch entsprechend empfunden): an erster Stelle hätte man an die Beziehung unter Verwandten oder Quasi-Verwandten gedacht, denn (Quasi-)Verwandtschaft war Grundlage der Politik. Solchen Personen schadet man auch dann nicht unbedingt, wenn man selbst Opfer von Schädigung durch eben sie gewesen ist: Das gemeinsame Gute der Gruppe kann stärker motivieren als persönliche Rachegefühle. Die *Natürliche Tochter* unterscheidet sich also dadurch von einer griechischen Tragödie, daß das Mittel, mit dem die Heldin in ihrem Scheitern noch etwas für sich herauszuholen versucht, nicht in die Welt der Tragödie paßt, sondern das Christentum voraussetzt (das allerdings auf heidnische Weise instrumentalisiert wird). Der Unterschied ist für die Fragestellung dieser Untersuchung belanglos. Immerhin zeigt er, daß Eugenie nicht nur

²⁴ Das Normale ist, über das Unglück des Feindes zu lachen: So steht es im Grundtext zur Mentalität der antiken Tragödie, im *Aias*-Prolog, und gesagt ist es von der für solche Fragen höchsten denkbaren Instanz, der Göttin Athene (v. 79).

Personen (den Gerichtsrat), sondern auch Werte ihren Interessen gemäß einsetzt, wenn es um das geht, was ihr vor allem wichtig ist: die Stellung in ihrer Gruppe.

3. Ein Unterschied zwischen der Tragik der *Natürlichen Tochter* und der der griechischen Tragödien liegt darin, daß Goethe nicht im Sinne der delphischen Tempelaufschrift schreibt. Es geht ihm nicht um die, ob fromm hingegenommene oder kritisierte, jedenfalls aber als allgemein gültig verstandene Lehre des „Lerne erkennen, was du (nicht) bist“. Es fehlt also die religiöse, priesterliche (gegebenenfalls die religionskritische) und lehrhafte Intention, die für die griechische Tragödie konstitutiv ist. Bringt man die *Natürliche Tochter* auf die Ebene eines Lehrstücks, was man tun muß, wenn man sie durchgehend mit der griechischen Tragödie vergleichbar machen will, so müßte festgestellt werden, daß man in Goethes Stück wenigstens nichts über den Lauf der Welt schlechthin lernt, weil die Adelsschicksale nicht, wie in der Antike, mit dem Lauf der Welt zusammenfallen. Man hat statt dessen mit einem klassenbedingten Einzelschicksal zu tun, das als repräsentativ empfunden werden soll, aber nur für den Bereich dieser Klasse („So also geht es dort oben zu“). Statt der in vielen antiken Tragödien verkündeten unfrohen Botschaft der delphischen Religion bietet die *Natürliche Tochter* einen interessanten, nachdenklich machenden Einblick in eine den meisten fremde oder nur sehr bedingt (etwa aus einem autoritären Elternhaus) bekannte Welt. Auch diese Differenz läßt diese Untersuchung unberührt.

Diesen Differenzen gegenüber gibt es eine tiefere Gemeinsamkeit mit einem antiken Stück, die hier nicht Thema war, aber doch jedem Leser, der sich mit den Besonderheiten der antiken Adelskultur vertraut gemacht hat, auffallen muß. Der Moderne sieht *statt* dieser Gemeinsamkeit mit der Antike eine Merkwürdigkeit dieses besonderen Stücks, und wenn er sich auch, aus Respekt vor dem Autor, um eine ehrerbietige Sprache bemüht, so läßt er doch erkennen, daß die Sache etwas Verwunderliches hat. Eine derartige moderne Beobachtung liest sich so: „Bei allen aber, auch den Hauptpersonen, verbindet sich mit dem typischen der idealisierende Stil der Charakteristik. Kaum je verliert sie sich in die zufälligen Besonderheiten des realen Lebens oder gar in die Einzelheiten des äußeren Auftretens. Nur die großen, wesentlichen Züge will sie herausheben. Und das Seelenleben dieser Menschen ist einfach, klar und durchsichtig. Das Drama taucht nicht hinab in die dunklen Tiefen der Seele, die unbestimmten, verworrenen Regungen, die halb unter der Schwelle des Bewußtseins liegen. Auch im höchsten Affekt bewahrt der Geist seine Herrschaft, fast nie bricht das Gefühl mit naiver Unmittelbarkeit hervor. Nicht umsonst wandeln diese Personen auf den Höhen der Bildung: mit voller Klarheit sprechen sie aus, was sie im Innersten bewegt. Ja, bei ihnen allen ist die Neigung entwickelt, über ihre Seelenzustände zu reflektieren, das Einzelne im Lichte des Allgemeinen zu sehen, und wie von selbst formen sich diese Reflexionen zu scharf geprägten Sentenzen“.²⁵ Was hier negativ beschrieben ist, ist, positiv formuliert, die Öffentlichkeitskultur des antiken Adels und seiner Literatur. Leben ist Zeremonie, Zurschaustellung von Wert und überlegenem Umgang damit. Die klassische antike Kultur kennt keine abstrakten Paradigmen. Vorbilder sind die bekannten Menschen, die es gut machen. Eine solche Kultur muß sich zur Aufgabe machen, alles offenzulegen, was gut ist. Auch der Irrtum des Tüchtigen wird nicht verborgen. Es ist ja der Irrtum

²⁵ Kettner 1912: 65f.

einer Person, die schon etwas ist, also Wert hat. Man wartet nicht auf Fehler, um einen solchen zu richten, sondern umgekehrt: Das Urteil steht fest, bevor er irren kann. Und wo er irrt, denkt er groß genug von sich, um sich als von den „Stärkeren“ (den Göttern) irregeführt zu empfinden. Naive Unmittelbarkeit ist unkultiviert und wird abgelehnt, was natürlich nicht heißt, daß die Gefühle nicht groß wären und deutlich gezeigt würden. Aber weil diese Gefühle — wohl schon da, wo sie empfunden, nicht nur dort, wo sie geäußert sind — eben nicht unmittelbar, sondern durch Paideia, d.h. durch Paradeigma, vermittelt und somit auf *gepflegte* Weise empfunden und geäußert werden, kann der Moderne den Eindruck haben, daß, wie soeben gesagt, auch im höchsten Affekt der Geist seine Herrschaft bewahrt. *Die Natürliche Tochter* ist auf erstaunliche Weise ein Zeugnis für diese durch nördlich-bürgerliche Privatheitsseligkeit verdrängte Mentalität eines sein Leben an freier Luft verbringenden Adels.

2. Einsicht am Ende Weimarer Tragödien

Das Thema der Goetheschen *Iphigenie auf Tauris* ist dem der beiden Schlußakte der *Natürlichen Tochter* nahe. Auch hier sieht sich eine Frau, die einer anderen Welt angehört, dem Werben eines Mannes ausgesetzt, den zu achten sie Anlaß hat. Aber es handelt sich nicht um andere soziale Welten — Iphigenie droht kein Abstieg, und „Stärkere“ haben ihre Hand, was die Verbindung mit Thoas angeht, ohnehin nicht im Spiel. Am Ende läßt das „verteufelt humane“ (Goethe an Schiller, 19.1.1802) Stück Iphigenie bleiben, was sie ist, und der Zurückbleibende wird noch um seinen Segen gebeten, den er auch nicht versagt. Zur Einsicht wird niemand gezwungen. Thoas überwindet sich und entsagt „frei“. Gegenüber der Goetheschen Iphigenie sei die des Euripides „binahe roh und gemein“, meinte Schopenhauer;²⁶ sie ist in Wirklichkeit nur griechisch, und das Griechische, von dem hier die Rede ist, schließt das „Edle“ im Weimarischen Sinn aus. So mag das alte Stück also auch roh und gemein heißen. (Es ist ja eine Absicht dieses Beitrags zu erweisen, daß auch Eugenie nicht *Weimarisches*-edel ist.) Der Euripideische Thoas erfährt von der List der Geschwister, ruft seine Leute zusammen und kündigt grausame Bestrafung an. Da tritt eine besonders starke Vertreterin der „Stärkeren“, Athene, auf und weist Thoas darauf hin, daß es eben diese „Stärkeren“ sind, die auch hier die Zügel halten. Thoas darauf:

*Athene, Herrin, wer der Götter Ruf vernimmt
Und ihm Gehorsam weigert, denkt das Rechte nicht. <...>
Wie ziemte Kampf mit Göttern, die so mächtig sind?
<...> [Ich] senke meine Lanze vor den Fremdlingen
Und meine Ruder, Göttin, weil du's also willst.*

Wenn Athene in ihrer Antwort eine noch „stärkere“ Instanz als die Götter erwähnt:

*Sehr wohl: das Schicksal waltet über dir und uns
(vv. 1475ff., übers. Donner),*

so hat das für die Argumentation hier keine Bedeutung, zeigt indessen, wie sehr man vom Wissen um die Irrationalität durchdrungen war, durch die soziale Schichten jeweils „von oben“, aus einer höheren Zone, gesteuert werden. Über den Göttern steht keine weitere soziale Schicht, aber eine Macht, die nicht weniger willkürlich ist als eine Herrschaft.

²⁶ *Die Welt als Wille und Vorstellung* II, S. 496.

Am Ende des *Tasso* steht allerdings die Erkenntnis des Helden, was er nicht ist — Einsicht, wie es scheinen könnte im griechischen Sinne des Wortes. Antonio hatte zuvor entschieden ungrüchisch gefordert

*Und wenn du ganz dich zu verlieren scheinst,
Vergleiche dich! Erkenne was du bist!*
(vv. 3419f.)

Tassos Antwort zeigt, daß er sich in ganz anderem Sinne erkennt:

*Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr es zu bekennen.*

<...>

*Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.*
(vv. 3446ff.)

Es ist zum ersten sein Wesen, in das er Einsicht erhalten hat, nicht seine Lage angesichts von Institutionen. Trennender ist aber das zweite: Die Einsicht in die eigene Fragilität ist vorweg kommentiert durch die Einsicht auch in den nur relativen Wert dieser Fragilität *und* in die nur relative Stärke des Starken:

*O edler Mann! Du stehest fest und still,
Ich scheine nur die sturmbewegte Welle.
Allein bedenk', und überhebe nicht
Dich deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben <...>.*
(vv. 3434ff.)

Fels und Welle sind von einer Natur gewollt und geschaffen.

Um Einsicht geht es auch in Schillers *Jungfrau von Orleans*. Aber Einsicht ist hier eben nicht alles. Johanna erkennt sich als Werkzeug göttlichen Willens und übernimmt den ihr aufgegebenen Dienst. Das Seelendrama beginnt, wenn sie in der Lionelszene des 3. Aktes irre an ihrer Berufung, an ihrer „bloßen“ Einsicht wird. Sie stürzt bis zu dem Punkt, wo der Köhlerjunge ihr den Becher aus der Hand schlägt (5. Aufzug, 3. Auftritt), und gelangt dann in der Lionelszene des 5. Aktes (5. Auftritt) dorthin, wohin Schiller sie bringen muß, um sie zu seiner Heldin zu machen: zur „Selbständigkeit“ (vgl. Schiller an Goethe, 3.4.1801), indem sie nun nicht mehr nur (durch Einsicht, wenn man so will) ihre Rolle annimmt, sondern durch Kampf mit sich selbst zu der Freiheit gelangt, die sie diese Rolle zu ihrer eigenen machen läßt. Sie kann nun bei aller Kindlichkeit stolz sterben. Kein Held der griechischen Tragödie stirbt stolz, das heißt: über die Mächte, das Schicksal, den Götterwillen triumphierend. Er braucht überhaupt nicht zu sterben, nicht einmal zu scheitern. Auch das Schlußwort „Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude“ ist genau das Gegenteil dessen, was die Griechen immer schon eingesehen haben, und ist christlich wie der shakespearisierende Kampf der guten und finsternen jenseitigen Mächte im Stück. Die „Mächte“, die sich nicht in gute und finstere teilen und diesseitig sind, kämpfen auf der griechischen Bühne nicht gegeneinander, sondern gegen die gesellschaftlich hoch stehenden Menschen.

Die „Entwicklung“, wie Schiller hätte sagen können, der *Braut von Messina*, eines thematisch den griechischen Tragödien sehr nahen und im einzelnen öfter griechisch klingenden Stücks, ist der griechischen Einsichtstragik schroff entgegengesetzt und eng verwandt mit derjenigen der *Jungfrau*. Don Cesar, der Brudermörder, vertritt sich selbst gegenüber das Sittengesetz und vollzieht es, den Normen seiner Klasse gemäß, durch Selbsttötung. Wie er handeln wird, weiß er schon früh (v. 2521), aber seine Intention ist noch nicht „rein“, wie man gemeinhin sagen würde, nicht „frei“, wie es bei Schiller hieße. Zu diesem Zeitpunkt hat seine Mutter ihn verstoßen

Einen Basilisken

*Hab ich erzeugt, genährt an meiner Brust,
Der mir den bessern Sohn zu Tode stach
(v. 2498ff.),*

und Beatrice hat mit Gesten und Tränen gezeigt, daß ihre Gedanken und Empfindungen dem Opfer gelten. Erst als die Mutter und dann sogar Beatrice ihm den Weg zurück ins Leben gebahnt haben, hat er die Möglichkeit, „frei“, nicht enttäuscht, nicht „aus Neigung“, zu sterben; erst jetzt ist seine Hand, die den Dolch gegen die eigene Brust führt, nichts als Vollzieherin eines allgemeinen Sollens. Daß er wegen Beatrices „Tränen“, „die auch ihm geflossen“, am Ende „befriedigt“ ist, macht seine Tat nicht weniger sittlich. Sittlich ist sie, weil er um der Tat willen auf Beatrice, sein Götterglück, verzichtet; was ihn „befriedigt“ sterben läßt, war gerade der stärkste Anreiz zum Leben:

*Nein, Bruder! Nicht dein Opfer will ich dir
Entziehn <...>.*

Ich halte

*In meinen Armen, was das irdsche Leben
Zu einem Loos der Götter machen kann —
Doch ich, der Mörder sollte glücklich seyn,
Und deine heilge Unschuld ungerächet
Im tiefen Grabe liegen — das verhüte
Der allgerechte Lenker unsrer Tage,
Daß solche Theilung sei in seiner Welt —
— Die Tränen sah ich, die auch mir geflossen,
Befriedigt ist mein Herz, ich folge dir.
(vv. 2822ff.)*

Hier steht Kant nahe, an Sophokles erinnert nichts.

IV. Eine Zufallsverwandtschaft

Der „griechische“, Sophokleische Schluß der *Natürlichen Tochter* ist wohl einmalig in der klassischen deutschen Dramenliteratur. Vergessen wir aber nicht: Für Goethe war er nicht das Ende. Hätten wir das gesamte Drama, wie Goethe es konzipiert hatte, so wäre eine Interpretation wie die, die hier vorliegt, gewollt und künstlich. Der Sophokleische Dramenschluß ist ein Zufall.

Goethe hat diesen Schluß nicht in der Art der klassischen Literaturen seit den Römern „nachgeahmt“; er ist auf eigenem Weg dorthin gelangt. Sein Motiv der pragmatischen Entsagung hat bei Gelegenheit einmal das aus anderem kulturellen Boden gewachsene Motiv der pragmatischen Einsicht der Griechen berühren können. Wenn das, was Goethe „Entsagung“ nannte, in dem Sinne sozial motiviert war, daß „Stärkere“ es erzwingen, und auf diesen Zwang dann durch strategische Selbstbeschränkung reagiert wurde, dann war es aus dem Stoff, aus dem auch die Sophokleische Einsicht ist.

*Prof. Dr. Heinz Gerd Ingenkamp
Universität Bonn, Philologisches Seminar
E-Mail: h.ingenkamp@uni-bonn.de*

Literaturverzeichnis

- Bänninger, Verena (1957) *Goethes Natürliche Tochter. Bühnenstil und Gehalt*. Zürich, Freiburg i.Br.: Atlantis.
- Bernays, Jacob (1880) *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama*. Berlin: Hertz (1. Abh.: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*).
- Böhm, Runhild (2002) „Die Natürliche Tochter“ als Ausdruck von Goethes Verhältnis zur Französischen Revolution, 200 Jahre „Eugenie“ 1803–2003. Tübingen: R. Böhm.
- Borchmeyer, Dieter (Hrsg) (1993) *Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. 1.6: *Dramen 1791–1832*, hg. von Dieter Borchmeyer und Peter Huber. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl. (*Bibliothek deutscher Klassiker*; Bd. 97.)
- Böschenstein, Bernhard (1987) ‚Goethes Natürliche Tochter als Antwort auf die Französische Revolution.‘ — *Bausteine zu einem neuen Goethe*, hg. von Paolo Chiarini. Frankfurt am Main: Athenäum, 83–106 (seit 1990 mit weiteren Aufsätzen im Insel-Tb 1175).
- Böschenstein, Hermann (1986) ‚Goethe’s Natürliche Tochter.‘ — Hermann Böschenstein, *Selected Essays on German Literature*. Ed. by Rodney Symington. New York, Bern, Frankfurt am Main: Lang, 34–50.
- Boyle, Nicholas (1992) ‚Die Natürliche Tochter“ and the Origins of „Entsagung“.‘ — *London German Studies* 4, 89–146.
- Burckhardt, Sigurd (1960) ‚Die natürliche Tochter: Goethes ‚Iphigenie in Aulis‘?‘ — *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 41, 12–34.
- Burgess, Gordon A. (2000) ‚Die natürliche Tochter“: a model of interculturality?‘ — Paul Bishop and R. H. Stephenson (ed.), *Goethe 2000: Intercultural Readings of his Work <...>*. Leeds: Northern Universities Press, 132–149.
- Emrich, Wilhelm (1977) ‚Goethes Trauerspiel „Die Natürliche Tochter“.‘ — *Aspekte der Goethezeit*, hg. von Stanley A. Corngold u.a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 163–182.
- Görner, Rüdiger (1994) ‚Entsagung der Entsagenden in Goethes Trauerspiel „Die Natürliche Tochter“.‘ — *Goethe-Jahrbuch* 111, 103–110.
- Gräf, Hans Gerhard (1906) *Goethe über seine Dichtungen: Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters über seine poetischen Werke*. Theil 2: *Die dramatischen Dichtungen*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Rütten & Loening.
- Kettner, Gustav (1912) *Goethes Drama: „Die natürliche Tochter“*. Berlin: Weidmann 1912.
- Klein, Hans H. (1997) ‚Betrachtungen zu J. W. v. Goethes Trauerspiel „Die Natürliche Tochter“.‘ — *Staat, Politik, Verwaltung in Europa. Gedächtnisschrift für Roman Schnur*, hg. von Rudolf Morsey u.a. Berlin: Duncker & Humblot, 31–51.
- Lorey, Christoph (1995) *Die Ehe im klassischen Werk Goethes*. Amsterdam etc.: Rodopi. (*Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*; 118.)
- Mickel, Karl (2000) ‚Die natürliche Tochter, oder: Goethes soziologischer Blick.‘ — Karl Mickel, *Schriften* 5, *Gelehrtenrepublik: Beiträge zur deutschen Dichtungsgeschichte*. Halle: Mitteltdt. Verl., 199–227.

- Mönkemeyer, Heinz (1980) ‚Das Politische als Bereich der Sorge in Goethes Drama ‚Die Natürliche Tochter‘.‘ — *Geschichtsdrama*, hg. von Elfriede Neubuhr. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 287–302. (*Wege der Forschung*; 485; urspr. in *Monatshefte für deutschen Unterricht* 48, 1956.)
- Oellers, Norbert (2000) ‚Ein fernes Grollen nur der Revolution?‘ — *Literatur und Demokratie. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag*, hg. von Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Schmidt, 9–21.
- Robertson, Ritchie (1995) ‚The Failure of Enlightenment in Grillparzer’s *Ein Bruderzwist in Habsburg* and Goethe’s *Die Natürliche Tochter*.‘ — *Für all, was Menschen je erfahren.... Beiträge zu Franz Grillparzers Werk*, hg. von Joseph P. Strelka. Bern etc.: Lang, 165–185. (*New Yorker Beiträge zur Österreichischen Literaturgeschichte*; 2.)
- Uerlings, Herbert (1987) ‚Die Natürliche Tochter. Zur Rolle des Bürgertums in Goethes Trauerspiel.‘ — *Goethe-Jahrbuch* 104, 96–112.
- Vaget, Hans Rudolf (1980) ‚Die natürliche Tochter.‘ — W. Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen*. Stuttgart: Reclam, 210–225.
- WA (Weimarer Ausgabe) = *Goethe’s Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau, 1887 ff.
- Weimar, Klaus (2001) ‚Der Blick und die Gewalt der Stimme. Zu *Die natürliche Tochter*.‘ — *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75, 39–59.