

Werk

Titel: Ein neuer Schluß für Goethes "Stella "

Autor: John, David

Ort: Weimar

Jahr: 1994

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0111 | LOG_0016

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

DAVID G. JOHN
(mit STEFAN ENDRES und GABRIELE FRANKE)

Ein neuer Schluß für Goethes „Stella“

Es ist allgemein bekannt, daß Goethes „Stella“ zwei Schlüsse besitzt. Der erste, das Ende der Sturm und Drang-Version des Schauspiels (1776), enthält eine gewagte und gesellschaftlich nicht akzeptable ‚ménage à trois‘ zwischen zwei Frauen und einem Mann. Seine zeitgenössische Aufführungsgeschichte ist kurz, da die frühen Inszenierungen beinahe unverzüglich zu Absagen und öffentlichen Protesten führten. Im Jahre 1806 überarbeitete Goethe den Schluß seines Schauspiels, indem er es vom *Schauspiel* zum *Trauerspiel* umbenannte und sowohl die weiblichen als auch den männlichen Protagonisten zum Tode verurteilte. Diese Fassung wurde in Weimar uraufgeführt und in den nächsten Jahrzehnten dort und in anderen deutschen Theatern erfolgreich gespielt. Erst in unserem Jahrhundert ist der Originalschluß wieder zu einer Möglichkeit für Regisseure geworden.¹

Es existiert aber noch ein dritter, der Goetheforschung bisher nicht bekannter Schluß von „Stella“. Er besteht aus einem anonymen Manuskript der Schlußszene und befindet sich in der Theatersammlung des Städtischen Reiß-Museums in Mannheim, eingehftet in den 16. Band der bekannten zeitgenössischen Theaterkollektion „Theater der Deutschen“ (Leipzig 1776).² Der gesamte dort abgedruckte Text ist identisch mit Goethes erster Fassung „Stella. Ein Schauspiel für Liebende“ mit vollem, unkonventionellem Schluß; aber der größte Teil der Schlußszene wurde herausgeschnitten und durch eine saubere, vier Seiten lange Handschrift (S. 150–153, nach den ersten sieben Zeilen von S. 150) ersetzt. Der Inhalt dieser neuen Schlußszene unterscheidet sich grundlegend von jeder der beiden vorhergehenden Fassungen, und eine vollständige Transkription wird hiermit zum ersten Mal zusammen mit einem Kommentar zu seinen thematischen Folgerungen veröffentlicht.

Es scheint, als ob der Verfasser dieser neuen Szene moralische oder religiöse Konventionen genauso ansprechen wollte wie den Geschmack und die Erwartungen des Publikums, und da das Manuskript im National-Archiv in Mannheim liegt, ist es gerechtfertigt anzunehmen, daß es von jemandem aus diesem Umfeld geschrieben wurde. Es lassen sich nur Vermutungen darüber anstellen, in welchem Jahr das Schauspiel in dieser Form aufgeführt wurde oder ob es überhaupt zur Aufführung kam. Das Mannheimer Nationaltheater wurde 1779 nach mehr als einem Jahrhundert theatralischer Aktivität, die sowohl pro-

¹ Einen guten Überblick und eine Bewertung von „Stella“-Produktionen der neueren Zeit (bis 1974) bietet Rolf Michaelis: *Stella oder Der Mut zur Utopie*. In: *Literarische Wertung und ästhetische Kommunikation*, hrsg. von Jutta Wermke, Frankfurt am Main 1975, S. 34–36.

² Signatur S 1, 16. Ich bin Frau Liselotte Homering, der Direktorin der Theaterkollektion des Reiß-Museums Mannheim, für ihre Erlaubnis, dieses Manuskript zu drucken, genauso zu Dank verpflichtet wie wegen ihrer Großzügigkeit und ihrem Rat.

fessionelle Wandertruppen als auch örtliche Lientheatergruppen (Liebhabertheater) umfaßte, gegründet. Es existiert kein Nachweis, daß „Stella“ in irgendeiner Form in Mannheim vor der Wende zum 19. Jahrhundert gespielt wurde; die Dokumentation der öffentlichen Aufführungen vor 1779 ist bruchstückhaft, und die privaten Berichte des „Theaterliebhabers“ können sogar noch weniger als gesichert gelten.³ Bevor wir jedoch zu der neuen Schlußszene kommen, wollen wir kurz auf die bekannten Schlüsse von „Stella“ sowie ihre zeitgenössische Rezeption schauen.⁴

Die Originalversion (1776) besteht aus dem abschließenden Heiratsversprechen, das großzügig von Cäcilie mit ihren berühmten Worten angeboten wird:

*Stella! nimm die Hälfte des, der ganz dein ist – du hast ihn gerettet –
von ihm selbst gerettet – du gibst mir ihn wieder!*
Fernando. Stella! (er neigt sich zu ihr.)
Stella. Ich faß es nicht!
Cäcilie. Du fühlst's.
Stella, an seinem Hals. Ich darf? – –
*Cäcilie. Dankst du mir's, daß ich dich Flüchtling
zurückhielt?*
Stella, an ihrem Hals. O du! – –
Fernando, beide umarmend. Mein! Mein!
Stella, seine Hand fassend, an ihm hangend. Ich bin dein!
Cäcilie, seine Hand fassend, an seinem Hals.
Wir sind dein! (WA I, 11, S. 415 f.)

Die Publikationsgeschichte dieser Fassung bezeugt die zeitgenössische Faszination an diesem bizarren Schluß genauso wie die wachsende Popularität des jungen Goethe in seiner Sturm und Drang-Phase. „Stella. Ein Schauspiel für Liebende“ (Berlin 1776) erlebte mindestens sechs autorisierte Nachdrucke zu Goethes Lebzeiten, entweder einzeln oder innerhalb von Sammlungen Goethescher Werke, und wenigstens einen weiteren in dem Sammelband „Theater der Deutschen“.⁵ Die Inszenierungen des Schauspiels sorgten für einen heftigen Zusammenstoß mit der herrschenden Moral – hauptsächlich wegen seiner Befürwortung von sexuellen Beziehungen mit mehreren Partnern bis hin zur Bigamie.⁶

³ Mannheims Theatergeschichte ist gründlich dokumentiert in: Anton Pichler: Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879; Max Martersteig: Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, Mannheim 1890; Friedrich Walter: Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779–1839. Bd. 1: Das Theater-Archiv; Bd. 2: Die Theater-Bibliothek, Leipzig 1899; Kurt Sommerfeld: Die Bühneneinrichtungen des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung (1778–1803), Berlin 1927; Oscar Fambach: Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832, Bonn 1980. Diese enthalten genaue Aufführungsnachweise für das Nationaltheater von 1779 an bis zur Gegenwart parallel zu ungenauen Überblicksinformationen zur Theateraktivität vor dieser Zeit. Nach diesen Quellen gab es keine dokumentierte Aufführung von „Stella“ vor 1833 (dem Ende von Fambachs Nachweisen) in Mannheim. Meines Wissens wurde das Schauspiel zuerst 1902 in Mannheim aufgeführt.

⁴ Die Zitate aus dem „Stella“-Text beziehen sich auf WA I, 11.

⁵ Der Kommentar in WA I, 11, S. 467 f. listet sowohl Einzelheiten von diesen sechs als auch den noch vorhandenen Goethehandschriften auf, erwähnt aber den Nachdruck in der Sammlung „Theater der Deutschen“ oder das hier vorgestellte Manuskript nicht.

⁶ Eine bibliographische Liste der zeitgenössischen kritischen Reaktionen in Zeitungen und Zeitschriften liefert Karl Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. Aus den Quellen, 3. Aufl., Dresden

Wegen dieser Reaktion und ohne Zweifel auch aufgrund seines persönlichen Reifeprozesses und der Anpassung an die soziopolitische Realität wandte sich Goethe an Schiller, der ihm helfen sollte, den Schluß so zu überarbeiten, damit er in Weimar aufgeführt werden konnte. In „Über das Theater“ aus dem Jahre 1815 erinnert sich Goethe dieser Zusammenarbeit, indem er Schillers Verbesserungen einzelner Stellen sowie den neuen Schluß beschreibt. Dieser wandelt das Schauspiel in eine von ihm so benannte „Tragödie“ um, obwohl die Titelseite auf der Publikation 1816 eigentlich „Trauerspiel“ angibt.⁷ Auch erinnert er sich daran, wie unwillig sich die Gesellschaft aufgrund ihres generellen monogamen Denkens zeigte, das Konzept der Doppelpartner 1776 anzunehmen, so daß die neue Endung eingefügt wurde, *die das Gefühl befriedigt und die Rührung erhöht* (WA I, 40, S. 95). Dieser Schluß stimmte mit dem klassischen Sinne der Tragödie sowie mit der zeitgenössischen Ästhetik überein. Dieses zweite Ende muß hier nicht in seiner Gesamtheit zitiert werden, aber wir können doch kurz auf seine generelle Stoßrichtung eingehen.⁸ Die ‚Medizin‘, die Stella nimmt, stellt sich als Gift heraus; ihre Absicht ist also ein Selbstmord aus Resignation, eine Tat der Großzügigkeit, um ein verheiratetes Paar in angemessener Weise zusammenzuführen. Alle Notrufe für einen Doktor kommen zu spät, und Cäcilie bleibt hilflos, um einen Eingriff des Allmächtigen flehend, zurück, während Fernando schweigend eine Pistole nimmt und abgeht. Man hört einen Schuß, und Lucie berichtet Fernandos Tod von eigener Hand. Sie hindert Cäcilie mit folgendem Rat daran, zum Tatort zu eilen: *Nicht dahin, meine Mutter, der Anblick ist hilflos, und erregt Verzweiflung* (S. 195). In einem letzten melodramatischen Aufbegehren kämpft Stella darum, Fernando zu erreichen, sinkt aber zusammen, indem sie noch einmal ihren Glauben an die legitimen ehelichen Bande bekräftigt. So bittet sie Cäcilie eindringlich:

*Am Ziele denn. So gehe du hin, zu dem, dem du
angehörst. Nimm seinen letzten Seufzer, sein letztes
Röcheln auf. Er ist dein Gatte. Du zauderst? Ich bitte,*

1910–1911, Bd. IV/3, S. 132. Siehe auch Lothar Pikuliks Zusammenfassung von kritischen Quellen in: „Stella. Ein Schauspiel für Liebende“. In: Goethes Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1980, S. 89–103 (bes. S. 102, Anm. 6). Schon im Jahre 1858 legte Heinrich Düntzer den Grundstein für eine kritische Untersuchung der Rezeption „Stellas“ in: Goethes Clavigo und Stella – erläutert. Erläuterungen zu den deutschen Klassikern, 1. Abt., 8. Bändchen, Jena 1858. 1876 fügte Wilhelm Scherer eine gute Diskussion über Goethes eigene Beziehungen und die seiner Freunde als eine Grundlage des Schauspiels bei in: Bemerkungen über Goethe's „Stella“. In: Deutsche Rundschau 6 (1876), S. 66–86. Düntzer und Scherer bieten den Hintergrund für die meisten späteren kritischen Beiträge zur zeitgenössischen „Stella“-Rezeption und zu moralischen Fragen von Bigamie und Mehrfachbeziehungen. Kürzlich hat Karl Otto Conrady einen kurzen Überblick der zeitgenössischen Rezeption verfaßt, welcher Sperrungen und Verbote von „Stella“-Aufführungen in Hamburg und Berlin einschließt: Goethe. Leben und Werk, Bd. 1, Königstein/Ts. 1982, S. 285 f. Aber es sollte in Erinnerung bleiben, daß alle Mitglieder der zeitgenössischen Gesellschaft sich nicht geschockt oder angegriffen zeigten, da die Ausübung von sexueller Tändelei außerhalb der Ehe auch zu jener Zeit kaum ungewöhnlich gewesen war. Tatsächlich war sie in manchen Kreisen sogar akzeptiert. Eduard Castles veröffentlichte Vorlesung aus dem Jahre 1924: Stella. Ein Schauspiel für Liebende. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins N.F. 73 (1969), S. 125–146, enthält eine bemerkenswerte Analyse der Partnerschafts- und Eheproblematik in dem Schauspiel (S. 143–145), und Conrady verweist auf andere zeitgenössische Werke, die intime Dreierbeziehungen enthalten (S. 286). Schließlich bietet Heinz-Dieter Weber eine schwülstige, moderne Untersuchung der zeitgenössischen Reaktion aus der Sicht der Rezeptionsästhetik in: Stella oder die Negativität des Happy End. Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik (Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung 34), hrsg. von Theo Buck und Dietrich Steinbach, Stuttgart 1978, S. 142–167.

⁷ Zuerst als solches veröffentlicht in: Goethes Werke, Bd. 6, Stuttgart und Tübingen 1816, S. 307–379.

⁸ Der gesamte überarbeitete Abschnitt geht in WA I, 11 von S. 191,6 bis 196,8.

*ich beschwöre dich. Dein Bleiben macht mich unruhig.
 (Mit Bewegung, doch schwach.) Bedenke, er ist allein,
 und gehe! (Cécilie mit Heftigkeit ab)
 Lucie. Ich verlasse dich nicht, ich bleibe bei dir.
 Stella. Nein, Lucie! Wenn du mir wohl willst, so eile.
 Fort! fort! laß mich ruben! Die Flügel der Liebe sind
 gelähmt, sie tragen mich nicht zu ihm hin. Du bist frisch
 und gesund. Die Pflicht sei thätig wo die Liebe
 verstummt. Fort zu dem, dem du angehörst! Er ist dein
 Vater. Weißt du, was das heißt? Fort! wenn du mich
 liebst, wenn du mich beruhigen willst. (Lucie entfernt
 sich langsam.)
 Stella. (sinkend). Und ich sterbe allein. (S. 195 f.)*

Die Wiedereinsetzung der sanktionierten familiären Verbindungen und Pflichten ist offensichtlich an der Tagesordnung mit einem Inhalt und Ton, der im Stil mehr an Iffland oder Kotzebue als an den klassischen Goethe erinnert. Neben der Anpassung an thematische und dramaturgische Konventionen deutet dieser tragische Schluß sowohl an Lucies Warnung vor den Gefahren der „Verzweiflung“ gegenüber ihrer Mutter als auch in der möglichen Ambivalenz von Stellas Schlußfrage: *Er ist dein Vater. Weißt du, was das heißt?* auf einen religiösen Unterton hin. Aber dazu mehr, wenn wir dann weiter unten zu dem neuen Schluß selbst kommen.

Goethe hatte recht in seiner Einschätzung dessen, was das Schauspiel benötigte, um es wenigstens für das Weimarer Publikum des beginnenden 19. Jahrhunderts akzeptabel zu machen. Die Tragödie „Stella“ wurde hier am 15. Januar 1806 uraufgeführt – Schiller starb am 9. Mai 1805 – und erlebte dort oder auf den angegliederten Bühnen in Lauchstädt und Leipzig bis zum Jahre 1815 zwölf Wiederholungen.⁹ Bezüglich der Premiere des Stücks zitiert Goedeke einen Brief der Frau von Stein an ihren Sohn: „Es fand aber keinen Beifall. Fernando erschießt sich, und mit dem Betrüger kann man kein Mitleid haben. Besser wäre es gewesen, er hätte Stella sterben lassen; doch nahm er [Goethe] mirs übel, als ich dies tadelte“ (Bd. IV/2, S. 123 f.). Obwohl der veränderte Schluß, den Frau von Stein gesehen hatte, dem klassisch-ästhetischen Verlangen nach einer Abrundung genügte, war er allein nicht ausreichend, um das Stück gänzlich dem zeitgenössischen Geschmack und den Erwartungen, die an eine Tragödie gestellt wurden, anzupassen, da das Erwecken des Mitleids als ästhetisches Kriterium offensichtlich fehlte. Und was fängt man mit Frau von Steins Bemerkung über Stella an? Es scheint so, daß in der von ihr besuchten Aufführung Stella gar nicht starb. Dennoch lauten in der ersten veröffentlichten Fassung ihre letzten Worte: *Und ich sterbe allein*. Goedeke bemerkt dazu: „Vor der Drucklegung des Stückes änderte er indessen den Schluß doch unter Berücksichtigung des Rates der einstigen Freundin noch einmal um“ (Bd. IV/2, S. 123 f.). Der Schluß von „Stella“ war damals wohl im Wandel begriffen, und solange es keinen zeitgenössischen Anhaltspunkt über individuelle Aufführungen gibt, kann man nur vermuten, wie das Schauspiel an verschiedenen Abenden aufgeführt wurde. Diese Tatsache weist den Weg zu dem neuen Schluß, der ja den Hauptgegenstand unserer Beschäftigung ausmacht.

⁹ Goedeke (Anm. 6), Bd. IV/2, S. 123 behauptet, daß die überarbeitete Version am 13. Januar 1805 uraufgeführt wurde, während C. A. H. Burkhardt keine Aufführung dieses Datums erwähnt. Vgl. Das Repertoire des Weimarschen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817. Theatergeschichtliche Forschungen 1, Hamburg–Leipzig 1891 (Reprint Nendeln 1977), S. 144.

Er beginnt direkt nach dem *Fernando. Stella! (er neigt sich zu ihr.)* des ersten Schlusses, wie oben zitiert, und beendet das Schauspiel folgendermaßen:¹⁰

Stella. Nicht mehr dein – Ja! – seht ihr, wie ich ruhig, wie ich heiter bin, und ihr konnt's nicht rathen. – nicht mehr dein, Ferdinand [sic] – (mit Entzückung) dem Himmel seine Braut!

Ferdinand [sic]. Stella!

Cezilie [sic]. Gott!

Stella. Ein Kloster, meine Lieben. – Das nächste Kloster, wo ich sonst meine Morgenandacht verrichte – das wird mich aufnehmen – da werde ich seyn – da werde ich [151] des Morgens durch die Fenster des düstern Thors euer Haus sehen – und werde für euch beten.

Fernando. (fällt betrübt in einen Seßel.)

Cezilie. Wie? Hintrauern wolltest du, die blühendsten Jahre? Die Jahre der Fülle, der reifenden Hoffnung, verzweifelnd am Abgrund hinjammern? – geschieden seyn von deiner lieben Welt – Von dem, den du so glühend liebst?

Stella. Lieben Welt? – lieben Welt? – O du kennst sie besser – und ich – (auf Fernando zeigend) Morgens ehe die Sonne die Thurmspitzen unsers [152] Klosters bescheint, ehe meine Schwestern aus ihrem ruhigen Schlafe erwachen – will ich mich vor dem Altare hinwerfen, will für ihn, will für dich beten. – Beten, beten wird mein Herz, aber so inniglich, aber so warm, wie ich ihn liebte. – In jedem Weihrauch wird das Gebet für mich die Wolken durchdringen! – Leb wohl, Fernando! leb wohl, Cezilie! – (Sie wollen sie aufhalten; im gehen drohend) Keinen Kirchenraub!

Cezilie. Gott! [153]

Fernando. Stella! – O Jünglinge! – wie schwer ist die Bürde der Lasterhaften!
Ende.

Auffällig an diesem neuen Schluß ist vor allem Stellas Abkehr vom weltlichen Leben, ihre Absicht, einen religiösen Lebensweg einzuschlagen, und ihre begleitenden ermahnen- den Worte denen gegenüber, die zurückbleiben. Aus der Sicht des Werkes selbst ist der neue Schluß weitaus logischer und dramatisch konsequenter als die anderen beiden. Überraschenderweise hat die Forschung bisher der religiösen Thematik des Schauspiels keinerlei Beachtung geschenkt, obwohl sich zahlreiche Textstellen finden lassen, die Stellas Entscheidung, am Ende als Nonne in ein Kloster einzutreten, dramatisch vorbereiten.¹¹

¹⁰ Im gedruckten „Theater der Deutschen“, wo das Manuskript gefunden wurde, existiert eine kleine Variante zur hier zitierten Bühnenfassung. Es heißt dort: („er neigt zu ihr.“).

¹¹ Ich kann nicht behaupten, alle kritische Literatur zu „Stella“ gelesen zu haben, aber ich habe eine gründliche Suche in allen Standardbibliographien zu Goethe, also Goedeke, Pyritz und die jährlichen Bände der Goethe-Jahrbücher, der „Internationalen Bibliographie zur deutschen Klassik“ und „Germanistik“ versucht. Ich habe keinen Aufsatz oder ein größeres Buchkapitel zur religiösen Thematik in „Stella“ gefunden. Dennoch fließt relevante Forschungsliteratur mit in meinen Beitrag ein. Die eine bemerkenswerte Ausnahme ist Georg-Michael Schulz' lehrreicher Artikel: Goethes „Stella“. Wirrnisse der Liebe und Gottes

Schon in der ersten Szene beschreibt die Postmeisterin sie als eine in einer klosterähnlichen Existenz lebende Einsiedlerin: sie *läßt [...] keine Seele zu sich, schließt sich ein [...]* (S. 134). Wir hören vom Tode und der Beerdigung ihres Kindes in der *Einsiedelei*, zu der Stella täglich ‚pilgert‘ und die sie sogar *Rasenaltar* (S. 173) nennt. Wir wissen, daß Stella trotz ihrer früheren Beziehung mit Fernando unverheiratet geblieben ist, aber dieses Zusammensein hatte nicht mit einer willentlichen Hingabe begonnen: *Er [...] soll sie entführt haben [...] sie hat ihr Leben lang dran abzubüßen* (S. 135), erklärt die Postmeisterin, die damit Stella von direkter Verantwortung losspricht und ihr einen lebenslangen Dienst in einer religiösen Einrichtung nahelegt. Fernando bemerkt bei seinem Auftritt, noch bevor er Stella selbst sieht, *das klösterliche Ansehn ihrer Wohnung*, stellt sie sich *in ihrer Einsamkeit* (S. 137) vor und erfährt von der Postmeisterin: *Sie lebt wie eine Nonne, so eingezogen, die Zeit ich sie kenne* (S. 139). Stellas erste Rede im zweiten Akt ist Teil einer Reminiscenz an Jesu Christu Gebet kurz vor seinem Tode: *Laß uns glücklich, Vater! du hast uns so glücklich gemacht! – Es war dein Wille nicht* (S. 145). Bald darauf entwickeln sich die ekstatischen Erinnerungen Stellas an Fernando zu glühender Verehrung, vermischt mit religiösen Phantasien, die so weit gehen, ihm messianische Kräfte zuzuschreiben: *Dahinaus sah ich ihn fahren, dahinaus – ach, und er war wieder gekommen – war seiner Wartenden wieder gekommen* (S. 147). Diese Messiasversion strahlt ab auf Stella selbst, wenn sie beginnt, das rein Physische zu transzendieren und sich einem geistigen Reich der Reinheit anzunähern. Bald darauf wird sie von Madame Sommer als *reinste Menschheit* (S. 148) beschrieben und äußert sich auch selbst zu dem verzweifelten Kampf zwischen Geist und Fleisch (S. 148). Die Folge ist eine Bitte zu Gott, die eine direkte Paraphrase von Christi Flehen zu Gottvater zum Zeitpunkt der Passion darstellt, durch die er gemäß der christlichen Lehre vom Fleisch zum Geist übergeht: *O Gott! du hattest mir diese Seligkeit auch nur zu kosten gegeben, um mir einen bitteren Kelch auf mein ganzes Leben zu bereiten* (S. 150). Stellas Paraphrase dieses Flehens führt uns hier jedoch jenseits von traditioneller christlicher Sprache und Vorstellung, da jetzt sie als Frau in die Rolle des Erlösers eingesetzt wird. Diese Umkehrung des Geschlechts der Erlöserfigur deutet auf das Hauptproblem des Schauspiels hin.

Im dritten Akt setzt sich Stellas Vergeistigung fort. Fernando spricht jetzt von ihr als *Engel des Himmels* (S. 159) und betrachtet sie als *ganz Liebe, ganz Gottheit* (S. 163). Die erste Szene des folgenden Aktes, der gänzlich am *Rasenalter* spielt, beginnt mit *Stella allein*, als ob sie schon von den anderen abgeschlossen wäre. Fernando und Cäcilie stören sie in ihren wiederholten Gebeten zu Gott (S. 180f.), und Cäcilies Reaktion – *Schwester! meine Schwester! erhole dich* (S. 181) – wird in doppelter Weise bedeutungsvoll. Stellas Vertrautheit mit Gott ist die einer religiösen Verehrerin, einer *Schwester*, während ihr Geschlecht und die weltlichen Umstände sie noch an Cäcilie als ihre leibliche Schwester binden. Dieses Wortspiel findet sich genau am dramatischen Höhepunkt (Ende des vierten Aktes) des Stücks und sagt schon Stellas spätere endgültige Entscheidung für den spirituellen Bereich voraus, in deren Folge sie am Ende buchstäblich eine *Schwester* in einem Kloster wird.

Der fünfte Akt beginnt mit einem an religiösem Vokabular reichen Monolog, in dem Stella sich auf ihr Gemälde von Fernando konzentriert. Dessen anschließende Rede ver-

Gerechtigkeit. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 29 (1979), S. 416–442, in dem unter anderem die religiöse Thematik diskutiert wird (S. 433–438). Natürlich war Schulz das neue „Stella“-Ende nicht bekannt, und somit bleibt sein Beitrag begrenzt.

läuft parallel dazu und setzt sie mit [...] *blickst sterbend nach dem Himmel* (S. 185) wieder in bezug zum religiösen Bereich. Am Ende kommt Fernando zu der beinahe unausweichlichen Schlußfolgerung: *Laß sie fliehen! Laß sie in ein Kloster!* (S. 188). Die vollständige Bedeutung dieses Sachverhalts zu vermitteln bleibt jedoch Cäcilie vorbehalten. Im Gegensatz zu Fernando antwortet sie nicht mit einem Ausruf, sondern eher mit einer Reflexion. Seinem Verzweiflungsschrei folgt ihr verhaltener Kommentar in einer Erzählstruktur, die allen zeitgenössischen Zuhörern – vielleicht sogar noch einigen heutigen – bekannt war:

*Ein deutscher Graf. Den trieb ein Gefühl frommer
Pflicht von seiner Gemahlin, von seinen Gütern, nach
dem gelobten Lande – [...] Er war ein Biedermann; er
liebte sein Weib, nahm Abschied von ihr, empfahl ihr
sein Hauswesen, umarmte sie, und zog.* (S. 189)

Cäcilie setzt fort mit der Darstellung der Reise des Grafen, seiner Gefangennahme, der Sklavenjahre und der Befreiung aus diesem Schicksal durch die Hilfe einer fremden Frau, seiner Dankbarkeit dieser gegenüber, ihrer Verbindung sowie ihrer wahrscheinlichen gemeinsamen Rückkehr in seine Heimat und zu seiner ihm ergebenen Frau:

*An ihrem Halse rief das treue Weib, in tausend
Thränen rief sie: „Nimm alles was ich dir geben kann!
Nimm die Hälfte deß, der ganz dein gehört – Nimm ihn
ganz! Jede soll ihn haben, ohne der andern was zu
rauben“ – „Und“ rief sie an seinem Halse, zu seinen
Füßen: „Wir sind dein!“ – – Sie faßten seine Hände,
hingen an ihm – Und Gott im Himmel freute sich der
Liebe, und sein heiliger Statthalter sprach seinen Segen
dazu. Und ihr Glück und ihre Liebe faßte selig Eine
Wohnung, Ein Bett, und Ein Grab* (S. 190).

Diese Erzählung ist nach ihrer Struktur und inhaltlichen Aussage offensichtlich eine Parabel, eine narrative Form, die fundamentale Bedeutung für die Lehren des Neuen Testaments besitzt.¹² Genau an diesem Schlußpunkt brach Goethe die erste Fassung des Jahres 1776 ab und fügte drei Jahrzehnte später die neue hinzu. Die Parabel faßt die zentrale Aussage des Schauspiels, daß Liebe und Treue herkömmliche Konventionen der Gesellschaft verletzen und dennoch zu Beziehungen von Ehrlichkeit und Integrität führen können, zusammen. Wie die Menschen jeweils diese Moral akzeptieren oder ablehnen, ist genau in den drei jeweils verschiedenen Schlüssen abgebildet: *ménage à trois*, Doppelselbstmord und schließlich Rückzug in die klösterliche Abgeschlossenheit. Letztere Lösung entspricht dem durchgehenden religiösen Impetus des Dramas.

Die Konsequenzen dieser Interpretation sind jedoch von mehr als rein religiöser Art und eröffnen neue Aspekte für das Verständnis dieses Schauspiels. Fernandos Ausruf über Stellas logische Entscheidung für das Klosterleben, verglichen mit Cäcilies überlegter Reaktion, deutet auf einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Frauen und Männern, das offenbar zentrale Thema dieses Werkes. Neuerdings hat Gail K. Hart „Stella“ als die

¹² Conrady (Anm. 6, S. 285) nennt sie „die märchenhafte Erzählung“, und tatsächlich gibt es auch einige Märchenattribute. Der einzige Forscher, der sie „eine Art Parabel“ nennt, ist meines Wissens Schulz (Anm. 11, S. 437).

Antithese desjenigen Trends im Drama des 18. Jahrhunderts betrachtet, der „eine Beseitigung der meisten oder aller weiblicher Figuren vorschreibt, bevor der Schlußvorhang fällt“. Sie bemerkt in diesem Schauspiel von Beginn an eine klare weibliche Überlegenheit, nämlich daß „oberflächlich gesehen ‚Stella‘ in beiden Fassungen eine interessante Abkehr von den vielfach männlichen Schemata repräsentiert, die in dem an der Familie orientierten Drama dieser Periode vorherrschen“.¹³ Bei weiterer Betrachtung allerdings entdeckt Hart „viele Anzeichen dafür, daß sich diese [von Frauen dominierte] Welt nicht selbst genügt, sondern vielmehr ein Lückenbüßerabkommen oder ein Zwischenspiel ist – die verworrene und traurige Zäsur zwischen Perioden männlicher Oberhoheit. Jede der äußerlichen Förmlichkeiten [...] und Elemente der femininen Ordnung, die sich durchsetzt und offensichtlich Funktionen zum Beginn des Schauspiels ausübt, wird in Frage gestellt und durch einen nachfolgenden Dialog in einer Weise relativiert, die parallel zu der Angewohnheit des Schauspiels läuft, Verhaltenshypothesen, die sich gegen das Patriarchat richten, erst in Erwägung zu ziehen und dann abzulehnen.“¹⁴ Das eigentliche Problem der ‚Gewaltenteilung‘ liegt in dem Unterschied von weiblichem und männlichem Verständnis sowie der Erfahrung von Liebe und der instinktiven weiblichen „Fügsamkeit in ein autoritäres Verhalten, das ein häusliches Patriarchat garantiert“.¹⁵ Hart kommt daher zu einem bitteren Schluß: „Nachdem es zunächst den Anschein einer autonomen und unabhängigen weiblichen Welt annimmt, entlarvt Goethes Schauspiel diese Welt als falsches, ‚unnatürliches‘ Konstrukt und beschreibt Autorität ausschließlich zum Vorteil des Herrschenden. ‚Stella‘ schildert das endgültige, vernichtende Versagen von Frauen bei dem Versuch, die Unabhängigkeit des sentimentalen Vaters (in der Abwesenheit des anderen Geschlechts) zu erreichen, und definiert diese heimtückisch – in deren eigenen Worten – als Gegenstände oder zumindest Aspirantinnen der Vergegenständlichung des männlichen Blicks. Dieses Verfahren dient letztlich als Bestätigung dafür, daß die Grundlage der patriarchalischen Macht genauso unantastbar ist wie die weibliche Natur selbst [Hervorhebung – D. J.]“¹⁶

¹³ Im Original lauten die Stellen „[...] to prescribe the removal of most or all of the female figures [...] before the final curtain falls [...] On the face of it, ‚Stella‘, in both versions, represents an intriguing departure from the multiple-male configurations that dominate the family-oriented drama of the period.“ Gail K. Hart: *Voyleuristic Star-Gazing: Authority, Instinct and the Women’s World in Goethe’s ‚Stella‘*. In: *Monatshefte* 4 (1990), S. 408–420, bes. S. 409 f.

¹⁴ Im Original lautet die Stelle: „[...] many signs that this world [dominated by females] is not self-sufficient but rather merely a stop-gap arrangement or interregnum – the confused and sorrowful caesura between periods of male sovereignty. Each of the external formalities [...], elements of the feminine order that prevails and apparently functions at the beginning of the play, is challenged and qualified by subsequent dialogue in a manner consistent with the play’s habit of entertaining and then rejecting behavioral hypotheses which are antithetical to patriarchy“ (ebenda, S. 411).

¹⁵ Hart, S. 412: „[...] compliance in the authoritarian transaction that guarantees domestic patriarchy.“ Professor Hart betont die Wichtigkeit des Aufsatzes von Hubert Joseph Meesen für die Entwicklung ihrer Gedanken zu diesem Punkt: „Clavigo“ und „Stella“ in *Goethe’s Personal and Dramatic Development*. In: *Goethe Bicentennial Studies*, ed. H. J. Meesen, Bloomington: Indiana UP 1950, S. 153–206. Es existieren einige neuere Untersuchungen mit bemerkenswerter Beachtung der Frau-Mann-Problematik in „Stella“, auf die sich Hart bezieht und die ich auch als lehrreich empfunden habe. Es sind die Aufsätze von Georg-Michael Schulz (Anm. 11, S. 416–442), Lothar Pikulik (Anm. 6) sowie Peter Pfaff: *Das Abenteuer des erotischen Herzens*. Zum jungen Goethe, hrsg. von Wilhelm Große, Stuttgart 1982, S. 157–163 und Conrady (Anm. 6, S. 284–288).

¹⁶ Peter Pfaff (Anm. 15, S. 159) kommt zu einem ähnlichen Schluß: „Den Frauen stiftet sich im Moment der Hingabe an den Mann der einzige Sinn ihres Lebens.“ Im Original lautet die Stelle bei Hart: „[...] Beginning with the semblance of an autonomous or independent women’s world, Goethe’s play exposes this

Harts unverblümtes Fazit leuchtet von einer modernen Perspektive her gesehen ein und kann nur noch an Überzeugungskraft gewinnen, wenn man die Frau-Mann-Problematik mit den religiösen Motiven des Schauspiels zusammen betrachtet. Für ihren Schluß erweist sich die Tatsache als zentral, daß die auf der Bühne des 18. Jahrhunderts dargestellte Familieneinheit um die Figur des Vaters als beherrschenden Mann organisiert ist. In einem religiösen Kontext bildet das christliche Abbild Gottes, traditionell als „Gottvater“, die letztendliche Repräsentation dieser patriarchalischen Dominanz in der westlichen Gesellschaft. Daraus folgt, daß die freiwillige Akzeptanz des Christentums zugleich auch die Übernahme dieser letzten männlichen Autorität signalisiert. Wir wollen dieses Konzept anwenden, indem wir zu „Stella“ zurückkehren und mit Harts Konzentration auf den ‚männlichen Blick‘ beginnen.

Während Hart diesen Ausdruck im Sinne der abwertenden männlichen Sichtweise, die Frauen objektiviert, benutzt, kann er umgekehrt auch eine andere Dimension erhalten. „Der männliche Blick“ läßt sich wohl auf „Das zweite Geschlecht“ (1953) zurückführen, wo Simone de Beauvoir ihn in einem anderen Kontext benutzt, als ein junges Mädchen sich inmitten von Weihrauch und Standbildern Gott und den Engeln, die alle als männliche Wesen dargestellt sind, hingibt.¹⁷ Ich schlage vor, daß der Gebrauch eines maskulinen oder männlichen Blicks nicht nur aus der Perspektive von Männern gegenüber Frauen, sondern auch von Frauen gegenüber Männern, besonders Gottvaterfiguren, angewendet werden sollte. In der ersten „Stella“-Szene, von der ab wir diesen semiotischen roten Faden durch das ganze Stück hindurch beobachten können, erklärt Madame Sommer, als sie den Verlust Fernandos beschreibt: *Ich mangelte mir selbst; ein Gott mangelte mir* (S. 131). Im zweiten Akt vergegenständlicht Stella die Person Fernandos dadurch, daß sie sich auf ihn als *sein Bild!* (S. 147) bezieht, indem sie sein Abbild in konkrete, statische Form oder in anderen und klassischen semiotischen Worten als Ikone auffaßt. Von diesem Punkt an wird Fernandos Person wiederholt mit der ikonographischen Methode verbunden, die einen Hauptpunkt der religiösen Semiotik bildet. Stella beendet ihre gefühlvolle Rede (beinahe eine volle Seite Text, der nur von zwei kurzen Einwänden Lucies und Madame Sommers unterbrochen wird) mit einem ekstatischen Schrei, der durch das sichtbare Bild ihres Geliebten ausgelöst wird: [...] *die Seligkeit [...] der ersten Blicke, des Zitterns, Stammelns, des Nahens, Weichens – des Vergessens sein selbst – den ersten flüchtigen, feurigen Kuß, und die erste ruhigathmende Umarmung* (S. 148; Hervorhebung – D. J.). An diesem rhetorischen Höhepunkt steht Madame Sommers berühmter, aus zwei strafenden Worten bestehender Ausruf: *Männer! Männer!* Sofort ist der Bann gebrochen, und die Stimmung verändert sich von der Idealisierung hin zum Vorwurf, da das religiöse Bild zur Realität ihrer geteilten Erfahrung führt. Der zweite Akt schließt sogar mit einer Rückkehr zum Mann als religiöser Ikone, als Stella das zusammengesetzte Bild zurückbekommt: *Ja wenn ich euch einmal anfangen von ihm zu erzählen, der mir alles war! – der – Ihr sollt sein Porträt sehn! – sein Porträt – O mich dünkt immer, die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem was sich über ihn empfinden und sagen läßt* (S. 151). Und wie reagiert Madame Sommer auf dieses Bild? Mit einem einzigen Wort: *Gott!*

world as a false, ‚unnatural‘ construct and redefines authority completely to the advantage of the dominant. ‚Stella‘ charts the definitive, crushing failure of women to achieve the self-sufficiency of the sentimental father (in the absence of the opposite sex) and insidiously defines them – in their own words – as objects of the male gaze or aspirants to objectification by the male gaze. This constitutes a reassurance that the basis of patriarchal power is as inviolable as women’s nature“ (Anm. 13, S. 417).

¹⁷ New York 1983, S. 290.

Schwester! meine Schwester! [...] Männer! Männer! [...] Gott! Diese drei Ausdrücke, alle von derselben Person, sind der Kernpunkt des gesamten Schauspiels. Wie können wir Madame Sommers unfreiwillige Reaktion auf das Bild Fernandos anders deuten denn als linguistisch doppeldeutige Aussage, dahingehend, daß das Bild des Manns vor ihr gleichzeitig Gottes Bild ist? Und genau dieses Bild muß Vorrang besitzen, denn *die Gestalt des Menschen ist der beste Text zu allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt*. Die Vorstellung des Gottes als Mann und in der logischen Folge des Mannes als Gott, oder Gottes als Mensch und des Menschen als Gott, spielt in der feministischen theologischen Forschung oft eine große Rolle.¹⁸ Sie ist ebenso zentral für „Stella“ wie für die Reaktion der beiden Geliebten Fernandos auf ihn. Genau so verstehen die beiden Frauen ihre Beziehung zueinander, so daß am Ende des zweiten Akts Madame Sommer in Stellas ikonographische Bewunderung Fernandos einstimmt und ihrer Tochter erklärt: *Der Gemahl – Das Bild – Der Erwartete – Geliebte! – Das ist mein Gemahl! – Es ist dein Vater!* (S. 153) und damit die Ikone mit allen männlichen Hauptrollen des Stücks verbindet: Gemahl, Messias, Geliebter und Vater; und genau danach tritt Fernando auf.

Diese Verkörperung nimmt eine zentrale Position im Schlußakt des Schauspiels und seiner Aussage ein. Bei Mondlicht und in Stellas Zimmer lautet die erste Bühnenanweisung: *Sie hat Fernandos Porträt und ist im Begriff, es von dem Blendrahmen loszumachen* (S. 182). Die gesamte Szene konzentriert sich auf dieses Bild. Sie geht mit ihm in ihren Händen umher, hält es vor ihre Augen und spricht zu ihm, als ob es lebendig wäre. *Sie ergreift das Porträt [...] Sie nimmt ein Messer und fängt an die Nägel loszubrechen*. Sie wiederholt vor ihm ihre Geschichte genau so, als ob sie sich in einem Zwiegespräch mit dem Himmel befände, und die Bühnenanweisungen versorgen uns mit dem Wesentlichen des Gespielten, indem sie weitergeht: *Das Gemälde nach dem Monde wendend [...] Das Porträt anschauend [...] Sie zuckt mit dem Messer nach dem Gemälde [...] Sie wendet sich ab, das Messer fällt, sie stürzt mit einem Ausbruch von Thränen vor den Stuhl nieder*. Und schließlich hat sie das Bild von seinem Rahmen befreit (S. 183 f.). *Verbannt aus deiner Schöpfung! [...] verbannt sein? [...] Verbannt sein! [...] Verbannt sein!* ruft sie immer wieder (S. 182 f.), womit sie die Vorbereitung trifft, vom Leben zu scheiden, Fernando zu verlassen und ihn durch das Gemälde in ihren Händen zu ersetzen. Kurz: Goethes Originaltext läßt Stella den Menschen zugunsten eines Abbildes verlassen, genau das, was sie im neuen, dritten Schluß des Schauspiels bis hin zu dessen tragischem Ende durchführt.

Das Mannheimer Manuskript eines neuen Schlusses zu Goethes „Stella“ hat etwa zwei Jahrhunderte lang im Verborgenen geschlummert. Wir hören oft, daß es über Goethe und andere Hauptfiguren des literarischen Kanons nichts Neues mehr zu sagen gibt. Man braucht keine neue Handschrift, um solche leichtfertigen Behauptungen zurückzuweisen, aber wenn durch einen großen Glücksfall tatsächlich eine solche gefunden wird, bietet dieser Umstand allen Forschern die Möglichkeit, unser Verständnis eines wichtigen Teils des so oft diskutierten Kanons neu zu überdenken. Trotz der großen Anzahl von vorhandener Sekundärliteratur zu „Stella“, wie zu allen Goetheschriften, beweist dieses Manuskript, daß das bisherige Fehlen einer kritischen Betrachtung der religiösen Thematik in diesem Schauspiel nur zu einem ungenügenden Verständnis des Werkes im Kontext seiner

¹⁸ Siehe besonders Mary Dalys Schriften seit 1968, so z.B. ihre Diskussion der „Ideen über Gott“ in: *The Church and the Second Sex*, New York 1968, S. 138–141. Vielen Dank schulde ich meiner Kollegin Mary Malone für diesen Ratschlag.

Zeit geführt hat. Irgendjemand befand – wie vermutlich sogar mehrere Leute – keinen der Goetheschen Schlüsse für ausreichend oder akzeptabel und verfaßte daher einen dritten, der besser die dramatischen und sozialen Erwartungen vieler Zeitgenossen erfüllte. Darüber hinaus erhalten wir, wenn wir das Drama aus der Perspektive des neuen Schlusses betrachten, neue Einsichten in die Geschlechterthematik, die lange Zeit den Hauptpunkt der Forschung ausmachte und die auch weiterhin für unser heutiges Gesellschaftsverständnis relevant bleibt.

