

Das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts

DISSERTATION

zur Erlangung
des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich 2:
Philologie/Kulturwissenschaften

vorgelegt im Promotionsfach Germanistik

Schwerpunkt: Literaturwissenschaft

am: 15. Oktober 2011

von: Iris Meinen, geb. Esch

geb. am 22. September 1976 in Cochem

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. Helmut Schmiedt

Zweitgutachterin: Frau PD Dr. Helga Arend

Für Paula

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei jenen bedanken, die wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Zunächst danke ich meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Schmiedt, der mir die Möglichkeit gegeben hat, dieses Projekt durchzuführen, und mich mit fachlichen Anregungen und ermutigender Unterstützung begleitet hat. Dank gilt ferner Frau PD Dr. Helga Arend für ihre Bereitschaft, die Zweitbegutachtung der Arbeit zu übernehmen. Darüber hinaus danke ich den Kollegen und Kolleginnen des Instituts für Germanistik am Campus Koblenz, die mit fachkundigem Rat, Lektürehinweisen und kollegialer Rücksichtnahme dazu beigetragen haben, dass die Studie fertiggestellt werden konnte. Mein besonderer Dank gilt meiner Kollegin Heike Rettig, die mich über anregende Diskussionen hinaus auch mit persönlichem Rat begleitet hat. Durch sie wird mir die Zeit intensiver Arbeit ebenso als eine Zeit freundschaftlicher Verbundenheit in Erinnerung bleiben.

Ausdrücklicher Dank gilt dem Referat für Frauenförderung und dem Interdisziplinären Promotionszentrum der Universität Koblenz-Landau (IPZ) für die finanzielle Förderung meiner Studie; in persona Frau Marie-Theres Hammes-Rosenstein, die in ihrer Stellung als Frauenreferentin am Campus Koblenz mich bei der Beantragung des Wiedereinstiegstipendiums unterstützt hat, ebenso wie Frau Dr. Kathrin Ruhl, die als Leiterin des IPZ durch die Ausarbeitung eines detaillierten Förderprogramms ‚Promovieren mit Kind‘ wesentlich dazu beiträgt, dass Eltern die Promotion als realistische Option wahrnehmen können.

Ich danke Eva Hilchenbach und Kerstin Kallass für die umfangreichen Korrekturarbeiten und Lea Lentes für ihre Geduld und unermüdliche Energie bei der Fertigstellung der Arbeit.

Herzlich möchte ich meiner Familie und meinen Freunden danken, die durch Ansporn, aufmerksames Zuhören, aber auch Geduld die Arbeit an diesem Projekt verfolgt haben. Meine Schwester Angela hat durch ihre Unterstützung die intensive Schlussphase erst möglich gemacht. Die Arbeit möchte ich meiner Tochter Paula widmen.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	5
TEIL A: DER HISTORISCHE DISKURS ÜBER DIE SELBSTTÖTUNG.....	19
I. DIE ANTIKE.....	19
II. DAS CHRISTLICH GEPRÄGTE MITTELALTER	28
III. AN DER SCHWELLE ZUR NEUZEIT.....	34
TEIL B: WAHRNEHMUNGSPARADIGMEN DER SELBSTTÖTUNG IM DISKURS DES 18. JAHRHUNDERTS.....	39
I. ‚SELBST-MORD‘. DAS ZEDLER UNIVERSALLEXIKON.....	40
1. <i>Einige Vorbemerkungen. Das Zedler - Anspruch und Stellenwert im historischen Diskurs.....</i>	41
2. <i>Der grobe Selbst-Mord. Wider dem göttlichen Gesetz und der natürlichen Begierde.....</i>	43
3. <i>Der subtile Selbst-Mord. Vom ‚Rechten Maß halten‘.....</i>	48
II. DIE ANOMALIE	54
1. <i>The english Malady. Der Mythos vom ‚klimatischen Determinismus‘.....</i>	54
2. <i>Die Melancholie</i>	56
3. <i>Die Selbst-Befleckung.....</i>	58
III. DAS DELIKT	60
1. <i>Der Imperativ der Lebenserhaltung.....</i>	60
2. <i>Von der Angemessenheit der Strafe</i>	62
IV. DIE TODSÜNDE.....	64
1. <i>Die dreifache Sünde.....</i>	64
2. <i>Die Religions=Irrthümer.....</i>	65
3. <i>Der Aberglaube</i>	66
V. DAS UNMORALISCHE.....	69
VI. DAS HEROISCHE.....	71
VII. DIE AUTONOMIE	73
TEIL C: MOTIVGESTALTEN DER SELBSTTÖTUNG IM DRAMA DES 18. JAHRHUNDERTS.....	78
I. KONSTRUIERTE TUGENDIDENTITÄTEN. DIE ZERSETZUNG DES HELDEN- UND MÄRTYRERIDEALS	78

1. <i>Die patriotische Tugend</i>	80
1.1. Selbsttötung und Freiheit in Gottscheds <i>Der Sterbende Cato</i> (1732).....	81
1.2. Selbsttötung und Vaterlandsliebe in Lessings <i>Philotas</i> (1759)	99
2. <i>Die Tugend der Keuschheit</i>	116
2.1. Selbsttötung und Vergewaltigung in Schlegels <i>Lucretia</i> (1740).....	116
2.2. Selbsttötung und Treue in Gottscheds <i>Panthea</i> (1744)	123
2.3. Selbsttötung und Sinnlichkeit in Lessings <i>Emilia Galotti</i> (1772)	135
II. VON ‚VERBRECHEN‘ UND SELBSTTÖTUNG. DIE BESTÄTIGUNG DES SITTENGESETZES	149
1. <i>Zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Selbsttötung als Akt der Sühne oder ‚Die Strafe der Selbsttötung‘</i>	150
1.1. Die individuelle Schuld.....	152
1.1.1. Selbsttötung und Verführung in Lessings <i>Miss Sara Sampson</i> (1755)..	152
1.1.2. Selbsttötung und Ehebruch in Klingers <i>Das leidende Weib</i> (1775)	162
1.2. Die eigene und des anderen Schuld. Mord und Selbsttötung	173
1.2.1. Selbsttötung und Stolz in Pfeils <i>Lucie Woodvill</i> (1756).....	174
1.2.2. Selbsttötung und Freigeisterei in Brawes <i>Der Freigeist</i> (1757).....	181
2. <i>Formen der Radikalautonomie. Das Individuum zwischen Hybris und Wahn</i>	191
2.1. Selbsttötung und Rache in Schlegels <i>Dido</i> (1739).....	193
2.2. Selbsttötung und Repression in Lenz’ <i>Die Soldaten</i> (1776)	201
2.3. Selbsttötung und Materialismus in Schillers <i>Die Räuber</i> (1781)	211
2.4. Selbsttötung und die vermeintliche Unmöglichkeit der zärtlichsten Liebe in Schillers <i>Kabale und Liebe</i> (1784).....	232
III. SELBSTTÖTUNG AUS LIEBE. DIE ROMANTISIERUNG DES TODES	247
1. <i>Eros und Melancholie</i>	249
1.1. Selbsttötung und Vereinigung in Weißes <i>Romeo und Julie</i> (1768)	250
1.2. Selbsttötung und unerfüllte Liebe in Lenz’ <i>Der Engländer</i> (1776).....	258
2. <i>„Wer liebt, hat recht.“ Die Überwindung der Tragik in der Selbsttötung</i>	269
2.1. Selbsttötung und erotischer Genuss in Klingers <i>Die neue Arria</i> (1776)	270
2.2. Selbsttötung und Trost in Goethes <i>Egmont</i> (1788).....	278
SCHLUSSBETRACHTUNG.....	290
LITERATURVERZEICHNIS.....	292
ANHANG.....	313

EINLEITUNG

I

Im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* schreibt Goethe:

Der Selbstmord ist ein Ereignis der menschlichen Natur, welches, mag auch darüber schon so viel gesprochen und gehandelt sein als da will, doch einen jeden Menschen zur Teilnahme fordert, in jeder Zeitepoche wieder einmal verhandelt werden muss.¹

Goethe, der unzweifelhaft als der prominenteste Autor einer literarischen Selbsttötung im 18. Jahrhundert gelten kann, verweist hier auf die immerwährende Aktualität der Selbsttötung. Wie kaum ein anderes Phänomen hat die Frage nach der Legalität der Selbsttötung, die in ihrer letzten Konsequenz immer eine Frage nach dem Selbstbestimmungsrecht des Menschen ist, Gesellschaften gespalten. Seit alters her ist sie eines der umstrittensten Themen in Philosophie und Theologie, und kaum eine Disziplin hat diesen Bereich unreflektiert gelassen. Für die Aufklärung, die im allgemeinen Verständnis als eine Epoche gilt, in der sich der Grundgedanke durchsetzt, die Vernunft als allgemeingültigen Wertemaßstab für alles menschliche Handeln heranzuziehen und die Bevormundung durch Souveränitäten zu hinterfragen, stellt die Selbsttötung eine besondere ‚Provokation‘ dar. Die über einen langen Zeitraum sowohl von kirchlichen als auch weltlichen Oberhäuptern gleichermaßen propagierte Auffassung von der Unzulässigkeit des aus eigener Hand herbeigeführten Todes konnte unter der Perspektive eines Individuationsprozesses nicht weiterhin unhinterfragt hingenommen werden. Aus heutiger Sicht gilt das 18. Jahrhundert als Schnittstelle im historischen Diskurs über die Selbsttötung. Das Gedankengut der Aufklärung schuf mit den sich zunehmend etablierenden Säkularisierungs- und Individualisierungstendenzen die wesentlichen Voraussetzungen für eine ‚neue‘ Bewertung der Selbsttötung.

Auch die Literatur hat die Selbsttötung früh für sich entdeckt. Seit Sophokles hält man den Tod aus der eigenen Hand für ein erlaubtes und taugliches Inventar des Trauerspiels, das sich mit Blick auf die Literaturgeschichte nicht selten einer gewissen Beliebtheit erfreute. Matt zählt die Selbsttötung zu einem der drei großen Themen der Literatur. Er führt aus: „Hochzeit, Mord und Wahnsinn“ sind die drei „Ur-Inhalte“² aller Literatur. Drittes sei durch Suizid ersetzbar, „denn Selbstmord und Wahnsinn

¹ Goethe (1962), *Dichtung und Wahrheit. Dritter Teil, Dreizehntes Buch*, S. 129.

² Matt (1989), S. 29.

sind [...] als Grundelemente des konkreten Denkens der Literatur austauschbare Vorgänge“³. Die Konvertibilität von Wahnsinn und Selbsttötung im literarischen Raum begründet er darin, dass beides der radikale Austritt aus der allgemeinen Ordnung darstelle. „Da ist dann kein Konflikt mehr, sondern eine Ruhe, wie sie so steinern nirgends sonst vorkommt.“⁴

Die vorliegende Arbeit leistet einen Beitrag zur Geschichte der Selbsttötung unter der Perspektive einer literaturwissenschaftlichen Motivanalyse. Grundgedanke ist, dass sich Literatur als Resonanzraum außerliterarischer Diskurse darstellt, ebenso wie fiktive Literatur diskurs Wirklichkeiten schafft. Dem literarischen Motiv kommt innerhalb dieses Verständnisses eine besondere Bedeutung zu. So ist das Motiv „zwar nur ein Teil, aber ein Teil mit der Fähigkeit und Funktion, das Ganze des Stofflichen zu durchdringen und zu bestimmen“⁵. Das Motiv steht somit in enger polyfunktionaler Beziehung zum Gesamtaufbau des dramatischen Gefüges, ragt aber auch, wie zu zeigen sein wird, weit über eben dieses hinaus. Die Vielschichtigkeit des Motivs wird unmittelbar nach einem Blick auf die Begriffsdimension und deren Verwendung deutlich. Der Begriff ‚Motiv‘ stammt ursprünglich aus der Musik. Erstmals wurde er in der *Encyclopédie* im Jahre 1765 zur Benennung einer charakteristischen, melodischen Einheit einer musikalischen Komposition verwendet. In der unmittelbaren Übertragung des Begriffs auf andere Künste kam es zu keiner deutlichen, übergreifenden und/oder einheitlichen Begriffsbestimmung. Das Phänomen der begrifflichen Unklarheit zieht sich bis in die einzelnen Fachdisziplinen. Mit Blick auf die Literaturwissenschaft ergibt sich diese vorrangig aus der Schwierigkeit heraus, das Motiv von anderen Begriffen wie Stoff, Thema, Bild und Symbol, zuletzt genannter vor allem im Kontext lyrischer Motivgestaltung, abzugrenzen. So verweisen beispielsweise Daemmrich/Daemmrich auf die Tendenz der Themenforschung, Stoffe als Motive zu klassifizieren, ebenso wie zahlreiche vor allem ältere Arbeiten dazu neigen, Motiv und Thema nicht näher zu unterscheiden.⁶ Im Folgenden wird der Versuch unternommen, ohne detailliert auf mögliche Abgrenzungen zu anderen Phänomenen einzugehen, die Vielschichtigkeit eines Motivs zu umreißen. Dass es hierbei zu etwaigen Überschneidungen mit Themen, Stoffen usw. kommt, liegt darin begründet, dass eine allzu deutliche Trennschärfe das Ausbleiben als wesentlich erachteter Aspekte zur Folge hätte. So können Motive unzweifelhaft im Verlauf der Handlung zu Themen avancieren oder umgekehrt, ebenso wie zahlreichen traditionellen Stoffen das Motiv der Selbsttötung inhärent ist.⁷ Daraus resultiert, dass die folgenden Ausführungen nicht darauf angelegt sind, eine

³ Matt (1989), S. 28.

⁴ Ebd.

⁵ Frenzel (1980), S. 36.

⁶ Vgl. Daemmrich/Daemmrich (1995), S. XIII.

⁷ Zur Differenz von Thema und Motiv und/oder zu möglichen Überschneidungen bzw. Übergängen vgl. ebd., S. XIV–XXI.

eindeutige Definition des Motivbegriffs zu liefern, sondern die Breite des Phänomens deutlich zu zeigen und mit Blick auf die anschließende Untersuchung die Vielschichtigkeit der Deutungs- und Analyseebenen hervorzuheben. Hierbei erscheint es sinnvoll, zu weiten Teilen den Ausführungen von Daemmrich/Daemmrich zu folgen.⁸

- Motive sind handlungsauslösend. Eine derartige Bestimmung, die den folgenden zu weiten Teilen inhärent ist, bedeutet mit Blick auf den Titel der vorliegenden Studie eine Verifikation, die bis dato in der Forschung unter Ausblendung einer näheren Bestimmung des Motivbegriffs im Konnex der Selbsttötung nicht geleistet wurde. Handlungsauslösend ist folglich nicht die Selbsttötung als solche, sondern ist der bewusst oder unbewusst formulierte Wille zum Tode, der in der Selbsttötung kulminiert. Diese Perspektive ermöglicht es, die Selbsttötung als Motiv, dem ein handlungsauslösendes Moment zugeschrieben wird, zu erfassen. (Motiv/Handlung)
- Motive sind strukturbildend. Ihre Position im Handlungsgefüge, ihre Wechselbeziehung zu anderen Motiven und/oder Themen (Selbsttötung und Liebe/Selbsttötung und Gesellschaft), Wiederholungen, Variationen usw. formen ein weitläufiges Bezugssystem. So ermöglichen sie beispielsweise nicht nur Rückwendungen und straffen damit die Handlungsstränge, sondern deuten auch voraus und variieren das bereits Mitgeteilte ebenso, wie sie Spannungsbögen herstellen können. (Motiv/Struktur)
- Motive begründen Verhaltensweisen der Figuren, indem sie die Zusammenhänge zwischen Empfindungen, Bewusstsein, Bedürfnissen und Handlungen erschließen lassen, und verdeutlichen so u.a. Charaktereigenschaften der Figuren. (Motiv/Figur)
- Motive haben Verweischarakter. Sie verdeutlichen, stützen, unterstreichen das Thema, heben es hervor und tragen zu seiner Entwicklung bei. So verdeutlicht der Akt der Selbsttötung die Schwere des inneren/äußeren Konflikts. (Motiv/Thema)
- Motive dienen als Signale im Rezeptions- und Deutungsprozess. Wird beispielsweise der Tod Catos in Gottscheds gleichnamigem Trauerspiel durch den Handlungsverlauf als vorschnell bestimmt, lässt dies eindeutige Rückschlüsse auf die Tat zu. (Motiv/Rezeption)

⁸ Vgl. Daemmrich/Daemmrich (1995), S. XI-XXV.

- Motive stehen in einer engen Beziehung zur jeweiligen Gattung (Selbsttötung und heroische Tragödie/Selbsttötung und bürgerliches Trauerspiel). In wiederkehrenden Grundmustern können sie Aufschluss über ein unausgesprochenes Regelsystem geben, das die jeweilige Gattung bestimmt. (Motiv/Gattung)
- Motive geben Auskunft über kollektive Denkformen und kommunikative Konventionen. (Motiv/Diskurs)
- Motive haben Tradition. Sie können aus dem konkreten Zusammenhang ihrer literarischen Realisation gelöst werden und im Gegensatz zum Stoff, der an einen feststehenden Namen und eine Situation gebunden ist, als ‚Einzelphänomene‘ im kollektiven Gedächtnis fortbestehen. Hier werden sie erhalten, verändert, neu belebt und/oder ausgespart. Daher stellen Motive in ihrer konkreten Realisation auch immer einen über den Text hinausgehenden Dialog mit der literarischen Tradition her. (Motiv/Diskurs)
- Motive und Motivverknüpfungen sind dem Zeitgeist unterworfen. Hierzu sei beispielhaft auf die anwachsende Anzahl der Liebesselbsttötungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwiesen. (Motiv/Diskurs)
- Motive ermöglichen Rückschlüsse auf die Entstehungszeit der Texte. So schließt Hirzel beispielsweise aus der anwachsenden Zahl der literarischen Selbsttötungsdarstellungen in der homerischen Zeit auf eine erhöhte Selbstmordneigung dieser Epoche.⁹ (Motiv/Diskurs)

Die vorliegende Studie ist in der Absicht entstanden, diese unterschiedlichen Dimensionen des Motivs in den Analysen zu berücksichtigen und das Motiv folglich nicht als rein ästhetisches Phänomen zu betrachten, sondern im gleichen Maße als Ausdruck unterschiedlicher Diskursstränge, die sich als wesentlich für die literarischen Gestaltungsspielräume erweisen, ebenso wie sie von der jeweiligen Form, hier des Dramas, ‚gestaltet‘ werden. Diese Wechselbeziehung wird im Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts in besonderer Weise sichtbar. Ziel ist es, die jeweilige Ausgestaltung des Motivs unter Perspektive außerliterarischer, aber auch literarischer Diskurse in ihrer sich wandelnden Gestalt offenzulegen und so die dominierenden Figuren der Vermittlung herauszuarbeiten. Diese werden im Folgenden entsprechend dem der Arbeit zugrunde liegenden holistischen Motivbegriff als Motivgestalten gefasst. Unter Heranziehung eines breiten Motivverständnisses ist es möglich, die historische Entwicklung des Motivs ebenso hervorzuheben wie auch dessen jeweilige Funktion in den einzelnen Texten unter Berücksichtigung des Selbsttötungs- und

⁹ Vgl. Hirzel (1908), S. 84f.

Literaturdiskurses zu beschreiben. Lässt Lessing beispielsweise den Philotas seines gleichnamigen Trauerspiels seine Selbsttötung als Opfer für das Vaterland bestimmen, so kann dies über die Handlungs- und Figurenanalyse hinaus sowohl vor dem Hintergrund der Souveränitätsdebatte als auch im Kontext gattungspoetologischer Überlegungen, hier das heroische Trauerspiel, gedeutet werden. Aus der Verbindung dieser Deutungsebenen ergibt sich die Interpretation des lessingschen Einakters als ein Drama, das von der Zersetzung des Helden- und Märtyreri­deals im Kontext einer konstruierten Tugendidentität zeugt und mit dem Konzept der heroischen Tragödie bricht. Die Motivgestalt ist folglich die Interpretative Konstruktion, die sich aus einem Zusammenspiel von gattungspoetischen, diskursanalytischen und phänomenologischen Prämissen ergibt. Aus diesem Ansatz heraus muss unweigerlich folgen, dass die Studie nicht gezielt in die Tradition eines einzelnen methodischen Ansatzes gestellt werden kann. Vielmehr stellt sie den Versuch dar, eine Brücke zwischen werkimmanenten Methoden, der Literatursoziologie, wirkungsgeschichtlicher Konzeptionen und diskursanalytischen Prämissen zu schlagen.

II

Die Relevanz der Themenstellung ergibt sich aus einem Zusammenspiel von Untersuchungszeitraum, Gattung und der Selbsttötung als solcher:

Stellte die Selbsttötung in der Antike häufig ein durchaus tolerierbares Mittel dar, um einem qualvollen Leben zu entfliehen, so wurde sie im Mittelalter unter dem Einfluss des Christentums fast durchgängig verboten. Nachdem Jahrhunderte hindurch die Moralphilosophie und die Religion das Phänomen und, damit einhergehend, die Frage nach dessen Zu- oder Unzulässigkeit beherrscht hatten, wird die Selbsttötung mit der Differenzierung der wissenschaftlichen Methoden zunehmend zu einem Gegenstand der medizinischen, insbesondere der psychiatrischen Beschäftigung, die vorrangig nicht deren Legitimität infrage stellt, sondern nach deren Ursachen sucht. Der Ausgang dieser Entwicklung, die in einer Pathologisierung der Selbstmörder mündete und noch heute unsere Wahrnehmung des ‚Täters‘ und der ‚Tat‘ zu weiten Teilen bestimmt, ist ins beginnende 18. Jahrhundert zu datieren. Das Jahrhundert der Aufklärung besitzt nicht mehr die Einheitlichkeit und „Geschlossenheit des Weltbegriffens“¹⁰ der vorangegangenen Zeiten. Diese Entwicklung, die mit einer Zurückdrängung der katholischen Kirche einherging, die mit ihrer stringenten Verurteilung der Selbsttötung die Diskussion über deren Legitimation jahrhundertlang beherrscht hatte, rückt den Einzelnen als selbstbestimmtes und selbstverantwortliches Wesen in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Jene Veränderungen dürfen als Katalysator innerhalb der Selbsttötungsdebatte verstanden

¹⁰ Rehm (1969), S. 280.

werden. Zeugnis hierfür liefert die stark zunehmende Anzahl der erscheinenden theoretischen Schriften, die die Selbsttötung unter den verschiedensten Perspektiven zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich das 18. Jahrhundert als Zäsur im neuzeitlichen Selbsttötungsdiskurs und erweckt daher besonderes Interesse als Untersuchungszeitraum.

Zurück zum Phänomen als solchem. Die Rede vom Selbstmord ist immer zugleich auch die Frage nach dessen Ursache. Das Problem dabei liegt in der Sache selbst begründet, denn „wir wissen das ganze Geheimnis eines Menschen und seines Todes nicht. Unsere Urteile bleiben ins Irdische verwiesen“¹¹. Die Beantwortung der Frage kann somit immer nur aus „zweiter Hand“¹² geschehen. Hierzu trägt Literatur maßgeblich bei, die mögliche Entwicklungen, Einflüsse und Begründungsmuster im fiktiven – und damit einzig verfügbaren Raum – ausgestaltet. Hiermit wäre die erste Schnittstelle von Selbsttötung und Literatur formuliert. Dem Drama kommt hierbei eine besondere Stellung zu, da es als unmittelbarste Form der Literatur die Entwicklung ebenso wie das Geschehen ohne die Zwischenschaltung einer Erzählinstanz präsentiert. Die Selbsttötung, die wohl als einer der einsamsten und zugleich persönlichsten Akte verstanden werden kann, wird im Drama ‚öffentlich‘. Der Rezipient sieht zu, verfolgt und findet Antworten auf jene Fragen, die in der Realität unbeantwortet bleiben. Darüber hinaus ist die Gattung im 18. Jahrhundert von besonderem Interesse, da das Drama und damit die Schaubühne im Geiste der Aufklärung in Form, Funktion und gesellschaftlicher Stellung einen tiefgreifenden Wandel erfährt. Das Theater wurde im 18. Jahrhundert zur wichtigsten Sozialisierungseinheit des Bürgers und avancierte zu dem, was vielfach als ‚moralische Lehranstalt‘ bestimmt wurde. Allen voran Johann Christoph Gottsched wollte ausdrücklich das Trauerspiel in den Dienst der rationalen Philosophie gestellt wissen. Dieser Entwicklung ging eine intensive theoretische Auseinandersetzung über das Wesen und die Funktion der Dichtung voraus, die sich unweigerlich auf die Gestaltung der Selbsttötungsszenen auswirkte. Unter Perspektive einer diätetischen Bestimmung von Literatur konnte Gottsched die Selbsttötung, die für ihn wie für viele seiner Zeitgenossen auch weiterhin als eine „der übelsten Untaten der Menschen galt“¹³, nicht mehr als nachahmungswürdig wie noch in der barocken Tragödie präsentieren. Die Arbeiten Gottscheds und dessen Einfluss auf den zeitgenössischen Literaturdiskurs sollten sich wesentlich auf die Darstellung des Selbsttötungsmotivs auswirken.

Über die phänomenologische und historische Begründung hinaus ist der gattungsspezifische Aspekt durch die von Buhl formulierte These zu erweitern. So

¹¹ Zit. n. Buhr (1998), S. 11.

¹² Buhr (1998), S. 11.

¹³ Oettinger (1976), S. 56.

reagiere das Drama als „sensibelste Dichtungsgattung“¹⁴ am ehesten und am eindringlichsten auf außerpoetische Veränderungen. Das Dramatische sei, so Buhl, Ausdruck „unruhiger, revolutionierender, geistig in allen Richtungen bewegter Epochen“¹⁵, die ihrerseits wiederum erhöhte Selbstmordneigungen aufwiesen.¹⁶ Obwohl zuletzt Genanntes nicht nachdrücklich bestätigt werden soll, so betont Buhl jedoch jenes, was auch die vorliegende Studie, wenn auch in anderer Hinsicht, zu beweisen sucht, nämlich die enge Wechselbeziehung von Lebensrealität und Literatur, die am Motiv der Selbsttötung in besonderer Weise sichtbar wird. Die Dichtung übernimmt berühmte Selbstmörder wie Cato oder Brutus unmittelbar aus der Wirklichkeit, Shakespeare macht im *Hamlet* eindeutige Anspielungen auf den Freitod des Sir James Hales, während der Suizid des Legationssekretärs Karl Wilhelm Jerusalem Goethe als Vorwurf für seinen *Werther* diene. Ebenso wie die Literatur Selbstmörder aus der Wirklichkeit übernimmt, wirkt sie – ganz abgesehen von den philosophischen und theologischen Schriften – auf die Bewertung des Phänomens bis hin zur Legendenbildung im Falle von Goethes Briefroman. So mystifizierte sich der Glaube, dass es im Zuge der Werther-Euphorie eine Reihe von Selbsttötungen gegeben habe, ja geradezu eine Selbstmordepedemie. Eine These, die unlängst als Irrglaube identifiziert wurde, aber erneut die Nähe und enge Wechselwirkung von Literatur und Lebenswirklichkeit in der gesellschaftlichen Wahrnehmung dokumentiert.

III

Während zahlreiche Schriften das Phänomen der Selbsttötung im Zeitalter der Aufklärung aufarbeiten, ist das Feld der motivgeschichtlichen Arbeiten begrenzt.¹⁷ Zentrale These jüngster Studien zur Selbsttötung im historischen Diskurs ist, dass die Pathologisierung der Selbstmörder, wie sie im 18. Jahrhundert zunehmend vorgenommen wurde, eine Entkriminalisierung der ‚Täter‘ forciert und die Selbsttötung zunehmend in den Bereich der Mediziner und Psychologen übergeht. Dies hebt zuletzt Neumeyer in seiner Studie *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste* deutlich hervor.¹⁸ Die früheste auszumachende motivgeschichtliche Studie liefert Gertrude Duchon im Jahre 1931 unter dem Titel *Funktion des Selbstmordes im deutschen Drama vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. Duchon erstellt aus dem Repertoire der Dramenanalyse Kategorien, z. B. Ort und Zeit, unter denen sie im Folgenden

¹⁴ Buhl (1950), S. 7.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. zum Überblick über die Forschungsliteratur Kapitel: *Wahrnehmungsparadigmen der Selbsttötung im historischen Diskurs*. S. 39.

¹⁸ Vgl. Lind (1999), S. 135–150; Baumann (2001), S. 59f., S. 105f., S. 118ff; Schreiner (2003), S. 29, S. 153–161; Neumeyer (2009), S. 39–49.

literarische Selbsttötungen subsumiert. Duchons Interesse galt vorrangig einer quantitativen Erhebung der Selbsttötungsdarstellungen und ihrer ‚Eigenarten‘. Wolfgang Buhl liefert mit seiner Dissertation aus dem Jahre 1951 unter dem Titel *Der Selbstmord im deutschen Drama vom Mittelalter bis zur Klassik* erstmalig eine motivgeschichtliche Arbeit, die philosophie- und sozialgeschichtliche Aspekte mit einbezieht. Buhl hat sich um ein möglichst vollständiges Bild der aufkommenden Selbsttötungen in der Literatur bemüht, was – unter Beachtung des großen Untersuchungszeitraumes – unweigerlich auf Kosten der Einzelanalysen geht, die nur selten über eine rein inhaltliche Darstellung hinauskommen. Ebenfalls in den 50er-Jahren entsteht die Studie von Wolfgang Monath, die sich auf den Zeitraum von 1650 bis 1760 beschränkt. Monath bespricht das Motiv der Selbsttötung vorrangig aus poetologischer Sicht unter Beachtung „außerästhetische[r] Ideen“¹⁹. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er den Werken von Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein. Er gelangt zu dem Schluss, dass die Arbeiten Gryphius‘ den Abschluss einer vergangenen, unter stark klerikalem Einfluss stehenden Epoche bilden. Die namentlich mit Lohenstein beginnende Zeit habe, so Monath, „die eigentliche Voraussetzung zur wirklich künstlerischen Behandlung einer auf religiösem Gebiet so umstrittenen Frage, wie sie der Selbstmord“²⁰ darstelle, geschaffen.

Diesen drei Arbeiten ist gemeinsam, dass sie nur noch in sehr schlechtem Zustand einsehbar sind und leider, sollten sie nicht unmittelbar digitalisiert werden, aus der Forschungslandschaft verschwinden werden.

Wesentliche Anregungen verdankt die vorliegende Arbeit der Studie von Walter Rehm, der einen Überblick über den Todesgedanken in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik zeichnet. Der Todesgedanke steht in einer engen Verbindung zur Frage der Selbsttötung. Mit Blick auf das 18. Jahrhundert führt Rehm aus, dass an die Stelle der Theologie eine philosophisch unterbaute Ethik tritt. Moral und Vernunft seien autonom und so zur inneren Bindung der Aufklärung geworden. Rehm beschreibt diesen Wandel als ein Ineinanderaufgehen von Religion und Tugend.²¹ Es ist ein „Sichfreimachen vom Jenseits und das Streben nach der Unabhängigkeit des moralisch religiösen Prozesses, ohne daß damit doch die Unsterblichkeit [der Seele] geleugnet wäre“²².

Erst 1998 erscheint erneut eine Monographie zur Selbsttötung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive unter dem Titel *Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun? Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert*. Buhr konzentriert sich hierbei entgegen dem Titel der Arbeit in erster Linie auf Texte aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine Analysen sind geleitet von der Frage, inwieweit die Texte

¹⁹ Monath (1951), S. 6.

²⁰ Ebd., S. 23.

²¹ Vgl. Rehm (1967), S. 244–279.

²² Ebd., S. 273.

mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Goethes *Werther* „skandalträchtig“²³ gewesen seien. Diese Frage, die nicht die einzelnen Analysen leitet, erscheint bei genauer Betrachtung als ein Behelf, der Arbeit Kohärenz zu verleihen und die Zusammenstellung der Texte zu rechtfertigen. Er kommt zu dem Schluss, dass

die Selbsttötung bis zum Erscheinen des Romans in der Literatur lediglich nominell mit einer Krankheit. [sic] nämlich mit der Tobsucht. [sic] in Verbindung gebracht wird. Indessen ist nicht das pathologische Moment an diesem Bezug entscheidend, sondern lediglich die Vernunftlosigkeit bei der Freitodrealisation.²⁴

Dies ändere sich erst „in Goethes Werk. [sic] wo der krankhafte Zustand betont wird. [sic] was aber von den Zeitgenossen nicht beachtet wird“²⁵. Diese These bedarf in vielerlei Hinsicht einer Verifikation. So missachtet Buhr, dass die Darstellung der Selbsttötung im literarischen Diskurs als das Resultat einer Anomalie bereits deutlich vor der Veröffentlichung des *Werther* ausgestaltet worden war. Ferner übersieht diese Lesart sowohl das Spektrum der Identifikationsmöglichkeiten, die sich dem Leser in Goethes Briefroman boten, als auch das Fehlen einer eindeutigen Stellungnahme gegen den Freitod seitens einer positiv konnotierten Figur. Beides muss unzweifelhaft die Skandalträchtigkeit von Goethes Briefroman mitbestimmt haben. Darüber hinaus gestaltet Goethe eben nicht, wie es die bevorzugte Motivverknüpfung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts darstellt, den Konnex von Verbrechen und Selbsttötung. Dass er so darauf verzichtete, die provozierende Kraft, die dem Selbsttötungsmotiv im 18. Jahrhundert unter Perspektive einer moraldidaktischen Bestimmung von Literatur innewohnt, einzudämmen, übersieht die Ausarbeitung Buhrs. Über diese Leitfrage hinaus beabsichtigt Buhr, die Verbindungslinien zwischen der Verwendung des Selbsttötungsmotivs in der Literatur und der im 18. Jahrhundert stattfindenden Diskussion um das freiwillige Sterben offenzulegen. Dem chronologischen Aufbau seiner Studie ist geschuldet, dass hierbei zahlreiche Aspekte unbeachtet bleiben. Die Schließung dieses Desiderats beabsichtigt erneut Wolfgang Neumeyer in seiner Studie *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800*, die während der Arbeit an der vorliegenden Dissertation erschien. Neumeyer beschreibt seine Studie als einen Beitrag zur Wissensgeschichte des Selbstmordes im 18. Jahrhundert, innerhalb dessen die fiktive Literatur als ein ‚Teil von‘ bearbeitet wird. Der Wert seiner Studie liegt vor allem in der Fülle des aufgearbeiteten Materials aus dem theologischen, juristischen und medizinischen Bereich. Noch deutlicher als Buhr orientiert sich Neumeyer an den Maßgaben des New Historicism und den Ausarbeitungen Michel Foucaults. In Anlehnung an die Arbeit Foucaults – hier

²³ Buhr (1998), S. 30.

²⁴ Ebd. S. 260.

²⁵ Ebd.

besonders dessen Ausarbeitung *Überwachen und Strafen* – ist es das Anliegen Neumeyers nachzuweisen, dass die Selbsttötungen ebenso wie andere als anormal bestimmte Verhaltensweisen aus dem resultieren, „was als Norm gesetzt oder als Normalität verstanden wird“²⁶. Mögliche ‚Autonomiefiguren‘ im Kontext der Selbsttötungsdebatte seien folglich nur paradox, denn die Gewalt, „die sich im Selbstmord manifestiert, ist die Gewalt der implantierten Norm, die mit ihrer Anerkennung zugleich die Sanktionierung der Abweichungen verlangt“²⁷. Er formuliert die These, dass „Aufklärung letztlich darin gipfelt, Eingang in eine von außen verordnete und/oder ins Innere implantierte Heteronomie zu sein“²⁸. Dies sieht er auch unter Heranziehung fiktiver Texte belegt. Ausführlich bespricht er *Die Leiden des jungen Werther* von Goethe, Schillers *Die Räuber* und Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. So versteht er beispielsweise die Brüder Moor aus Schillers dramatischem Debüt als die Opfer unbewusster, vom Vater implantierter Vorstellungen, die sie in den Tod respektive die Auslieferung trieben.²⁹

Die vorliegende Studie ist entgegen der soeben vorgestellten Arbeiten in der Absicht entstanden, Aspekte der Motivforschung und diskursanalytischer Analyse zusammenzuführen und als Deutungsansätze zu nutzen. In der Beschränkung des literarischen Textkorpus auf die Gattung Drama ist es entgegen der vorgestellten Arbeiten zudem möglich, das Motiv und die Gattung in die jeweiligen Analysen miteinzubeziehen, da das Motiv, so die These, in enger Verbindung zur jeweiligen Ausdrucksform steht und es daher grundsätzlich zwischen den unterschiedlichen Ausdrucksformen zu unterscheiden gilt. Darüber hinaus schließt die vorliegende Dissertation unter Berücksichtigung des Textkorpus eine von Buhr und Neumeyer hinterlassene Forschungslücke.

IV

Der Grundanlage der Arbeit folgend, beschränkt sich die vorliegende Studie nicht einzig auf den Analysegegenstand ‚literarischer Text‘, sondern bezieht eine Fülle von Quellen aus anderen Bereichen mit ein, denen entweder die Schnittmenge des freiwilligen Todes und/oder die Gattung gemeinsam ist. ‚Drama‘ und ‚Selbsttötung‘ bestimmen somit die Kategorie für die Beschränkung des Textkorpus.

Aus diesem komplexen Motivverständnis heraus wird zunächst die Selbsttötung im historischen Diskurs aufgearbeitet. Die Ausführungen in Teil A bieten einen Einblick

²⁶ Neumeyer (2009), S. 49.

²⁷ Ebd., S. 374.

²⁸ Ebd., S. 135.

²⁹ Vgl. ebd., S. 253–278. Weitere Studien zum Motiv der Selbsttötung sind zu finden bei: Zum Motiv der Selbsttötung in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende vgl. Langenberg-Pelzer (1995); zum Schülerelbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende vgl. Noob (1998); zum Selbstmord in der deutschen Literatur von 1945–89 vgl. Zimmermann (2002); zum Konnex von Schreiben und Selbsttötung vgl. Keller (2000); Lembach (1998).

in die schriftliche Fixierung der Selbsttötung von der Antike bis ins 17. Jahrhundert. Dieses Vorgehen ist, über die Schließung eines bis dato existierenden Forschungsdesiderats hinaus, das in der zusammenfassenden Darstellung und möglicher Analogien und/oder Abweichungen fiktionaler und non-fiktionaler Texte besteht, zweierlei geschuldet: Bereits in der skizzenhaften Darlegung der Historie tritt die Wechselbeziehung von Philosophie, Theologie, Rechtswesen und Literatur deutlich hervor. Darüber hinaus bieten die folgenden Ausführungen die Basis der sich anschließenden Untersuchung. So trägt die Kenntnis der historischen Beiträge entscheidend zum Verständnis der Motiv- und Diskursdarstellung des 18. Jahrhunderts bei, deren Wurzeln in der geistesgeschichtlichen und literarischen Tradition der Antike und des frühen Christentums auszumachen sind. Liegt es beispielsweise in der Absicht Johann Christoph Gottscheds, dessen Trauerspiel *Der Sterbende Cato* das Analysekapitel der Studie eröffnet, die historische Figur des Cato von Utica als fehlerhaften Helden zu präsentieren, so ist dies das Resultat eines neostoizistischen Theorems im Kontext christlicher Theologie und moraldidaktischer Bestimmung von Literatur.

Hieran schließt sich in Teil B der Ausarbeitung die Beschreibung des außerliterarischen Selbsttötungsdiskurses im 18. Jahrhundert. Ausgangsbasis ist der Artikel „Selbst-Mord“ aus dem *Zedler Universallexikon*, dem bedeutendsten Nachschlagwerk des 18. Jahrhunderts. Die Relevanz des Artikels als Quelle liegt über seinem Stellenwert im historischen Diskurs in seiner inkohärenten Zusammenstellung unterschiedlicher Aspekte zur Selbsttötung, die als zentral für die zeitgenössische Selbsttötungsdebatte verstanden werden dürfen. In z. T. bis zur Widersprüchlichkeit reichenden Darstellungen ist der Eintrag ein eindrucksvolles Dokument zeitgenössischer Diskussion. Die ausführliche Explikation und die deutliche Parteinahme zeigt, unter welchem ‚Verbalisierungszwang‘ die Selbsttötung stand. Aus dem Eintrag lassen sich die zentralen Wahrnehmungspfadigmen der Selbsttötung ablesen, die im Folgenden unter Heranziehung zahlreicher Quellen beschrieben werden. Hierbei handelt es sich nicht um eine vollständige Wiedergabe des Diskurses, sondern um das Herausstellen als zentral erachteter Diskursformationen und ihrer unterschiedlichen Ausprägungen. An diese Ausführungen schließt sich das Kapitel der Werkanalysen. Aus dem der Studie zugrunde liegenden Textkorpus werden 17 Dramentexte ausführlich vorgestellt und analysiert. Die Auswahl der fiktiven Texte basiert auf der Absicht, ein möglichst breites Spektrum der Motivverflechtung und damit Bezüge zum außerliterarischen Diskurs ebenso wie zur literarischen Tradition zu zeigen. Die ‚diskursive Setzung‘ bedingt die über die Figurenperspektive hinausgehende Rezeptionsperspektive und bestimmt die ‚Motivgestalt‘. Die ‚Motivgestalten‘ sind folglich interpretative Formationen, in denen das Motiv in ähnlichen oder verwandten Implikationen auftritt.

Der literarische Selbsttötungsdiskurs zeichnet sich nach Auffassung der Verfasserin im 18. Jahrhundert durch eine zunehmende Pluralisierung der Begründungs-, aber auch der Darstellungsformen aus. Daher kann es nicht das Ziel der Dissertation sein, das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts auf eine einheitliche Formel zu bringen, sondern vielmehr die Vielfältigkeit der literarischen Darstellungsebenen und Kontextualisierungen deutlich hervorzuheben.

Auf der Metaebene konnten drei dominierende Motivgestalten festgestellt werden, die die Gliederung des Analysekapitels bestimmen und bereits einen wesentlichen Teil der Analyseergebnisse widerspiegeln. In ihnen zeigt sich die Verbindung der Wahrnehmungsparadigmen in ihrer jeweiligen Kontextualisierung. Von besonderem Interesse ist hierbei, dass sich die von der Literaturwissenschaft etablierten Epochenkategorien als hinderlich erwiesen haben, da über diese ‚Grenzen‘ hinaus Motivgestalten bestimmt werden konnten. Daher ist die chronologische Reihenfolge der Erscheinungsjahre nur in den einzelnen Unterkapiteln beibehalten worden.



Abschließend sei der Blick auf die Begriffsgeschichte der Selbsttötung gerichtet. Die unterschiedliche Bewertung des aus eigener Hand herbeigeführten Todes wird unmittelbar nach einem Blick auf die in den jeweiligen Gesellschaften und Epochen verwendeten Termini deutlich. Bis heute haben sich in der fachwissenschaftlichen Diskussion die Begriffe ‚Suizid‘³⁰ und ‚Selbsttötung‘ durchgesetzt, während der Begriff ‚Selbstmord‘ sowohl den allgemeinen Sprachgebrauch als auch den wissenschaftlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts dominierte und zugleich die älteste deutschsprachige Bezeichnung des Phänomens darstellt. Im gesamten der Studie zugrunde liegenden Textkorpus, und hierbei ist es unabhängig, ob es sich um Befürworter oder Gegner der Tat handelt, findet vorrangig der Begriff ‚Selbstmord‘ Verwendung. Nur in wenigen Fällen wird der Terminus ‚Selbsttötung‘ eingesetzt. Die These von der allgemeinen Akzeptanz und Verbreitung des Begriffs wird durch einen Blick in Johann Heinrich Zedlers *Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* gestärkt, das als eine der bedeutendsten Quellen für das Wissen dieser Zeit gilt. Hier wird das Phänomen unter dem Eintrag „Selbst-Mord, Selbst-Todtschlag, Selbstentleibung, Selbstertödtung, Selbstermordung“³¹ aufgeführt. Den Begriffen ist mit Ausnahme der Selbstentleibung die eindeutig negative Konnotation im Kontext

³⁰ Das Wort Suizid stammt aus dem Englischen und erscheint erstmals in seiner lateinischen Form nach Minois in einem 1642 veröffentlichten Werk des Engländers Sir Thomas Browne, *Religio medici*. Die Etablierung des Begriffes ist Ausdruck des Versuches, die Tat vom Mord an einem anderen zu unterscheiden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verbreitet sich der Begriff durch die Werke des Lexikographen Thomas Blount und des Verlegers Epikurs Walter Charleton. Vgl. Minois (1996), S. 266ff.

³¹ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1595.

eines christlichen Normen- und Wertesystems gemeinsam, die auf die Begriffsgeschichte des erstgenannten zurückzuführen ist.³²

Erstmals erscheint das Kompositum ‚Selbstmord‘ in zwei Predigten des ‚Straßburger Katechismus‘ von Johann Conrad Dannhauer im Jahre 1643. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich, so die einhellige Forschungsmeinung, das Substantiv im allgemeinen Sprachgebrauch durchgesetzt. Uneinigkeit hingegen besteht hinsichtlich der Herleitung des Begriffs. Während Baumann und Link den sprachgeschichtlichen Ursprung auf die mündliche Form ‚sel morden‘ zurückführen, die im Jahre 1514 vom katholischen Geistlichen Thomas Murner in Anlehnung an Lactantius, *Divinae Institutiones* III, 18, oder an Augustinus‘ *De civitate* Die I. 17 geprägt wurde³³, ist Langenberg-Pelzer der Auffassung, dass das Substantiv eine Ableitung der lutherschen Umschreibung ‚sein selbst morden‘ von 1527 ist.³⁴ Unabhängig davon, welchem sprachgeschichtlichen Ursprung der Vorrang eingeräumt wird, ist deutlich, dass das Phänomen unter Einfluss der christlichen Kirche von Theologen im Kompositum als Selbst-Mord konzeptualisiert wird und die Tat in der Tradition des Thomas von Aquin als (Tod-) Sünde eine verbale Stigmatisierung erfährt.

Der Begriff ‚Freitod‘ wurde in Anlehnung an Friedrich Nietzsches *Vom freien Tode* aus seinem Werk *Also sprach Zarathustra* geprägt.³⁵ Hierin formuliert der Philosoph die These, dass ein Mensch im vollen Bewusstsein seines Geistes zur „rechten Zeit“³⁶ sterben könne. Seitens der psychiatrischen Forschung wird eine derartige Konnotation des Begriffes abgelehnt, da die Entscheidungsfähigkeit einer suizidalen Person aufgrund des präsuizidalen Syndroms eingeschränkt sei und es sich daher nicht um eine freie Willensäußerung handeln könne.³⁷

Im Folgenden wird entsprechend dem Titel der Arbeit überwiegend der Terminus Selbsttötung verwendet. Aufgrund besserer Lesbarkeit und/oder der Quellenlage entsprechend, kann es jedoch hierbei zu Abweichungen kommen, die seitens der Verfasserin keine Wertung einschließen. Der Begriff Freitod soll hier weitestgehend vermieden werden, da er nicht zum zeitgenössischen Begriffsrepertoire zu zählen ist. Mit Blick auf die Darstellung Lessings in der Emilia-Figur ebenso wie Schillers Amalia der *Räuber* sei an dieser Stelle noch darauf hingewiesen, dass unter dem Begriff Selbsttötung in Anlehnung an Emile Durkheim all jene Handlungen verstanden werden, „die direkt oder indirekt auf eine Handlung oder Unterlassung zurückzuführen ist, die vom Opfer selbst begangen wurde, wobei es das Ergebnis

³² Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird erstmals Kritik an der hier auf sprachlicher Ebene formulierten ‚moralischen Verbotsnorm‘ laut, dennoch setzt sich die Bezeichnung im allgemeinen Sprachgebrauch durch. Vgl. Kamlah (1951), S. 15.

³³ Vgl. Baumann (1934), S. 31; so auch Lenzen (1987), S. 12.

³⁴ Vgl. Langenberg-Pelzer (1995), S. 14.

³⁵ Nietzsche (1968), S. 89-92.

³⁶ Ebd. S. 92.

³⁷ Watzka (2007), S. 24.

seines Verhaltens im Voraus kennt“³⁸. Aus dieser Definition heraus folgt, dass auch Emilias und Amalias Tod als Selbsttötung verstanden werden, eine Auslegung, die, wie zu zeigen sein wird, durchaus dem zeitgenössischen Verständnis entspricht.

³⁸ Durkheim (1983), S. 27.

TEIL A: DER HISTORISCHE DISKURS ÜBER DIE SELBSTTÖTUNG

I. Die Antike

Das früheste Zeugnis einer literarischen Selbsttötung innerhalb der abendländischen Dichtung ist das 11. Buch der *Odyssee*.¹ Odysseus begegnet im Hades Epikaste, der Mutter und zugleich Gemahlin des Oidipus, die sich erhängt hatte, weil sie den Frevel, ihren Sohn, wenn auch unwissentlich, geheiratet und mit ihm Kinder gezeugt zu haben, nicht erträgt.²

Hierauf kam Epikaste, die schöne, Ödipus Mutter, Welche die schrecklichste Tat mit geblendeter Seele verübelt: [...] Aber sie fuhr hinab zu den festen Toren des Todes, Denn sie knüpft an das hohe Gebälk in der Wut der Verzweiflung, selbst das erdrosslnde Seil und liebt unnennbares Elend, Jenem zurück, den Flucht der blutgeschändeten Mutter³.

Während Schmach und Sühne als Movers der Handlung bestimmt werden können, lässt der Text keine direkten Rückschlüsse auf eine Wertung der Tat zu. Alvarez deutet die Selbsttötung Epikastes als „honorable way out of an insufferable situation“⁴. Noob hingegen gelangt zu dem Schluss, dass die gewählte Art des Todes, das Erhängen, einer solchen Wertung entgegenstehe. Zu Recht bemerkt er, dass der Tod durch Erhängen im alten Griechenland als schimpfliche Todesart galt, die nur von jenen praktiziert wurde, denen der ehrenvolle Tod durch das Schwert versagt blieb. Damit entspräche die Selbsttötungsart Epikastes der gesellschaftlichen Wertung ihres Vergehens, so Noob. Auf Basis dieser Deutung kommt er zu dem verallgemeinernden Schluss, dass im Epos eine Stellungnahme gegen den Selbstmord auszumachen sei.⁵

¹ Nach Pieper/Meissner ist das bis heute älteste bekannte Zeugnis einer literarischen Selbsttötung das ungefähr 2000 v. Chr. entstandene ägyptische *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele*. Der Lebensmüde sucht den Bedenken seiner Seele angesichts der Selbstverbrennung entgegenzuwirken. Vgl. Pieper (1927), S. 27. In ähnlicher Form wird in der *Odyssee* auf den Selbstmord der Epikaste (Iokaste) und des Ajas angespielt. Von der Kenntnis der ägyptischen Geschichte und einer ausführlichen Behandlung in anderen Epen ist somit auszugehen.

² Vgl. Homer (1976), XI, Z. 271–280.

³ Ebd., XI, Z. 271f., 277–280.

⁴ Alvarez (2002), S. 76.

⁵ Vgl. Noob (1998), S. 19f.

Homers Motivdarstellung bildet in dieser frühen Phase der griechischen Entwicklung eine Ausnahme. Das weitestgehende Fehlen des Motivkomplexes innerhalb der fiktiven Literatur kann, so Hirzel, als ein Indiz für die positive Stimmung jener Periode gelesen werden.⁶ Diese These korrespondiert mit der Beobachtung Bröckers, der von einer geringen Freitodneigung dieser Zeit ausgeht. Die Ursache hierfür sieht er in der homerischen Tradition begründet, die den Tod als Schicksal begreift,

das mit unerbittlicher Notwendigkeit den Menschen als den Sterblichen ein unüberschreitbares Ende ihres Lebens setzte. Darein hatte man sich als in das Notwendige zu schicken und sich nicht etwas Schöneres auszudenken und willkürlich für wirklich zu halten.⁷

Die auf die homerische Zeit folgenden politischen Unruhen führten zu einer Phase der allgemeinen Unzufriedenheit. In der Kombination mit dem zunehmend um sich greifenden Individualismusgedanken – hierzu im weiteren Verlauf mehr – führte diese Entwicklung zu einer, so Hirzel, pessimistischen Grundstimmung, so habe bereits der griechische Dichter Hesiod den Wunsch geäußert, lieber nicht geboren worden zu sein.⁸ Mit Blick auf die anwachsende Zahl literarischer Bearbeitungen des Selbsttötungsmotivs schließt Hirzel auf eine erhöhte Selbstmordneigung dieser Zeit.⁹ Sophokles brachte das Motiv erstmals auf die Bühne. Ca. 425 v. Chr. dramatisiert er den Selbstmord der Epikaste in der sechsepisodigen Tragödie *Oidipus Tyrannos*.¹⁰ Ebenso wie in Homers Schilderung übernimmt hierin die Selbsttötung die Funktion der Sühne als Errettung aus oder Bewahrung vor der zu erwartenden Schande.¹¹ Unter dem Gesichtspunkt der Notwendigkeit wird der Freitod der Epikaste ebenso wie der der Phaidra, der Antigone, des Haimons und der Eurydike gebilligt.

Im Kontrast zur ernsthaften und neutralen Gestaltung des Motivs bei Sophokles stehen die Motivdarstellungen des Euripides. Der freiwillige Tod aus patriotischen Gründen wird hierin als Tat mit positivem Gehalt mit Blick auf die Gesellschaft glorifiziert. Während bei Sophokles eine eher neutrale Haltung gegenüber der Tat zu verzeichnen ist, sind es die Texte Euripides', in denen erstmalig eine moralische Beurteilung der eigentlichen Tat anklingt. So toleriert er zwar, dem Geliebten freiwillig in den Tod zu folgen, verurteilt eine solche Tat aus Gründen der Lebensmüdigkeit jedoch als Feigheit.¹² Nach Langenberg-Pelzer leitet Euripides die

⁶ Vgl. Hirzel (1908), S. 84f.

⁷ Bröcker (1999), S. 190.

⁸ Vgl. Hirzel (1908), S. 186.

⁹ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁰ Vgl. Sophokles (1966), S. 2843–77.

¹¹ Des Weiteren gestaltete Sophokles die Selbsttötungen Antigones, Haimons und Eurydikes als Reaktion auf die ungerechte Halsstarrigkeit des Kreon in der Tragödie *Antigone*. Vgl. ebd., S. 240–321.

¹² Vgl. Euripides (1979), S. 891–61.

moralphilosophische Auseinandersetzung um das Problem der Selbsttötung ein.¹³ Darüber hinaus sei es seinem Schaffen zu verdanken, dass das Liebesmotiv Einzug in der römischen Antike hält. Vor allem Ovid sah sich diesem Motivkomplex verpflichtet. Noob sieht dies nicht zuletzt im Publikumsgeschmack der römischen Kaiserzeit begründet, so habe das Publikum eine Vorliebe für gefühlsbetonte Situationen gehabt.¹⁴

Vor allem die römische Geschichtsschreibung bot in reichem Maße Stoffe für die pathetisch-rhetorische Gestaltung von Selbstmordszenen. In Plutarchs Beschreibung der Schlacht von Vercellae zwischen den Kimbern und den Römern 101 v. Chr. sind die ersten historisch belegten Fälle von Selbsttötungen zu finden. Die kimbrischen Krieger wählen nach ihrer militärischen Niederlage gegen Marius den Tod durch Erhängen, um diese zu sühnen. In Plutarchs *Große Griechen und Römer* heißt es:

Die Männer, welche keine Bäume fanden, legten sich die Schlinge um den Hals und banden sie an den Hörnern oder Beinen der Ochsen fest. Dann reizten sie die Tiere mit dem Stachel, bis sie wütend ihre Opfer zu Tode schleiften oder zertrampelten.¹⁵

Die Ehefrauen der Kimber, so Plutarch, taten es ihnen gleich. Erst töteten sie ihre Kinder und dann sich selbst.¹⁶

Zur Zeit des späten römischen Reiches und der frühen Kaiserzeit finden Selbsttötungsdarstellungen vornehmlich im Rahmen von Historiographien ihren Niederschlag. Hierbei spielt im Zuge der Dramatisierung historischer Vorgänge, so Lückoff, das literarische Genre des *exitus illustrium virorum* eine zentrale Rolle.¹⁷ Die Selbstmörder fungieren hierin vorrangig als exemplarische Vertreter der *nobilitas* und *dignitas*. So beispielsweise die durch Titus Livius beschriebenen Schicksale der Römerinnen Lucretia und Verginia.¹⁸ In seinem Geschichtswerk *ab urbe condita* beschreibt der Historiograph Lucretia und Verginia als das Sinnbild weiblicher Sittsamkeit, das mit dem Ideal männlicher *virtus* korrespondiert.¹⁹ Beiden Frauenschicksalen ist gemeinsam, dass sie zum Opfer einer sexuell motivierten Freveltat seitens eines Repräsentanten des herrschenden Regimes werden. Mit dem Bericht über die Schändung der Lucretia beendet Titus Livius das die Königszeit darstellende erste Buch. Als Stofflieferant diente ihm vermutlich eine Paratexta des L. Accis.²⁰ Unter dem tyrannischen König Tarquinius Superbus belagerten die Römer die

¹³ Vgl. Langenberg-Pelzer (1995), S. 8. Vgl. zu den Tragödien des Euripides Matthiesen (2002).

¹⁴ Vgl. Noob (1998), S. 78.

¹⁵ Plutarch (1965), S. 88.

¹⁶ Vgl. ebd. Zur Bewertung der Selbsttötung in der lateinischen Literatur vgl. Hofmann (2007).

¹⁷ Lückoff (2008), S. 80.

¹⁸ Vgl. zu der Darstellung Lucretias und Verginias im Geschichtswerk des Titus Livius Kowalewski (2002), S. 107–138, 142–175.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 107; vgl. Heinze (1989), S. 126.

²⁰ Vgl. ebd., S. 107.

Stadt Aredea. Zwischen den Söhnen des Königs und deren Vetter Collatinus kommt es zu einer Wette über den Besitz der tugendhaftesten Frau. Collatinus kann diese für sich entscheiden, da seine Gattin Lucretia noch in der Nacht bei einem überraschenden Besuch beim Spinnen der Wolle angetroffen wird, während die Prinzessinnen sich bei einem Gelage amüsieren. Sextus Tarquinius, der Sohn des Königs, verliebte sich in die ebenso schöne wie tugendhafte Römerin. Unter Androhung, sie zu töten und einen ebenfalls toten Sklaven neben sie zu legen, um den Anschein einer Untreue zu erwecken, machte er sich Lucretia gefügig. Diese berichtet ihrem Vater und Gatten von der Vergewaltigung. Obwohl jene sie von jeglicher Schuld freisprechen, tötet sich Lucretia daraufhin selbst, damit künftig keine untreue Frau sich auf ihr Schicksal berufen könne und unbestraft davonkomme. Die Vergewaltigung und Selbsttötung der Römerin gibt Anlass zu einem durch Brutus initiierten Volksaufstand. Die Tarquinier werden aus Rom vertrieben und ihr Königreich in eine Republik umgewandelt.²¹ Die Faktizität des Berichts beschreibt Kowalewski als „guten geschichtlichen Kern“²², da die Historie gezeigt habe, dass die gewaltsame Entehrung einer Frau oftmals zur Auflehnung gegen eine Tyrannei geführt habe. So beispielsweise auch der Tod der römischen Verginia, deren Ermordung durch die Hand ihres Vaters zur Absetzung der *decemviri legibus scribundis* im 5. Jhd. geführt habe. Kowalewski beschreibt die historische Legende der Verginia in ihrer Studie zu den Frauengestalten im Geschichtswerk des Titus Livius als eine „Variation der Lucretia-Sage“²³. Im dritten Buch schildert Titus Livius die Verginia-Episode. Der tyrannische Dezemvir Appius Claudius ist in wilder Begierde zu der schönen Plebejerstochter Verginia entflammt und versucht, das Mädchen in seine Gewalt zu bekommen. Nachdem er anhand falscher Zeugenaussagen für Verginia den Status einer Sklavin einklagt, schreckt er nicht einmal vor dem Einsatz militärischer Gewalt zurück. Virginius, der Vater Verginias, ersticht unter dem Eindruck der absoluten Ausweglosigkeit seine Tochter in aller Öffentlichkeit und ruft auf das Haupt des Tyrannen unter Zustimmung des aufgebrachtten Volkes einen Fluch herab. Der Usurpator wird gestürzt und Recht und Ordnung wiederhergestellt.²⁴ Der Tod der Verginia wurde innerhalb der Stoff-Geschichte vorrangig unter dem Aspekt des Kindsmordes verhandelt, da der historischen Legende nach nicht der Wille der Tochter die Tat motiviert, sondern die Verzweiflung und Ausweglosigkeit des Vaters. Mit Blick auf das Analysekapitel der Studie sei jedoch bereits an dieser Stelle auf die historische Vorlage verwiesen, die Lessing in seinem bürgerlichen Trauerspiel *Emilia Galotti* unter der Perspektive der Selbsttötung gestaltet.²⁵

²¹ Vgl. Titus Livius (1969), I, 57–60.

²² Vgl. Kowalewski (2002), S. 107.

²³ Ebd., S. 142.

²⁴ Vgl. Titus Livius (1962), III, 44–49.

²⁵ Vgl. hierzu das Kapitel: *Selbsttötung und Sinnlichkeit in Lessings Emilia Galotti* (1772). S. 135–149.

Indem Titus Livius die Bedrohung weiblicher Keuschheit mit zentralen Ereignissen der römischen Geschichte verknüpft, verweist er auf die Bedeutsamkeit der römischen Kardinalstugend für den Verlauf der Geschichte. So galt die Historiographie vornehmlich der Legitimation und Ausweitung des römischen Herrschaftsanspruchs. Großer Beliebtheit erfreute sich ebenso der Stoff des Marcus Porcius Cato Uticensis²⁶, der sich als unbeugsamer Republikaner nach seiner endgültigen Niederlage gegen Caesar im nordafrikanischen Utica selbst das Leben nahm. Seine Selbsttötung als Ausdruck unbeugsamen Patriotismus schuf die Voraussetzung für einen regelrechten Cato-Mythos. Bei Plutarch heißt es:

Aber kaum war Butas draußen, zog er das Schwert und stieß es sich unter der Brust in den Leib. Da er jedoch mit der geschwellenen Hand nicht stark genug hatte zustoßen können, verschied er nicht sogleich, sondern fiel, mit dem Tode ringend, vom Bette. Dabei warf er ein Rechentischchen um, welches neben seinem Lager stand. Die Diener hörten es polternd hinfallen und schrien laut auf. Als bald stürzte der Sohn mit den Freunden herein. Sie fanden ihn in seinem Blute liegen, die Eingeweide hingen ihm größtenteils zum Leibe heraus, aber er lebte noch und hatte die Augen offen. Alle waren gelähmt vor Entsetzen, der Arzt jedoch trat an ihn heran und versuchte, die Eingeweide, welche unverletzt geblieben waren, wieder an ihren Ort zu bringen und die Wunde zuzunähen. Da kehrte Cato, der sich ein wenig erholt hatte, das Bewußtsein zurück, er stieß den Arzt von sich, griff mit den Händen in die Wunde, zerriß die Eingeweide und starb.²⁷

Erst sein Freitod, so Ranke, bildete die Grundlage „zur mythischen Überhöhung als exemplarische „Heiligenfigur“²⁸. Diese Wertung ist ebenso wie die der zuvor beschriebenen Selbsttötungen in den philosophischen Schulen der Antike begründet, die vielfach die Auffassung von der Zulässigkeit der Selbsttötung vertraten. Während die Zyniker die Selbsttötung als eine Möglichkeit sehen, Unabhängigkeit und Freiheit zu bewahren, billigen die Epikuräer sie bei Lebensüberdruß und Altersschwäche.²⁹ Für die Stoiker ist die Selbsttötung nach reiflicher Überlegung ein durchaus tolerierbares Mittel, um die Freiheit und Autonomie des Einzelnen zu sichern.³⁰ Es gibt Lebensumstände, so die stoische Philosophie, die ein Verharren im Diesseits nicht mehr erträglich machen und in denen die Selbsttötung die einzig angemessene Reaktion darstellt, ja sogar zur Pflicht des Einzelnen werden kann. Ein eindrucksvolles Beispiel dieser Überzeugung findet sich im 70. Brief Senecas an Lucilius:

²⁶ Der Cato-Stoff basiert auf den Ereignissen während der Römischen Bürgerkriege im Übergang von der Republik zur Kaiser-Herrschaft 46 v. Chr. Der zentrale Konflikt ist die Konfrontation zwischen dem republiktreuen Senator Cato und dem nach Alleinherrschaft strebenden Caesar.

²⁷ Plutarch (1980), S. 432f.

²⁸ Ranke (2009), S. 99.

²⁹ Vgl. Decher (1999), S. 43–58.

³⁰ Vgl. ebd., S. 41f.

Gefällt's Dir nicht mehr? Es steht Dir frei, dahin zurückzukehren, von wo Du kamst. [...] Mit einem Messerchen tut man den Weg zu jener herrlichen Freiheit auf, und einen Stich nur kostet Sicherheit.³¹

Damit äußert Seneca den Kern der stoischen Philosophie, denn einzig der Glaube, dass ein jeder den Zeitpunkt des Todes selbst wählen könne, mache den Menschen wirklich frei und somit Zwang, Furcht und Amoralität überlegen. Am Beispiel eines alten und gebrechlichen Menschen führt Seneca aus, dass es ehrenvoller sei, den schnellen Tod zu sterben, als ein schlechtes Leben fortzusetzen. An Lucilius richtet er den eindringlichen Appell:

Den Mann lobe Du und ahme ihn nach, dem es keinen Verdruß bereitet zu sterben, obwohl es ihm Freude macht zu leben: was für eine sittliche Vollkommenheit ist es denn hinauszugehen, wenn man hinausgeworfen wird?³²

Der Tod des Republikaners hatte für Seneca, den Ranke als den „wirksamsten“ Ausgestalter des Cato-Mythos begreift, „zeichenhafte[n]“³³ Charakter als definitives Ende der Epoche der römischen Republik. Aus der Retrospektive wurde, so Ranke weiter, die faktische Erfolglosigkeit von Catos politischem Widerstand „gerade zur Voraussetzung für seine persönliche Heroisierung.“³⁴ Die „Pointe“ habe darin bestanden, dass „das politische Geschehen jetzt sinnfällig als unglückliches Schicksal einer Person von herausragender Tugend verstanden werden konnte“³⁵. In der Bindung der politischen *libertas* der Republik an die persönliche *libertas* des stoischen Weisen erfuhr Catos Leben und Tod eine Form der Glorifizierung. Seine Selbsttötung wurde „als siegreicher Kampf mit der widerspenstigen Fortuna heroisiert und mystifiziert“³⁶. Die intensive Beschäftigung Senecas mit dem Thema Leben, Tod und Selbsttötung lässt darauf schließen, dass die Selbsttötung für den Literaten und sein Publikum zur bedrückenden Lebensrealität geworden war. Behandelt er die Selbsttötung in erster Linie als ethisches Problem innerhalb der Lehre der Stoa, so ist in seiner Darstellung der Figur Catos eine deutliche Politisierung auszumachen. Dieses Vorgehen sieht Müller in der gesellschaftlichen Realität der Entstehungszeit begründet, in der die Selbsttötung vermehrt zum Ausdruck politischer Opposition zur Staatsmacht wurde, zum Befreiungsakt aus einer als erdrückend empfundenen Knechtschaft.³⁷

³¹ Seneca (2007), 70. *Brief*, (15)f., S. 410f.

³² Ebd.,(2006), 55. *Brief* (7), S. 15.

³³ Ranke (2009), S. 100.

³⁴ Ebd., S. 100.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Müller (2003), S. 301.

Auch in den Werken des römischen Dichters Lucan ist die Verbindung von Freiheit/Selbstbestimmung und Tod/Selbsttötung eng mit der stoischen Philosophie und der damit einhergehenden moralischen Überlegenheit des Selbstmörders verbunden. Im Gegensatz zu zahlreichen seiner Zeitgenossen verweist er jedoch auf eine dieser Überzeugung „inhärente Gefahr“³⁸. Obwohl Lucan in seinem Epos über den Bürgerkrieg ‚Vulteius‘ den Massenselbstmord seiner Mannen mit den ‚Schlagworten‘ stoischer Philosophie als einen freiheitlichen Akt bestimmt, ist diese Tat, wie bereits Müller festhält, im Kontext „kein Befreiungsakt, sondern makaber, amoralisch und der Beweis äußerster Abhängigkeit, weil ihr nicht die richtigen ethischen Prinzipien zugrunde liegen.“³⁹

Die Ablehnung des Suizids hat eine nicht weniger alte Tradition. Bereits die sogenannten Vorsokratiker lehnen die Selbsttötung aus Gründen der Seelenwanderung ab. Die unsterbliche Seele sei, so der Kerngedanke der Philosophie, an die sterbliche Hülle gebunden, aus der sie sich durch Buße und Reue zu befreien sucht, um darauf zu ihrem göttlichen Ursprung zurückzukehren. Bleiben ihre Bemühungen erfolglos, so sucht sie sich einen neuen Körper, um den Befreiungsprozess abermals zu durchlaufen. Ein selbstmächtiger Lebensaustritt wird als Einmischung in den natürlichen Ablauf verstanden, ein Aufbegehren gegen die göttliche Ordnung, der es als einziger vorbehalten sei, die Seele zu befreien.⁴⁰

Von Sokrates sind keine unmittelbaren Zeugnisse seiner Selbstmordauffassung überliefert. Diese kann einzig anhand der Aufzeichnungen seines Schülers Platon rekonstruiert werden. Der zum Tode verurteilte Philosoph habe den Selbstmord mit der Begründung, der Mensch gehöre zu „den Herden der Götter“⁴¹, abgelehnt, so Platon im *Phaidon*. Die Selbsttötung sei eine Auflehnung gegen den göttlichen Willen und somit nicht zu tolerieren.⁴² Denn, so verdeutlicht Sokrates seinen Schülern,

auch du würdest gewiß, wenn ein Stück aus deiner Herde sich selbst tötete, ohne daß du angedeutet hättest, daß du wolltest, es solle sterben, diesem zürnen, und wenn du noch eine Strafe wüßtest, es bestrafen? [...] Auf diese Weise nun wäre es also wohl nicht unvernünftig, daß man nicht eher sich selbst töten dürfe, als bis der Gott irgendeine Notwendigkeit dazu verfügt hat [...].⁴³

Die Selbsttötung sei eine Folge von Verzagtheit und Willensschwäche. Dennoch sei es nicht grundsätzlich auszuschließen, dass die Götter im Einzelfall die Notwendigkeit eines Suizids verfügen. In den *Nomoi* kommt er zu dem Schluss, dass ein „höchst

³⁸ Ranke (2009), S. 100.

³⁹ Vgl. Müller (2003), S. 301.

⁴⁰ Vgl. Decher (1999), S. 63f.

⁴¹ Platon (1992), *Phaidon*, 62b, S. 15.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd., 62c, S. 15.

schmerzliches und unentfliehbares Schicksal“ den freiwilligen Lebensaustritt ebenso rechtfertige wie eine „das Leben unerträglich machende[] Schmach“⁴⁴. Der Tenor seiner Ausführungen bleibt jedoch bestehen: Die Selbsttötung sei eine gewaltsame Auflehnung gegen den göttlichen Willen und, wenn sie durch „Schlaffheit“ und „Verzagtheit“⁴⁵ motiviert ist, scharf zu verurteilen.⁴⁶ Eine solche Tat sei durch eine einsame, schmuck- und namenlose Grabsträtte zu bestrafen. In diesem ‚Bestrafungssystem‘ sind die Ansätze zu lesen, die Selbsttötung als Delikt zu verstehen, was sich unter dem Einfluss des Christentums und dessen stringenter Verurteilung der Selbsttötung ab dem 5. Jhd. durchsetzen sollte. Darüber hinaus werden in *Nomoi* die von Platon formulierten Thesen um zwei wesentliche Aspekte erweitert. Zum einen sei die Selbsttötung ein Vergehen gegen den Staat, zum anderen sei er ein unnatürlicher Akt, denn der Mensch töte seinen besten Freund, nämlich sich selbst.⁴⁷ Erstere These wurde vor allem von Aristoteles aufgegriffen, der nunmehr eine formalrechtliche Annäherung an das Thema sucht. Im Kapitel 15 des fünften Buches seines ethischen Hauptwerkes, der *Nikomachischen Ethik*, räumt er zwar ein, dass man nicht gegen sich selbst ein Unrecht begehen könne, dennoch sei die Selbsttötung eine Verletzung der sozialen Verpflichtung gegenüber dem Staat, da jeder Einzelne zum Eigentum der Polis gehöre.⁴⁸ Folglich habe der Mensch nicht das Recht, selbst über sein Leben zu bestimmen. Selbstmord aus seelischer Bedrückung, Armut oder gar Liebeskummer sind für Aristoteles Zeugnis eines feigen Charakters: „Es ist Weichlichkeit, sich den Härten des Lebens zu entziehen und nicht weil es edel ist, [...] sondern nur weil man einem Übel entkommen will.“⁴⁹ Anders verhielte es sich jedoch beim Eintreten eines Mannes für das Vaterland. Der Opfertod sei, so der griechische Philosoph, entgegen einer persönlich motivierten Tat ein Akt sozialen Verantwortungsbewusstseins und somit ehrenvoll. Aristoteles verzichtet vollständig auf die transzendente Begründung des Phänomens und verlegt sie in den Bereich der Jurisdiktion. Von einem derartigen Verständnis zeugen ebenso Vorschriften in alten römischen Rechtsverordnungen, die ein Selbstmordverbot für jene Fälle formulieren, in denen der Staat durch den Suizid eines Einzelnen geschwächt werden könnte. Erlaubt wurde er hingegen in jenen Fällen, in denen die Gefährdung des Staates durch die Selbsttötung des Einzelnen gemildert werden könne, so beispielsweise im Falle von Hungersnöten. Die Annalen des Tacitus geben darüber Auskunft, dass für das späte Kaiserreich von einer Ausweitung der erlaubten Motive gesprochen werden kann. Im Kontext der zunehmend schwieriger werdenden politischen Verhältnisse

⁴⁴ Platon (1992), *Nomoi*, 873c, S. 235.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Eine derartige Tat solle durch eine einsame, schmuck- und namenlose Grabstätte gestraft werden. Vgl. ebd., 873d, S. 235f.

⁴⁷ Vgl. ebd., 873c, S. 235.

⁴⁸ Vgl. Aristoteles (1956), S. 120.

⁴⁹ Ebd., S. 60.

und der aufkommenden Zeitkrankheit des *taedium vitae* wurde eine zunehmende individualistische Suizidbegründung akzeptiert wie im Falle der Tugendrettung oder der Gattenliebe.⁵⁰ Hierin wird die Tendenz sichtbar, die Entscheidung über das eigene Leben nicht mehr einer über allem stehenden Gottheit oder dem Staat zu überlassen, sondern dem Menschen selbst. Darüber hinaus ist aus den Annalen eine positive Haltung der Kelten gegenüber dem Selbstmord abzulesen⁵¹, die ebenso durch Caesars *de bello Gallico*⁵² belegt ist. Die Kelten sahen den Selbstmord als ein beliebtes Mittel, der Sklaverei oder Gefangenschaft zu entgehen. Im gleichen Maße tolerierten sie die Selbsttötung aus Liebe zur Familie oder zum Volk sowie aus Alter und Krankheit. Für die Germanen sind, so Langenberg-Pelzer, die gleichen Motive bei Plutarch und Prokop ebenso wie in altnordischen Sagen nachweisbar.⁵³ In Letztgenannten übernimmt die Selbsttötung die Funktion der Wiederherstellung

der verlorenen Ehre, selbst wenn diese den Beleidigten selbst das Leben kostet [...] gibt es kein Objekt der Rache [...], so wird der Tod gesucht, wenn nötig von eigener Hand.⁵⁴

Spätestens seit dem 2. Jh. n. Chr. ist das immer größere Bevölkerungskreise im *Imperium Romanum* erfassende Christentum mit seiner Vorstellung vom ewigen Leben und glückseligen Jenseits gezwungen, sich mit dem Aspekt des von der antiken Philosophie intensiv reflektierten freiwilligen Lebensaustritts zu beschäftigen. Die Verteidigung und Rechtfertigung des Martyriums macht, so Lückoff, das Wesen der Darstellung der frühen christlichen Autoren aus. In der Bewegung der Montanisten, als deren Protagonisten, so Lückoff weiter, Tertullian und Origenes gelten, kommt es in Form der *militia christi* zum Aufruf eines freiwilligen Martyriums. Erstmals wird eine Differenzierung zwischen Martyrium und Selbsttötung durch Clemens von Alexandria im 3. Jhd. vorgenommen.⁵⁵ Als Hauptargument dient ihm die Bibel. Diese kann er jedoch nur in Form des fünften Gebotes indirekt heranziehen, da in der Heiligen Schrift keine eindeutige Stellungnahme zur Selbsttötung auszumachen ist. Nur wenige Beispiele von Selbsttötungen werden überhaupt beschrieben.⁵⁶ In den Schilderungen im Alten Testament werden ausnahmslos Gründe für die Taten aufgeführt, zu einer kritischen Beurteilung kommt es jedoch in keiner der Erzählungen. So heißt es beispielsweise im Falle des Simri:

⁵⁰ Vgl. Tacitus (1957), S. 63–341.

⁵¹ Vgl. Ebd.

⁵² Vgl. Caesar (1991), S. 164.

⁵³ Vgl. Langenberg-Pelzer (1995), S. 10.

⁵⁴ Roy (1972), S. 13.

⁵⁵ Lückoff (2008), S. 81.

⁵⁶ Vgl. Abimelech (Richter 9,53–9,54); Simson (Richter 16,29–16,31); Saul (1. Samuel 31,04 und 1. Chronik 10,04); Sauls Waffenträger (1. Samuel 31,05 und 1. Chronik 10,05); Ahitofel (2. Samuel 17,23); Simri (1. Könige 16,18–16,19). Vgl. Die Bibel (2009), S. 251f; S. 257; S. 302 und S. 406; ebd.; S. 320; S. 354.

Als Simri sah, dass die Stadt genommen war, zog er sich in den Wohnturm des königlichen Palastes zurück, steckte den Palast über sich in Brand und fand den Tod. Dies traf ihn zur Strafe für die Sünden, die er begangen hatte; denn er hatte getan, was dem Herrn missfiel. Er war den Wegen Jerobeams gefolgt und hatte an der Sünde festgehalten, die dieser begangen und zu der er Israel verführt hatte.⁵⁷

Gleiches gilt für das Neue Testament, in dem vorrangig die Selbsttötung des Judas Ischariot beschrieben wird. Auch diesen trifft die Verdammnis nicht, weil er sich selbst tötete, sondern weil er Jesus verriet.⁵⁸

Deutlicher als Clemens von Alexandria äußert sich der christliche Apologet Lactanz, der von einem Selbsttötungsverbot gegenüber der Stoa spricht. Im dritten Buch der *Divinae Institutiones* heißt es:

Man darf der Natur nicht Gewalt antun; Gott weiß es, wie er sein Werk wieder auflösen will. Wer an dieses Werk die ruchlose Hand legt und die Bande des göttlichen Gebildes zerreißt, der unterfährt sich, Gott zu entfliehen, dessen Urteilsspruch niemand, weder im Leben noch im Tode, entrinnen kann.⁵⁹

In Kapitel 59 führt er hierzu weiter aus: „Ein altes Gebot lautet: Du sollst nicht töten; [...] aufgrund dieses Gebotes darf man“, so führt er weiter aus, „auch sich selbst nicht zu freiwilligem Tode verurteilen.“⁶⁰ Vor allem die Rezeption des Lucretia-Stoffs wurde für die christliche Antike ein Problem; zwar verkörperte sie das sittliche Gebot der Keuschheit, welches mit christlichen Wertemaßstäben in Einklang stand, deren Selbstmord konnte jedoch unter dieser Perspektive keine Zustimmung finden. Diese „Schwierigkeit“⁶¹, wie es Kowalewski beschreibt, wird vor allem in den Äußerungen des Tertullians deutlich, der Lucretias Wille zur Monogamie deutlich lobt, ihren Selbstmord jedoch durch Ruhmsucht motiviert versteht.⁶²

II. Das christlich geprägte Mittelalter

Das Fehlen einer eindeutigen Stellungnahme zur Selbsttötung in der Bibel kann seine Ursache darin haben, dass diese zunächst nicht als Problem verstanden wurde. Erst die Auseinandersetzung der jungen Kirche mit der antiken Welt und der zunehmend um sich greifende Suizid der Donatisten, jener Sekte, die hingebungsvoll den Tod

⁵⁷ Die Bibel (2009), 1. Könige, 16,18f., S. 354.

⁵⁸ Zu den Selbsttötungen in der Bibel ausführlich Lenzen (1992), S. 87–93.

⁵⁹ Lactantius (1919), S. 170.

⁶⁰ Ebd., S. 202.

⁶¹ Kowalewski (2002), S. 133.

⁶² Vgl. Kleszczewski (1983), S. 319.

suchte und deren Einfluss im 4. und 5. Jhd. n. Chr. immer größer wurde, fordert eine eindeutige Stellungnahme seitens der Kirche.

Ambrosius spricht in seiner Schrift *de Virginibus* erstmals von einem generellen Suizidverbot. Einzig die Selbsttötung zur Vermeidung von Vergewaltigungen nimmt er hiervon aus.⁶³ Hierin in Zusammenhang steht vermutlich, dass der Lucretia-Stoff zu den beliebtesten mittelalterlichen Exempelstoffen gehörte.⁶⁴ Die Attraktivität ist für Kleczewski in der Verbindung von „sex and crime“⁶⁵ mit dem Moment des politischen Umsturzes begründet. Demgegenüber macht Bennewitz die durch den Stoff gegebene Möglichkeit der Konditionierung und Disziplinierung der Weiblichkeit für die immer wiederkehrende Aktualität der Lucretia-Sage verantwortlich.⁶⁶

Augustinus liefert schließlich mit *Der Gottesstaat* die grundlegende Schrift für die ablehnende Haltung der katholischen Kirche gegenüber der Selbsttötung. Die Bibel kann der Kleriker, wie ja bereits dargelegt wurde, nicht direkt für seine Argumentation bemühen. Jedoch nicht das Fehlen eines entsprechenden Verbots in der Heiligen Schrift ist für Augustinus ausschlaggebend, sondern die Auslassung einer Befugnis, denn, so der Kirchenvater, „nicht umsonst ist in den heiligen kanonischen Schriften nirgendwo eine göttliche Anweisung oder Erlaubnis zu finden, uns selbst das Leben zu nehmen [...]“⁶⁷. Er gelangt nun ebenso wie Laktanz zuvor auf der Basis des fünften Gebots⁶⁸ zu dem Schluss, dass der Selbstmord „eine abscheuliche Untat und ein verdammliches Verbrechen“⁶⁹ sei, da es Mord sei, „[d]enn wer sich selbst tötet, tötet auch einen Menschen“⁷⁰. Anders als noch Ambrosius nimmt der Kleriker hiervon auch nicht die Selbsttötung zum Schutz vor Vergewaltigung aus. Seine Argumentation basiert auf der Frage nach dem Willen, der, so Augustinus, seinen Sitz im Geiste des Menschen hat und von dort dem Körper gebietet. Wird nun eine Frau Opfer einer Vergewaltigung, ohne jedoch die heiligen Maxime der Keuschheit zu verletzen, so darf sie an der göttlichen Vorsehung nicht verzweifeln, da sie frei von Sünde sei. Ausschlaggebend nämlich sei, so führt er aus, die geistige Haltung, die ein jeder geboten ist einzunehmen und deren oberstes Gebot die Vermeidung sündhafter Handlungen ist.⁷¹ Eine Frau sei folglich auch dann noch dazu verpflichtet, am Leben festzuhalten, wenn sie Opfer eines solch schändlichen Verbrechens geworden sei. Umso dringlicher sei diese Forderung, so Augustinus, wenn eine Vergewaltigung

⁶³ Vgl. Ambrosius (2009), *De Virginibus*, Drittes Buch, 32–38, S. 325–335.

⁶⁴ Zum Wandel der Beurteilung der Lucretia von der Antike bis zum Spätmittelalter siehe Jäger (1994) sowie Galinsky (1932). Die Rezeption des Lucretia-Stoffs im englischsprachigen Raum untersucht: I. Donaldson: *The raps of Lucretia. A myth and its transformations*. Oxford 1982.

⁶⁵ Kleczewski (1983), S. 313.

⁶⁶ Vgl. Bennewitz (1989), S. 113–134.

⁶⁷ Augustinus (1955), I/20, S. 77.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., I/25, S. 84.

⁷⁰ Ebd., I/20, S. 79.

⁷¹ Vgl. ebd., I/16, S. 70f.

einzig zu befürchtet sei.⁷² Zwar gesteht er den Frauen, die sich aus Furcht vor einer Vergewaltigung das Leben nehmen, menschliches Mitgefühl zu, gestattet sei ein solches Vorgehen jedoch nicht, denn wer sich selbst tötet, ist „ein Mörder und lädt dadurch umso größere Schuld auf sich, je unschuldiger er an dem Anlass war, der ihn zum Selbstmord trieb“⁷³. Diese Auffassung schlägt sich auch in seiner Beurteilung der Selbsttötung der römischen Lucretia und des Cato nieder. Die Bewunderung, die man ihnen in der Antike entgegenbrachte, vermag Augustinus nicht zu teilen. Im Falle der Lucretia urteilt er streng: Wäre sie so keusch gewesen, wie die Überlieferung weis machen wolle, so hätte sie sich gerade deshalb nicht selbst töten dürfen und am Leben festhalten müssen.⁷⁴ Augustinus kommt zu dem Schluss, dass sie sich „nicht aus Liebe zur Keuschheit“ das Leben nahm, „sondern aus schwächlichem Schamgefühl“⁷⁵. Trotz dieser eindeutigen Stellungnahmen seien, so Jäger, die meisten mittelalterlichen Autoren nicht bereit gewesen, der Auffassung des Augustinus zu folgen, sondern rühmten auch weiterhin Lucretia als standhafte Verteidigerin der Keuschheit.⁷⁶ Ebenso wie Lucretia habe sich folglich auch Cato schuldig gemacht, denn auch er habe in der Zeit der Prüfung nicht verharrt, sondern sein Leben vorzeitig beendet. Dies sei Zeugnis eines verzagten und nicht eines tapferen Geistes, denn wäre der Römer wahrhaft ehrenhaft gewesen, so hätte er das über ihn hereinbrechende Unheil ertragen, anstatt sich selbst zu töten.⁷⁷ Einzig wenn Gott einer Person befehle, so die Einschränkung des Augustinus, eigenmächtig aus dem Leben zu scheiden, sei es gestattet. Eine solche Ausnahme könne der Selbstmord des biblischen Simson sein, denn durch nichts anderes ließe er sich entschuldigen als durch den Glauben, „daß man sagt, der Heilige Geist, der durch ihn Wunder verrichtete, habe ihm das heimlich befohlen“⁷⁸. Die Parallelen zu der bei Platon beschriebenen von den Göttern befohlenen Notwendigkeit sind augenfällig. Seine Bewertung der Selbsttötung wirkt sich in der Konsequenz auch auf die Bewertung der Märtyrer aus: Nicht das Leid, so Augustinus, mache den Märtyrer aus, sondern der Grund. Folglich sei die *causa iusta* ausschlaggebend für die Unterscheidung zwischen Märtyrer und Selbstmörder.

In der Argumentation des Augustinus avanciert die Selbsttötung zur schwersten aller Sünden, da die letzte Tat das Verbrechen sei und somit jede Gelegenheit zur „heilsame[n] Reue“⁷⁹ entfalle. Unter dem christlichen Gesichtspunkt von der doppelten Funktion des Todes, nämlich als Eingang zur ewigen Seligkeit oder Verdammnis, wird das irdische Leben als Bewährungszeit für das Leben im Jenseits

⁷² Vgl. Augustinus (1955), I/18, S. 72ff.

⁷³ Ebd., I/17, S. 71.

⁷⁴ Vg., I/19, S. 74–77.

⁷⁵ Ebd., S. 77. Zur differenzierten Beurteilung der Lucretia und ihres Todes in der historischen Dimension siehe Jäger (1994), S. 91–112.

⁷⁶ Vgl. Jäger (1994), S. 91.

⁷⁷ Vgl. Augustinus (1955), I/23, S. 81f.

⁷⁸ Ebd., I/21, S. 79f.

⁷⁹ Ebd., I/17, S. 71.

verstanden. Der Selbstmörder, jeglicher Möglichkeit zur Buße beraubt, wird als „Musterbeispiel des unrettbaren Sünders“⁸⁰ bestimmt.

In Anlehnung an die Auslegung des Augustinus wird der Selbstmord von Synoden und Konzilien auch kirchenrechtlich unter die schwersten Verbrechen eingereiht. 452 verurteilte das Konzil von Arles die Selbsttötung als Teufelseinflüsterung und das Konzil von Braga erstellte 562 Richtlinien zur kirchlichen Behandlung von Selbstmördern. Hierzu zählte beispielsweise die Verweigerung eines kirchlichen Begräbnisses. Selbstmordversuche wurden, so der Beschluss des Konzils von Toledo 693, mit der Exkommunizierung bestraft.⁸¹ Uneinigkeit bestand darin, wie der Tod von Märtyrern zu bewerten sei, die zur Rettung ihrer sexuellen Ehre die Selbsttötung wählten, oder jene, die als Ausdruck christlicher Askese lebensnotwendige Maßnahmen unterließen. Fraglich blieb, ob es sich hierbei um Selbsttötungen im theologisch definierten Sinne handele. So sprach beispielsweise das Konzil von Karthago ein Verehrungsverbot für jene Fälle aus, in denen der Tod durch eigenes Zutun verursacht worden war.⁸² Nach Geiger bestand jedoch Einigkeit darin, dass die Selbsttötung geistig verwirrter Menschen nicht zu ahnden sei.⁸³ Hier sind die Ansätze einer Pathologisierung der Selbsttötung zu lesen, die zunächst in christlichen Argumentationsbahnen verblieb. So galten ‚kranke‘ Selbstmörder als von Dämonen besessen und somit als unzurechnungsfähig.⁸⁴

Augustinus war es gelungen, bezüglich der Frage nach der Legitimation der Selbsttötung eine Grundsatzentscheidung zu treffen, die allgemein anerkannt wurde. Die Überzeugung von der Sündhaftigkeit des Vergehens fand auch in der weltlichen Rechtsprechung ihren Niederschlag, beispielsweise im *Sachsenspiegel* und im *Lübischen Recht*. So wurde das Testament eines Selbstmörders als ungültig erklärt, seine Besitztümer fielen an den Staat, und sollte er einen Titel besessen haben, so wurde dieser ihm aberkannt.⁸⁵ Die stringente kirchliche und rechtliche Ächtung des Selbstmörders schaffte Raum für vielerlei Aberglauben, denn der Selbstmörder, der an der unermesslichen Gnade des Schöpfers gezweifelt habe, übergab sich freiwillig der Macht des Bösen; im mittelalterlichen Glauben dem Teufel. Aus Furcht, die Seele des Selbstmörders, von der innerhalb dieses gedanklichen Konstrukts das Böse Besitz ergriffen hatte, könne Unheil anrichten oder gar Besitz von Menschen in seiner Umgebung ergreifen, umgab man den Toten mit zahlreichen Abwehrritten. So wurde dem Selbstmörder beispielsweise ein Pfahl ins Herz gerammt oder ihm wurde der

⁸⁰ Monath (1956), S. 34.

⁸¹ Zur Haltung der Kirche und den Bestimmungen der frühmittelalterlichen Konzile vgl. Zeddies (1994), S. 55-90; Geiger (1889), S. 225-232; Lind (1999), S. 26f.

⁸² Vgl. Geiger (1889), S. 227.

⁸³ Vgl. ebd. S. 229.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 229.

⁸⁵ Vgl. Lind (1999), S. 31–36.

Kopf abgetrennt, sein Leichnam im Sumpf versenkt oder verbrannt, alles in der Hoffnung, ihm die Wiederkehr unmöglich zu machen.⁸⁶

Als entschiedener Gegner der Selbsttötung erweist sich noch mehr als 800 Jahre nach Augustinus Thomas von Aquin. In seiner aus dem 13. Jhd. stammenden Schrift *Summa Theologiae* fasst er die Selbstmorddiskussion in *Quaestio 64* systematisch zusammen. Drei Gründe führt er auf, die gegen den Selbstmord anzuführen seien: Zum ersten ist es die Liebe des Einzelnen zu sich selbst, der zu Folge jeder Mensch nach der Erhaltung des Lebens strebe und der Selbstmord somit „gegen den Naturtrieb“ sei und deshalb „immer schwer sündhaft“⁸⁷. In seinem zweiten Punkt orientiert sich von Aquin anders als noch Augustinus an den Schriften des Aristoteles. Ebenso wie Aristoteles hebt von Aquin die Verantwortung des Einzelnen gegenüber der Gemeinschaft hervor, der sich der Selbstmörder mit seiner Tat unrechtmäßig entziehe und sich somit gegenüber der Gemeinschaft schuldig mache. Drittens führt er aus, dass das Leben ein Geschenk Gottes sei, über das der Mensch nicht beliebig verfügen dürfe. Eine autonome Entscheidung des Individuums wäre, so Aquin, die Anmaßung eines göttlichen Prärogativs.⁸⁸ Wie Link anmerkt, ist es nicht die Originalität der aquinischen Argumentation, die dessen Dominanz im Selbsttötungsdiskurs ausmachen sollte, sondern die in der „Dreigliedrigkeit verborgene Symbolkraft“⁸⁹, die Hartung wie folgt zusammenfasst:

Gottes Liebe erhält die Schöpfungsordnung, diejenige des Fürsten die Sozialordnung und die Seele ist durch die *caritas* an ihre physische Existenz gebunden. Die Ebenen der Herrschaft durch Liebe und Liebespflicht sind hierarchisch geordnet. Das Analogiemuster bedeutet zugleich, daß die Seele-Körper-Relation ein Derivat der kosmischen (Liebes-)Ordnung ist.⁹⁰

In dieser Verquickung wird die Pflicht der Seele dem Körper gegenüber mit der Liebe zu Gott und zur sozialen Gemeinschaft als unauflöslige ‚Verpflichtung‘ präsentiert. In der Dimension der Pflichtverhältnisse avanciert die Selbsttötung zur dreifachen Todsünde.⁹¹ Hierin liefert von Aquin die theoretische Rechtfertigung des moraltheologischen Selbsttötungsverdikts, wie es die theologische Argumentation über Jahrhunderte hinweg beherrschen sollte.

Die Stigmatisierung der Selbsttötung als Todsünde schlägt sich ebenso in den Schauspielen des Mittelalters nieder, denen fast ausnahmslos die Bibel als stofflicher Vorwurf dient. Sie seien in der Regel darauf angelegt gewesen, so Buhl, allgemein bekannte religiöse Stoffe szenisch zu vermitteln und mit moralisierenden

⁸⁶ Vgl. Lind (1999), S. 36–39.

⁸⁷ Von Aquin (1953), *Quaestio 64*, 5, S. 165.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 165f.

⁸⁹ Lind (1999), S. 28.

⁹⁰ Hartung (1994), S. 34.

⁹¹ Vgl. Lind (1999), S. 29.

Kommentaren zu versehen.⁹² Von den biblischen Selbstmorden gelangt einzig der des Judas auf die Bühne des Mittelalters. Die literarische Bearbeitung dieses biblischen Selbstmordes ist zugleich das älteste Zeugnis einer Selbsttötung in der deutschen Literatur. In der aus der ersten Hälfte des 9. Jhd. überlieferten *Heliansdichtung* gibt sich Judas Ischarioth selbst den Tod. Zahlreiche Bearbeitungen folgten dieser Darstellung, denen ausnahmslos gemeinsam ist, dass der Tod ganz im Sinne kanonischer Verurteilung zu einer eindrucksvollen Szene von Qual und Furcht avanciert.⁹³ In Passionsspielen des Spätmittelalters kommt es zu Erweiterungen, die ein eindrucksvolles Bild moralischer Lehrhaftigkeit vermitteln. In auswegsloser Verzweiflung und Reue erhängt sich Judas, nicht ohne zuvor sich selbst, Gott und die gesamte Schöpfung verflucht zu haben. In einigen jener Spiele betritt an dieser Stelle die Figur des Augustinus die Bühne und übernimmt die Rolle des warnenden und zugleich „erläuternden Evangelisten“⁹⁴:

By Judas sij uch kunt gethan, das ir alle sullet ruwen han umb uwer sunde und Missfellen, das ir nit komet in die hellen! kein sunder nicht vertzwifeln sol: got ist so großer gnaden fol, das er ime vergit sin sunde! het sich Judas nit in der stunde vor großem leide erhangen, got het ine gerne entphangen!⁹⁵

Hierin wird in unmissverständlicher Weise Stellung zur sittlichen Frage des Selbstmords bezogen. „Ein geradezu sichtbares, drohendes Wehe!“⁹⁶ steht über dieser Tat und lässt dem Zuschauer eine mehr als deutliche Warnung zukommen. Auch in der weltlich-höfischen Dichtung ist die christliche Wertung der Selbsttötung deutlich zu spüren, wenn auch in abgeschwächter Form. Hier findet das Motiv im

Zusammenhang mit dem traditionellen Motivkreis der Todessehnsucht und des Nachstrebens aus übergroßer Liebe in extremem Fall als Drohung und Versuch, das Leben selbst zu enden⁹⁷,

Verwendung. Dem Einfluss Ovids ist es zu verdanken, dass die Liebesthematik in der Dichtung der Mären, Sprüche, Heldenlieder und des höfischen Romans weiterentwickelt wird, um schließlich mit der Minneproblematik verknüpft zu werden. Nicht mehr die christliche Verwerfung steht im Mittelpunkt des dichterischen Schaffens, sondern Begriffen wie ‚tugend‘, ‚triuwe‘ oder ‚rehte maze‘ wird immer größere Bedeutung beigemessen. Ein prägnantes Beispiel für diese Entwicklung bietet die in Anlehnung an die ovidische Fassung gestaltete Geschichte des Aeneas durch Heinrich von Veldeke. Dido wird von Aeneas nämlich nicht in dem von der Kirche

⁹² Vgl. Buhl (1950), S. 12f.

⁹³ Vgl. ebd., S. 13–18.

⁹⁴ Monath (1956), S. 41.

⁹⁵ Froning (1838), 2671–2680, S. 472.

⁹⁶ Buhl (1950), S. 18.

⁹⁷ Monath (1956), S. 38.

vorgesehenen Ort für Selbstmörder gefunden, sondern er trifft sie in dem Teil der Unterwelt an, wo einzig jene sich aufhalten, die für ihre unerfüllbare Liebe starben. Und auch in der Darstellung Dantes in seiner *Divina Commedia* wird der Zwiespalt zwischen literarischer Tradition und christlich-moralischer Verwerfung überaus deutlich. Der beim Kaiser in Ungnade gefallene Pier della Vigna zerschlägt sich nach seiner Gefangennahme an der Kerkermauer den Schädel. Dante spricht ihn jedoch vom Vorwurf der Untreue gegenüber dem Kaiser frei. So gelingt es ihm, seine Ehre wiederherzustellen. Letztlich versetzt er ihn dennoch in den siebten Höllenkreis und lässt ihn bekennen, dass er gegen sich Unrecht begangen habe.⁹⁸

Im Laufe der Zeit kommt es zu einer deutlichen Säkularisierung des Motivs innerhalb der mittelalterlichen Dichtung. Zunehmend wird der Versuch unternommen, sich von den moraltheologischen Grundsätzen zu trennen, eine Entwicklung, die in der Darstellung barocker Literatur ihren Höhepunkt findet. Und auch auf philosophischem Gebiet führt die an der Schwelle zur Neuzeit stehende Auflösung des mittelalterlichen Weltbildes und das Aufkommen aufklärerischen Gedankenguts zu einer wandelnden Bewertung des Phänomens.

III. An der Schwelle zur Neuzeit

Zu einer erstmaligen Annäherung der katholischen Kirche an die Selbstmordlegitimation kommt es im 15. Jhd. durch Thomas Morus mit seinem Werk *Utopia*.⁹⁹ Im utopischen Staat sei, so Morus, der freiwillige Tod unter bestimmten Umständen erlaubt. So könne ein Einzelner, der, beispielsweise durch Krankheit geschwächt, seinen Pflichten gegenüber der Gesellschaft nicht mehr nachkomme, mit seinem freiwilligen Lebensaustritt sowohl die Allgemeinheit entlasten als auch seinem schmerzlichen Schicksal entgehen.¹⁰⁰ Von priesterlicher und öffentlicher Seite müsse daher der freiwillige Lebensaustritt gestattet sein, denn er könne unter gegebenen Umständen die Glückseligkeit der Allgemeinheit ebenso fördern wie die individuelle.

Die Beurteilung der Selbsttötung durch Martin Luther schreibt die Pathologisierung im theologischen Kontext fort. Für den Reformator ist die Selbsttötung Ausdruck satanischer Verführung. Dieses Gedankengebäude betont die Verletzlichkeit des Menschen und lässt zugleich an der Willensfreiheit des Einzelnen zweifeln. Aus dieser Überzeugung resultiert, dass Luther die göttliche Begnadigung des Selbstmörders nicht ausschließt. Diese Entscheidung entziehe sich jedoch der menschlichen

⁹⁸ Vgl. Dante (1994), S. 110.

⁹⁹ Vgl. More (1980), *Zweites Buch*, S. 130f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

Erkenntnis und dürfe somit nicht als Begründungsmuster bzw. Rechtfertigungsmodell herangezogen werden.¹⁰¹

Zu einer Aktualisierung der antiken Selbsttötungsdiskussion kommt es im 16. Jhd. durch Montaigne. Seine Leistung ist in erster Linie darin zu sehen, die unterschiedlichen Positionen der philosophischen Schulen der Antike einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Dies geschieht ohne eindeutig auszumachende Wertung.¹⁰² Eine deutliche Position nehmen die Vertreter des sogenannten Neustoizismus ein, des vorherrschenden Ethik-Paradigmas des 17. und frühen 18. Jhds. Hinsichtlich der Beurteilung der Selbsttötung besteht zwischen antiker Philosophie und Neustoizismus ein wesentlicher Unterschied. Während die antike Schule die Auffassung von der Zulässigkeit des Suizids unter bestimmten Umständen vertrat, so verbleibt die neustoische Philosophie im Rahmen christlicher Argumentation und lehnt die Selbsttötung generell ab.

Eine erstmalig ausdrückliche Verteidigung der Selbsttötung in der frühen Neuzeit findet sich um 1608 durch Jean du Verger Duvergier de Hauranne, Abbé de Saint-Cyran. Dieser argumentiert auf Basis des fünften Gebotes und kehrt die Selbsttötungsargumentation des Augustinus um. Da das Gebot Ausnahmen kenne, in denen es erlaubt sei, einen anderen zu töten, so müsse dies – wenn auch indirekt – ebenso für die Selbsttötung gelten. Den freiwilligen Tod fürs Vaterland hält er ebenso für tolerierbar wie das Sterben für die Eltern. Im Gegensatz hierzu sieht Benedictus de Spinoza im Freitod eine Tat von Widernatürlichkeit, denn jedes Ding strebe von Natur aus danach, sich zu erhalten. Dieser natürliche Selbsterhaltungstrieb ist in Spinozas Verständnis tugendhaft, das Gegenteil – und hier verweist er explizit auf die Selbsttötung – folglich unsittlich, unnatürlich und nicht tolerierbar.¹⁰³

Den Anstoß zu einer neuen Betrachtung der Selbstmordproblematik gibt die im Jahre 1647 posthum erscheinende Selbstmordapologie *Biathanatos* von John Donne. Er gliedert sein Werk in drei Teile, in denen er jeweils natürliche, verstandesmäßige und theologische Seiten der Selbstmorddiskussion betrachtet. Zu Beginn seiner Ausführungen beschäftigt er sich mit der Frage, ob der Selbstmord entgegen der menschlichen Natur sei, wie es Thomas von Aquin formuliert hatte. Anhand zahlreicher historischer Beispiele stellt er die These auf, dass dem Menschen von Natur aus der Wille zum Tode innewohne. Dieser Wunsch des Einzelnen nach Auslöschung seiner weltlichen Existenz sei jedoch nicht als zerstörerisches Moment zu verstehen, sondern als Übergang in eine andere Seinsform. Der Mensch sei ein „angelus sepultus“¹⁰⁴, dessen natürliches Bestreben es sei, sich aus der Gefangenschaft

¹⁰¹ Vgl. Krause (1965), S. 50–71; vgl. Midelfort (1995), S. 296–310.

¹⁰² Sieht Friedrich in Montaigne einen Gegner des freiwilligen Todes, so kommen Lungershausen/Viegen zu dem Schluss, dass es sich bei Montaigne um einen Befürworter desselben handele. Vgl. Lungershausen/Viegen (1969), S. 185–204.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Donne (1982), 1809.

des Körpers zu befreien. Er kommt zu dem Schluss, dass der Suizid nicht so sehr wider die Natur des Menschen sei, wie von Aquin Glauben machen wolle. Im zweiten Teil seiner Ausführungen widmet er sich den Vernunftgründen, die für die Verteidigung der Selbsttötung ins Feld geführt werden können. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist hier die von Aristoteles aufgestellte These, dass der Selbstmörder seine Pflichten gegenüber der Gemeinschaft, das heißt der Nation, vernachlässige. Die Gesellschaft, die für den Engländer Staat und Kirche gleichermaßen umfasst, würde der Selbstmörder somit angeblich sowohl im kanonischen als auch im zivilrechtlichen Sinne verletzen. Doch weder im *Corpus Iuris Canonici* noch im *Corpus Iuris Civilis* findet sich seiner Auffassung nach ein Fundament für eine derartige Bestrafung. Grund für die Verurteilung der Selbsttötung könne somit nur sein, den Lebenden ein abschreckendes Beispiel zu liefern. Ursache hierfür müsse wohl zweierlei sein: Zum einen die Furcht, dass das Fortbestehen des Staates durch eine um sich greifende Selbstmordepidemie gefährdet werden könne, und zum anderen, dass es ja die Absicht der Gesetze sei, dass sich der Mensch der Fähigkeit „to sinew and strengthen“¹⁰⁵ verpflichte und sich nicht dem „natural love of ease“¹⁰⁶ hingeebe, wie es der Selbstmörder mit seiner Tat letztlich tue. Doch einzig die Intention dürfe, so Donne, über die moralische Wertung der Tat entscheiden. Denn nicht die Selbsttötung sei das Verbrechen, sondern die ihm zugrunde liegende Absicht. Hierbei sei es ausschlaggebend, ob es sich um einen natürlichen oder korrumpierten Todeswunsch handle. Die Intention wiederum sei abhängig vom Gewissen des Einzelnen, das darüber entscheide, ob es sich um einen korrumpierten oder einen natürlichen Wunsch zum Tode handle. Denn das Gewissen allein ist „despoiled of all human affections and self-interest“¹⁰⁷. Zu einem natürlichen Todeswunsch zähle beispielsweise die sich im Tod artikulierende Sühne oder sein Leben für andere einzusetzen. Im letzten Teil seiner Abhandlung geht er der Frage nach, ob der Selbstmord eine Verletzung göttlichen Willens sei. Zwar verweist auch er auf das fünfte Gebot als Ursprung eines göttlichen Selbstmordverbotes, gibt aber zu bedenken, dass das Morden unter bestimmten Umständen nicht nur gestattet¹⁰⁸, sondern gar Pflicht¹⁰⁹ sei. Donne gelangt zu dem Schluss, dass die Selbsttötung nur in jenen Fällen gestattet sei, in denen sie einem höheren Gesetz diene und von einer „necessary obligation which lies always upon us, of preferring God’s glory above all human respects“¹¹⁰ abgeleitet sei. Dieser Argumentation verleiht er Autorität, indem

¹⁰⁵ Donne (1982), 2623.

¹⁰⁶ Ebd., 2833.

¹⁰⁷ Ebd., 3851.

¹⁰⁸ Wie das Töten von Pflanzen und Tieren zur Nahrungsaufnahme. Vgl. Augustinus (1955), S. 78.

¹⁰⁹ Wie im Krieg, bei der Bestrafung eines Delikts oder um sein eigenes oder das Leben anderer zu schützen. Vgl. ebd., S. 79.

¹¹⁰ Donne (1982), 4372f.

er darauf verweist, dass auch Jesus das Leben für andere freiwillig hingegeben habe. Folglich sei es die Verantwortung eines jeden Christen, sein Leben unter gegebenen Umständen bereitwillig zu opfern.¹¹¹

Die bereits an der Schwelle zur Neuzeit festzustellende zunehmende Differenzierung der Selbstmordproblematik, in der das Phänomen immer häufiger unter dem Gesichtspunkt individuellen Handelns betrachtet wird, findet in der Literatur ihre Entsprechung. Neben biblischen Stoffen erhalten die weltlichen mehr und mehr an Gleichberechtigung. Seit der Aufführung *Plutos* von Aristophanes im Jahre 1517 erfreuen sich Stoffe aus dem Altertum wachsender Beliebtheit. Immer häufiger wird das Motiv der Selbsttötung im Widerspruch zum Zeitgeist dargestellt. Die Selbsttötung nun nicht mehr als gotteswidrig, sondern als von Gott gewollte Tat aufzufassen, dazu ist hier, so Buhl, der Ansatz gegeben.¹¹² Der Tod aus eigener Hand wird als heroische Glanzleistung, als Akt freiheitlicher Selbstbestimmung oder als Verzweiflungstat in Pathossituationen dramatisiert. Die heroische Selbsttötung wird zum häufigsten Motivkreis der europäischen Renaissancetragödie, in deren Tradition das deutsche Kunstdrama des 17. Jhds. steht. Innerhalb dieser Entwicklung erhält das Motiv der Selbsttötung nun endgültig Einzug im Theater und auch das biblische Drama stellt das Motiv in neuer Form dar. Da die Passion Christi nunmehr selten behandelt wird, verschwindet Judas fast gänzlich aus den Bühnenbearbeitungen.¹¹³ An dessen Stelle treten Saul und Simson.¹¹⁴ In den zahlreichen Bearbeitungen dieser biblischen Stoffe findet sich jedoch keine selbstständige Behandlung der Selbsttötung. Gryphius bildet den Abschluss einer vergangenen, unter stark klerikalem Einfluss stehenden Epoche. Die neue, mit Lohenstein beginnende Zeit mit einer immer deutlicher werdenden Verweltlichung schafft „die eigentliche Voraussetzung zur wirklich künstlerischen Behandlung einer auf religiösem Gebiet so umstrittenen Frage, wie sie der Selbstmord darstellt“¹¹⁵. Haben bei Gryphius nur Nebenformen aus dem römisch-stoischen Motivkreis der heroischen Selbsttötung Aufnahme gefunden, so wird bei Lohenstein ohne die geringste Rücksichtnahme auf christliches Empfinden die Selbsttötung zur heroischen Aufgipfelung.¹¹⁶ Allein in vieren seiner insgesamt sechs Dramen bringt Lohenstein den Suizid 17-mal auf die Bühne. Die christliche Märtyrerhaltung wird in seinen Stücken gänzlich aufgegeben. Die weltlich orientierten Helden – vielfach handelt es sich um Heldinnen – sterben nun nicht mehr für ihren Glauben an Gott oder für die Aussicht auf eine Belohnung im Jenseits, sondern für eine ‚ich-bezogene Überzeugung‘, die keinen Anspruch auf göttliche Hilfe mehr stellt. In der Forschung wird die Verlagerung des Religiösen auf das rein Menschliche

¹¹¹ Vgl. Donne (1982), 4808f.

¹¹² Vgl. Buhl (1950), S. 28.

¹¹³ Vgl. Monath (1956), S. 39f.

¹¹⁴ Zu den verschiedenen Bearbeitungen vgl. Buhl (1950), S. 19f.

¹¹⁵ Ebd., S. 23.

¹¹⁶ Vgl. Monath (1956), S. 94.

vielfach mit dem Terminus ‚Säkularisierter Märtyrer‘ versehen. Gemeinsam mit dem historischen Typus des Märtyrers ist ihnen ihre absolute Tugendauffassung, ihre Kompromisslosigkeit und ihre Bereitwilligkeit, für ihre Überzeugung in den Tod zu gehen. Lohenstein hat in seiner Darstellung den Vorläufer des modernen politischen Märtyrers respektive der modernen politischen Märtyrerin geschaffen, indem er die Selbsttötung nicht als verbrecherische Tat stigmatisiert, sondern als eine Tat mit heroischem Gestus, um entweder unerträglicher Schande zu entgehen oder um unsterblichen Ruhm zu erlangen. Der Poet verherrlicht in dem Selbsttötungsmotiv die heroische Energie des politischen Willens, die in Pathossituationen mit der Hingabe des Lebens den Ruhm der Nachwelt erkaufte. In dieser Umsetzung steigert er die tragische Wirkung des Motivs zur Bewunderung. Diese Entwicklung findet ihre Unterstützung seitens der zeitgenössischen Dramaturgie, die in der Zurschaustellung des Todesvorgangs, so Monath, eine der ursprünglichen Aufgaben der Schaubühne zu erkennen glaubt.¹¹⁷

¹¹⁷ Vgl. Monath (1956), S. 25.

TEIL B: WAHRNEHMUNGSPARADIGMEN DER SELBSTTÖTUNG IM DISKURS DES 18. JAHRHUNDERTS¹

Die im 18. Jahrhundert sich zunehmend etablierenden Säkularisierungs- und Individualisierungstendenzen schufen die wesentlichen Voraussetzungen für eine neue Bewertung der Selbsttötung. Diese Veränderungen machten sich vor allem im Kontext der Strafrechtsdebatte und im medizinisch-anthropologischen Diskurs bemerkbar, während die deutschen Philosophen und Theologen der Aufklärung weitestgehend in traditionellen Bewertungsmustern verhaftet blieben. Der Diskurs über die Selbsttötung im 18. Jahrhundert wurde zuletzt von Vera Lind und Harald Neumeyer bearbeitet.² Während für Lind die Entkriminalisierungstendenzen im Kontext der Strafrechtsdebatte im Fokus ihrer Ausarbeitung stehen, betont Neumeyer das Moment des Pathologischen in der Selbsttötung, das er als zentrales Wahrnehmungsparadigma bestimmt. Andreas Bär hat bereits zuvor auf die Brüchigkeit dieses Verständnisses verwiesen. Anhand seiner Untersuchung von Briefen und Essays von Selbstmördern aus dem 18. Jahrhundert gelangt er zu dem Schluss, dass die Aussagen der Suizidanten spezifische Differenzen zu den Aussagen der Hinterbliebenen aufwiesen. Die Klassifizierung der Selbsttötung als Symptom einer Melancholie begreift er als „Gewissensregung“³ der Außenstehenden, um das ‚moralische Problem‘ der Selbsttötung zu lösen.⁴

Die anschließenden Ausführungen zum Diskurs über die Selbsttötungen können diese Studien dahingehend ergänzen und weiterführen, da es um die pointierte Herausarbeitung der zentralen Wahrnehmungsparadigmen geht. Hierbei werden die Grenzen der einzelnen Wissenschaften und Diskursbereiche ebenso überschritten wie jene von Alltags- und Fachwissen. Ausgangspunkt bildet der Artikel „Selbst-Mord“ aus dem *Zedler Universallexikon*, der eine zentrale Quelle im Kontext der Wissensproduktion darstellt. Anhand dieses Artikels, der bis dato innerhalb der Forschungsliteratur nur am Rande Erwähnung findet, werden die wesentlichen Diskursformationen beschrieben und im Anschluss unter Heranziehung der als

¹ Literarische Dokumente werden an dieser Stelle nur insoweit erwähnt, als sie nicht Gegenstand der anschließenden Analyse sind.

² Lind (1999); Neumeyer (2009). Einen allgemeinen Überblick über die Selbsttötung in der abendländischen Philosophie bieten Decher (1999), Ahrens (2001), Wittwer (2003); aus geschichtswissenschaftlicher und soziologischer Perspektive: Bobach (2004), Bähr (2002); umfassende kulturwissenschaftliche Darstellungen: Minois (1996), Mischler (2000), Neumeyer (2009);

³ Bähr (2002), S. 391.

⁴ Vgl. ebd., S. 391ff.

zentral erachteten Quellen exemplarisch erläutert. Nicht die lückenlose Wiedergabe des Selbsttötungsdiskurses steht im Vordergrund, ebenso wenig eine qualitative Bewertung der einzelnen Diskursbereiche, sondern die Absicht, unter Berücksichtigung des Textkorpus die zentralen Wahrnehmungsparadigmen und ihre Ausgestaltungen herauszuarbeiten. Wesentliche Anregungen erhielt die deutsche Selbsttötungsdebatte aus Frankreich, England und Italien, auf die an entsprechender Stelle verwiesen wird. Literarische Dokumente finden hier nur dann Erwähnung, wenn sie nicht im Teil C der Arbeit aufgenommen wurden. So gehört es zu einem Teilaspekt der vorliegenden Studie, die Präsenz des außerliterarischen Diskurses in den Dramen aufzudecken, Analogien herauszustellen und mögliche Abweichungen zu markieren.

I. ‚Selbst-Mord‘. Das Zedler Universallexikon

Das Phänomen wird im *Zedler Universallexikon*, dem bedeutendsten Nachschlagwerk des 18. Jahrhunderts, unter den Stichworten „Selbst-Mord; Selbst Todterschlag, Selbstentleibung, Selbstertötung, Selbstermordung“⁵ aufgeführt. Über den noch näher zu erläuternden Stellenwert des *Zedler Universallexikons* im Kontext der Lexikographie hinaus ist der Eintrag zum Selbst-Mord für die vorliegende Studie und in dem Bestreben, den zeitgenössischen Diskurs und dessen mögliche Präsenz im literarischen Raum nachzuzeichnen, um hieraus Deutungsansätze zu generieren, zentral. Bereits Neumeyer und Buhr erwähnen den Artikel in ihren Studien zur Selbsttötung in Wissenschaft und Literatur. Während Buhr den Beitrag teilweise exzerpiert, ohne ihn jedoch zu bewerten und in einen größeren Zusammenhang zu stellen⁶, fokussiert Neumeyer die im Artikel vorgenommene Unterscheidung in einen ‚groben‘ und ‚subtilen‘ Selbstmord im Kontext der Onanie.⁷ Die Bedeutung des Artikels als ein zeitgenössisches Dokument geht jedoch weit darüber hinaus. Vor allem die inhaltliche und formale Gestaltung des Eintrages zum Selbst-Mord ist von Interesse, da hier, wie in den folgenden Kapiteln zum Selbsttötungsdiskurs des 18. Jahrhunderts ausführlich dazulegen sein wird, zahlreiche zeitgenössische Diskursstränge aufgegriffen werden. Dies geschieht jedoch nicht in einer kohärenten Darstellung der einzelnen Diskussionsbereiche und deren historischer Dimension, sondern vielmehr in einer inkohärenten und zu weiten Teilen unvollständigen und/oder stark einseitig ausgerichteten selektierten Zusammenstellung, was, über das Thematische hinaus, im Zusammenhang mit den noch näher zu erläuternden Entstehungsbedingungen zu sehen ist. Doch gerade in dieser Darstellung, die bis hin

⁵ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1595.

⁶ Vgl. Buhr (1998), S. 125–129.

⁷ Vgl. Neumeyer (2009), S. 86–105.

zur Widersprüchlichkeit reicht, und in der ungewöhnlich klaren Parteinahme im Rahmen dieser Textsorte stellt der Artikel eine zentrale Quelle dar⁸, die weit über die reine Wissensreproduktion hinausgeht.

1. Einige Vorbemerkungen. Das Zedler - Anspruch und Stellenwert im historischen Diskurs.

Das *Zedler Universallexikon* wurde vom gleichnamigen Verleger Johann Heinrich in den Jahren von 1732–1754 bestellt. Der Verleger hatte den im Titel bereits formulierten Anspruch, alles bekannte Wissen aus sämtlichen Fachgebieten zusammenzutragen und durch nicht wissenschaftliche Bereiche zu ergänzen. Das Universallexikon ist nicht das erste alphabetisch geordnete enzyklopädische Werk in deutscher Sprache. Insbesondere im Bereich der Partikularlexika hatte sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein breiter Markt etabliert.⁹ Dennoch muss das zedlersche Lexikon in seiner Konzeption und seinem Umfang als revolutionär verstanden werden.

Die Enzyklopädie besteht aus 64 Bänden und vier weiteren Supplementbänden, die insgesamt rund 288 000 Einträge umfassen. Darüber hinaus ist der konzeptuelle Anspruch des Großprojektes im zeitgeschichtlichen Kontext bemerkenswert. In der Vorrede zum ersten Band wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass im Lexikon nicht nur akademisches Wissen, sondern auch, wie in § 13 der *Vorrede über das Universal-Lexikon* dokumentiert, alltägliche Wissensbereiche wie „Künstler-Handwerdks- Hauswirthschaffts- Handlungs- Jagd- und Forst-Sachen“¹⁰ abgedeckt werden sollten. Da ein solcher Umfang nicht einzig durch Originalbeiträge zu erreichen war, klagten bereits unmittelbar nach Bekanntwerden des Vorhabens konkurrierende Leipziger Verleger aus Furcht vor Plagiaten.¹¹ Diese Sorge war allein mit Blick auf den Umfang und die rasche Veröffentlichung der jeweils etwa 1000 Seiten umfassenden Bände begründet. Heute ist unumstritten, dass weite Teile der Enzyklopädie kopiert wurden. Nach Schneider handelt sich um eine „gigantische Kompilationsleistung“¹² aus noch bis heute größtenteils unbekanntem Quellen. Bekannt ist, dass Nicolaus Lemerys *Materialien Lexicon*, erstmals in deutscher Sprache erschienen 1721, und Johann Georg Walchs *Philosophisches Lexikon* aus dem Jahre 1726

⁸ Heiko Buhr widmet dem Lexikoneintrag in seiner Abhandlung zwar ein Kapitel, kommt aber über eine partielle Wiedergabe des Inhaltes nicht hinaus. Vgl. Buhr (1998), S. 125–129. Neumeyer hingegen erwähnt einzig die im Eintrag formulierte Unterscheidung zwischen subtilem und grobem Selbstmord im Rahmen einer Pathologisierung des Phänomens. Vgl. Neumeyer (2009), S. 86f.

⁹ Vgl. Schneider (2006), S. 134.

¹⁰ Zedler(1732), *Vorrede*, Bd. 1, S. 2.

¹¹ Vgl. Schneider (2006), S. 9.

¹² Ebd.

vollständig abgeschrieben wurden. Als Quellen für den zu bearbeitenden Artikel können diese Lexika, ersteres auf Grund seiner Ausrichtung, letzteres, da der Begriff nicht aufgenommen wurde, jedoch ausgeschlossen werden.

Ebenso wie die Quellenlage unklar ist, so sind auch die Mitarbeiter des Großprojektes bis heute weitgehend unbekannt. In der *Vorrede* werden sie in § 14 als die „IX Musen“¹³ titulierte¹⁴, welche als Spezialisten für die verschiedensten Bereiche tätig seien. Die vorangestellte Ankündigung, die Mitarbeiter nach Beendigung des Projektes zu nennen, wurde letztlich nicht eingelöst. Die Anonymität der Lexikographen gehörte, so Döring, durchaus zur gängigen Praxis des 18. Jahrhunderts.¹⁵ Nach Prodöhl ist anzunehmen, dass die Redakteure mit den Universitäten Halle und Leipzig in enger Verbindung standen.¹⁶ Kossmann nennt als Hauptredakteure Jacob August Franckenstein (Bände 1–2), Paul Daniel Longolius (Bände 3–18) und Carl Günther Ludovici (Bände 19–64).¹⁷ Nach dem Erscheinen wurden seitens anderer Verleger Johann Heinrich Rother und Johann Christoph Gottsched als mögliche Autoren genannt, diese verneinten jedoch öffentlich eine Mitarbeit.¹⁸

Die Arbeit am Universallexikon stellt nach Kaminski dahingehend eine Besonderheit dar, da hier mehrere Gelehrte in gleichberechtigter Zusammenarbeit weitgehend autonom und nicht unter der Führung eines Autors, dem sie als ungenannte Helfer zur Seite standen, arbeiteten. In dieser arbeitsteiligen Organisation lexikographischen Schreibens wurde eine sinnvolle Verteilung der Arbeit auf die jeweiligen Fachkräfte erreicht, die sich in der lexikographischen Praxis durchsetzen sollte. Diese Entstehungsbedingungen sind bei der Bewertung des Eintrages, wie zu zeigen sein wird, von zentraler Bedeutung.

Zurück zum Artikel: Unmittelbar nach einer allgemeinen Definition, in der der ungenannte Verfasser ‚Selbst-Mord‘ als ‚diejenige Handlung, da man an seinem Tode selbst Ursache ist‘¹⁹, definiert, trifft er eine Unterscheidung in Selbstmord-Arten: ‚in einen groben und subtilen Selbst-Mord‘²⁰. Ersterer sei, so die Erläuterung, der vorsätzliche und durch eigene Hand vollzogene Tod, während letzterer auf ‚Unterlassungshandlungen‘ und/oder eine falsche Lebensführung zurückzuführen sei.

¹³ Zedler (1732), *Vorrede*, Bd. 1, S. 1.

¹⁴ Zu den Musen als Lexikographen vor dem Hintergrund eines eigenen poetischen, wissenschaftlichen, juristischen und ökonomischen Paradigmas siehe Kaminski (2000).

¹⁵ Vgl. Döring (2006), S. 129.

¹⁶ Vgl. Prodöhl (2005), S. 87.

¹⁷ Vgl. Kossmann (1969), Sp. 1569f.

¹⁸ Vgl. Prodöhl (2005), S. 89f.

¹⁹ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1595.

²⁰ Ebd., Sp. 1595f.

2. Der grobe Selbst-Mord. Wider dem göttlichen Gesetz und der natürlichen Begierde.

Der ‚grobe Selbst-Mord‘ wird vom Autor 1. als „was unnatürliches“²¹ und 2. als „was ungerechtes“²² bestimmt. Unnatürlich sei er, da er wider der von Gott in der Natur des Menschen eingepflanzten Begierde, sein Leben zu erhalten, streite.

Solche Begierde ist nicht nur natürlich; sondern auch von GOTT eingepflanzt, weil sie auf was gutes zielt. Ist sie von GOTT, so hat er dadurch seinen Willen an den Tag gelegt, daß er wolle, man soll sein Leben erhalten, folglich, wer sich ums Leben bringt, u. wider solchen Trieb handelt, der handelt zugleich wider den Willen GOTTes.²³

Der Einzelne wersetze sich nun im Akt der Selbsttötung diesem von Gott gegebenen und als ‚natürlich‘ bestimmten Selbsterhaltungstrieb. Folglich sei die Selbsttötung eine „unnatürlich[e]“²⁴ Tat. Der Wille Gottes und das ‚Natürliche‘ werden somit als in Abhängigkeit voneinander formuliert. Hierin werden zwei Diskursstränge der zeitgenössischen Selbsttötungsdebatte verbunden, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts getrennt voneinander betrachtet werden sollten. Zum einen ist es die immer wiederkehrende Frage nach der Zulässigkeit bzw. Unzulässigkeit der Selbsttötung unter der Perspektive einer göttlichen Instanz, die im Laufe des 18. Jahrhunderts im Rahmen von Säkularisierungstendenzen zunehmend an den Rand der Diskussion gedrängt werden wird, und darüber hinaus die anthropologische Frage nach dem ‚Natürlichen‘ des Menschen, die nicht nur im Kontext der Selbsttötungsdebatte zunehmend unter Ausschaltung des christlichen Bezugsrahmens fokussiert werden sollte.

„Ungerecht“ sei die Tat darüber hinaus, so führt der Autor weiter aus, da der Mensch in seinem Selbstmord alle Pflichten, die „man nach dem Gesetz in acht zu nehmen“²⁵ habe, missachte. Hier orientiert sich der Verfasser nun an der von Thomas von Aquin aktualisierten und auf die platonische Philosophie zurückgehenden Trias der Pflichtverletzung. Diese Verletzungen seien jedoch, so der Verfasser, „ungleicher Art“²⁶. Am schwersten wiege das Vergehen des Einzelnen gegen sich selbst, nur indirekt hingegen verletze er die Pflichten gegenüber seinem Nächsten und Gott²⁷.

²¹ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1595.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd. Führt der Autor zunächst die Gesetzes-Art nicht näher aus, so wird unmittelbar im Anschluss deutlich, dass er diese Aussage mit Blick auf ein göttliches Gesetz formuliert. Gott habe nämlich, so der Verfasser weiter, in „Anlehnung der grossen menschlichen Verderbniß“ durch Gesetze einzuschärfen versucht, „was sie nicht freiwillig beachten wollen.“ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. ebd., Sp. 1596.

Denn wider die Pflichten gegen sich handelt man directe, und unterlasset, was man sich selber nach dem göttlichen Willen schuldig ist. Man soll alles thun, wodurch seine wahre Glückseligkeit u. Vollkommenheit befördert wird; indem nun das Leben darunter gehöret, so unterlasset man ja in der That, was man gegen sich selbst schuldig ist.²⁸

Diese Wertung ist eindeutig von einer Individualisierungstendenz im Kontext aufklärerischen Gedankengutes geprägt, wenn auch hier wie ebenso zuvor im christlichen Kontext verbleibend. Wie eng die Verquickung von Theologie und Philosophie innerhalb dieses Eintrages ist, wird vor allem mit Blick auf die aufgeführten Gegenargumente deutlich, die der Verfasser einzig dazu heranzieht, um sie unmittelbar zu widerlegen. Dem Argument, dass der Einzelne glaube, eben in seinem Tod sich in einen glückseligeren Zustand setzen zu wollen, entgegnet er im Tonus der wolffschen Philosophie, dass dies nur ein Irrtum sei, da niemand vollkommen unglücklich sein könne:

Denn er fliehet in einem Irrthum, der ihm kann zugerechnet werden. Wer heißt ihn, dass er sich seinen Zustand für so elend einbildet, dass er in der Welt gar kein Vergnügen haben könne, welcher Fall gar nicht möglich, wie hernach soll gewiesen werden. Ja, wenn sich dieses so verhalte, so ist es doch eine Einfalt, daß er den Tod, für ein Mittel, sich glücklicher zu machen, annimmt.²⁹

Mit Blick auf die „indirecte[n]“³⁰ Pflichtverletzungen urteilt der Autor im Rahmen des göttlichen Eigentumsvorrechtes am Leben des Einzelnen und des utilitaristischen Nützlichkeitspostulats. Hier ist besonders letztgenanntes in seiner Begründung hervorzuheben. So versündige sich der Selbstmörder an seinem Nächsten, indem er ihn mit seinem Tode „derjenigen Dienste, die man ihm noch hätte erweisen können, beraubet“³¹. Mit Blick auf den Nächsten zieht er nun als „Beweisgrund“³² das fünfte Gebot und dessen Auslegung durch Augustinus heran.

Denn obwohl Mosis Haupt-Absicht dahin gehet, uns zu zeigen, was wir gegen andere zu beachten haben, so lässt sich doch wohl durch eine rechtmäßige Folge schließen: Dürffen wir andere nicht tödten, so dürfen wir auch nicht Hand an uns selber legen.³³

„Der Grund dieses Schlusses“ sei, so führt er aus, „die gleiche Bewandniß, die zwischen mir und meinem Nächsten ist, daher auch der Heyland saget, wir sollten unseren Nächsten, als uns selber lieben.“³⁴ Dürfe man nun aus Liebe zu dem

²⁸ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1595.

²⁹ Ebd., Sp. 1596.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

Nächsten ihm nicht das Leben nehmen, so müsse das auch für die Liebe zur eigenen Person gelten. Diese Deutung habe, so der Autor weiter, den gleichen Schluss, wie I Mos. IX, 6, denn dort heiÙe es, wer Menschenblut vergieÙe, dessen Blut solle auch durch Menschenhand vergossen werden. Ursache eines solchen Verständnisses sei, dass Gott den Menschen nach seinem Bilde geschaffen habe. Hieraus lieÙe sich nun folgern: Da man niemanden töten dürfe, weil er zum Bilde Gottes erschaffen sei, so dürfe sich auch niemand selbst das Leben nehmen. In Mord und Selbstmord würde gleichermaßen das Bild Gottes getötet.³⁵ Es sind somit gleich drei Bibelstellen, die der Autor in ihrer Umkehrung heranzieht, um zu dem Schluss zu gelangen: „Auf diese Weise ist klar, dass der Selbst-Mord nicht erlaubt ist.“³⁶ Obwohl letztgenannte Bibelstelle in ihrer Kausalität ihrer Rechtfertigung entbehrt und es innerhalb des Eintrages zu keinerlei weiteren Erläuterungen kommt, zeigt der Versuch, die Bibel als Autoritätsargument in vielfältiger Hinsicht heranzuziehen, die Bemühungen seitens der theologischen Diskussion, die Frage nach der Legitimität unzweifelhaft zu verneinen.

Im Anschluss widmet sich der Autor der Frage nach der Zurechnungsfähigkeit der Täter:

Denn es kommt darauf an, ob eine solche That mit Willen und Wissen geschieht. Nimmt sich jemand das Leben, ist aber seines Verstandes nicht mächtig gewesen, indem er in der Raserey, oder in dem höchsten Grad der Melancholie gestanden, und also nicht wissen können, was er thut, so kann man ihn für keinen Selbstmörder ansehen.³⁷

Vollzieht der Einzelne die Tat jedoch mit „Willen und Wissen“, so schlussfolgert der Verfasser, kann ihm diese „billig zugerechnet“³⁸ werden. Hier formuliert er nun das Gegenargument, dass keiner, der „bei Verstande“³⁹ sei, sich das Leben nehmen würde, und damit diese Unzurechnungsfähigkeit für alle Fälle gälte. Diesem rhetorisch vorgebrachten Argument entgegnet er, dass es jedoch zahlreiche Fälle gäbe, bei denen der Mensch Ursache und damit „Schuld“ seiner „hefftige[n] Gemüths-Regungen“⁴⁰ sei. Über die Ansätze einer Pathologisierung des Phänomens hinaus, die den medizinischen Diskurs des 18. Jahrhunderts zu weiten Teilen bestimmt, impliziert diese Darlegung ein grundlegendes aufklärerisches Verständnis, nämlich dass der Selbstmord dem Verstand und der Vernunft widerspricht, denn, so führt er aus, „es werde sich kein Mensch, der vernünftig sei, ermorden“⁴¹. Hier spiegelt sich das

³⁵ Vgl. Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1596f.

³⁶ Ebd., Sp. 1597.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

aufklärerische Gedankengut wider, indem die Selbsttötung mit der Vernunft in Widerspruch steht.

Im folgenden Abschnitt wendet sich der Verfasser nun jenen Selbstmordfällen zu, von denen die Überlieferung berichtet, dass sie erlaubt seien. So sei eine gängige Auffassung, dass man das Leben beenden könne, wenn es zukünftig einzig zu Schanden Gottes geführt werden könne. Dies lehnt der Autor jedoch kategorisch ab, denn der Mensch könne, so seine Argumentation, unmöglich Einsicht in den Plan Gottes haben und somit nicht vorausschauen, ob dies zum einen überhaupt so sei und zum anderen zukünftig so bliebe.⁴²

Detaillierter wird im direkten Anschluss das Phänomen der Selbsttötung zugunsten des Vaterlandes betrachtet. Indirekt wird hier in Form von sechs Argumentationssträngen die Frage nach dem Eigentumsvorrechte am Leben des Einzelnen und der damit verbundenen Macht des weltlichen Souveräns erneut verhandelt. In den Punkten 1–3 wird implizit die Auffassung deutlich, dass hier eine Legitimationsverschiebung vom göttlichen auf den weltlichen Souverän nicht gebilligt werden kann. Sich selbst zugunsten des Vaterlandes zu töten, ob mit direkter⁴³ oder indirekter⁴⁴ Aufforderung und somit Billigung des Fürsten, widerspräche dem göttlichen Eigentumsvorrecht, so das Urteil des Verfassers.

[E]s ist aber doch besser, wenn er nicht darein williget. Denn er begeheth keinen Ungehorsam, weil der Fürst das Recht über das Leben eines unschuldigen Menschen nicht hat.⁴⁵

Bezeichnend ist, dass diese Wertung den Formulierungen implizit ist und keine direkte Ausformulierung erfährt, wie dies in den vorangegangenen Abschnitten geschieht. Die auf der Textoberfläche auszumachende Abschwächung der Legitimationsnegierung zeugt von einer gewissen Brisanz im politischen Kontext.

Während das Eigentumsvorrecht des weltlichen Souveräns am Leben des Einzelnen in Punkt 1–3 mit Blick auf das Soldatentum negiert wird, kommt er in Punkt 4 zu einem andersgearteten Schluss. Hier verhandelt der Verfasser die Frage, ob es einem Gefangenen gestattet sei, sich selbst zu töten, wenn er „von der Obrigkeit zu einem schmähhlichen Tod verdammt worden“⁴⁶ sei. Zunächst verbleibt der Autor im Rahmen seiner vorherigen Ausführungen und spricht dem Einzelnen ein solches Recht ab. Innerhalb der Argumentation findet nun jedoch eine Verschiebung statt. Der Mensch

⁴² Vgl. Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1597.

⁴³ „Wenn der Fürst einem befähle, sich selbst das Leben zu nehmen.“ Ebd., Sp. 1598.

⁴⁴ „Denn sagen sie, man thäte dieses aus Liebe zum Vaterlande, und erfordere die Wohlfahrt der Republick, dem Feinde auf alle Weise Abbruch zu thun, weswegen dieses auch auf der Einwilligung des Regenten, wenn gleich nicht ausdrücklicher, doch vermuthlicher geschähe.“ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

dürfe sich deshalb nicht töten, da er in seinem Tod das Vorrecht des weltlichen Souveräns an seiner Person und seinem Leben missachte. Dazu heißt es:

Dieses gehet schlechterdings nicht an. Denn da ihm das Leben abgesprochen, so würde er dadurch das Recht, das die Obrigkeit hat, beleidigen, und den Endzweck solcher Straffe, damit man in der Republick Exempel statuiren, verhindern.⁴⁷

Wurde dem politischen Souverän das Recht am Leben des Einzelnen zuvor abgesprochen, so bekommt er dieses mit Blick auf die Tötung eines Gefangenen zugesprochen. Zusammenfassend bedeutet dies: Der weltliche Herrscher darf töten, die Selbsttötung jedoch direkt oder indirekt, wie in Punkt 1–3 ausgeführt, befehlen darf er nicht. Dies ist mit Blick auf den Tötungsdiskurs nicht ungewöhnlich. Im Rahmen dieses Artikels offenbart sich die Paradoxie der Verfügungsgewalt, die im Kontext des juristischen Selbsttötungsdiskurses mit Blick auf die Sanktionierung der Tat zunehmend verhandelt werden sollte.

Im direkten Anschluss fragt der Autor, ob man den Selbstmord im Falle einer Gefangenschaft durch den Gegner und in Erwartung eines schmerzhaften und schmachvollen Todes tolerieren könne. Das von einigen Philosophen vorgebrachte Argument, dass der Einzelne in einem solchen Falle über sein Leben selbst verfügen könne, da durch gegnerische Gefangenschaft die Verbindlichkeiten des Menschen der Republik gegenüber aufhörten, sieht der Verfasser mit „verschiedenen Schwierigkeiten“⁴⁸ behaftet. Denn wenn ein Mensch in die Hände des Feindes falle, so argumentiert er, habe er zwei Möglichkeiten. Entweder er widersetze sich der Gefangennahme und bleibe somit dem Vaterlande treu und versündige sich in einem Selbstmord gleichsam an diesem und seinem Souverän, oder aber er unterwerfe sich der Herrschaft des Gegners, dem er nun sein Leben schuldig sei.⁴⁹ An vorangegangene Ausführungen anschließend, sei darüber hinaus die Selbsttötung eine Verletzung der Pflichten gegenüber der eigenen Person. Dies lässt ihn zur letzten Frage überleiten: „Ob der Selbst-Mord erlaubt [sei], wenn man dadurch ein Jammervolles Leben endigen könnte?“⁵⁰ Diese Frage impliziere die Auffassung, so der Verfasser weiter, dass „man den Tod als ein festes Mittel brauche, sich vom Elend zu befreien“⁵¹. Kein Elend sei jedoch so groß, so die formulierte Überzeugung, „das nicht was gutes sollte bey sich haben, daraus der Mensch Vergnügung schöpfen könnte“⁵².

⁴⁷ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1598.

⁴⁸ Sp. 1599.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

Letztlich bleibt noch die Frage nach der Legitimation der Selbsttötung zur Bewahrung der Keuschheit, wie sie von altersher von einigen Philosophen gebilligt worden sei. Doch auch diese muss aus Sicht des Autors verneint werden. Eine gesonderte Argumentation liegt diesem Punkt nicht zugrunde, sondern wird mit dem Verweis und der Analogie auf das fünfte Gebot verneint. Denn „wenn man einen anderen der Keuschheit wegen nicht umbringen darff, so gehet es auch nicht an, dass man sich deswegen selbst tödten wollte.“⁵³

Mit dieser pauschalisierenden Ablehnung enden die Ausführungen zum ‚groben Selbst-Mord‘. Die Ausführlichkeit der Darstellung ist nicht an der Darlegung des gesammelten Wissens orientiert, sondern an der moralischen Verurteilung des Phänomens. Die Frage nach der Legitimation wird zwar durchgängig verneint, dennoch lässt die Vielschichtigkeit der Verhandlungsebenen einen Blick auf die Problemstellung zu, die über die Trias der Pflichtverletzung hinausgeht. Im Kontext der Säkularisierung wird über das Eigentumsrecht des weltlichen Souveräns verhandelt, das als existierend bestimmt, als legitimierend jedoch zu weiten Teilen abgelehnt wird. Die Ausführlichkeit der Auseinandersetzung lässt auf die Aktualität dieser Frage schließen. Darüber hinaus sind erste Züge einer Pathologisierung im Kontext der ‚Vernunft‘ und des ‚Natürlichen‘ festzustellen. Säkularisierung und Pathologisierungstendenzen sind im Artikel deutlich erkennbar, wenn auch nicht konkret ausformuliert, sondern den Ausführungen immanent. Letzteres wird mit Blick auf die sich anschließenden Erläuterungen zum ‚subtilen Selbst-Mord‘ noch deutlicher hervortreten.

3. Der subtile Selbst-Mord. Vom ‚Rechten Maß halten‘

Der subtile Selbst-Mord ist, da man zwar nicht selbst Hand an sich legt; noch die Absicht hat, sich um das Leben zu bringen; gleichwohl aber Anlaß giebet, daß die Gesundheit verderbet und das Leben verkürzt wird, welches auf verschiedene Art geschehen kann. Einmal geschiehet dieses durch die Hefftigkeit der Affecten, sonderlich des Zorns, wenn man denselbigen nicht bändigt, daß daher Kranckheiten entstehen, und man vor der Zeit sterben muß. Hernach durch eine unordentliche Lebens-Art, wenn selbige so beschaffen, dass die Gesundheit des Leibes dabey nicht bestehen kann, indem man entweder durch Fressen und Sauffen und andere Debauchen, ingleichen durch übermäßige Arbeit zu viel; oder durch ein geitziges und filziges Wesen zu wenig thut, mund also freventlich und ohne Ursach die Kräfte des Leibes schwächet, daß man vor der Zeit sein Leben beschliessen muß.⁵⁴

⁵³ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1600.

⁵⁴ Ebd.

Diesem Eintrag liegt, wie Neumeyer bereits unter Heranziehung weiterer medizinischer und theologischer Schriften dokumentiert⁵⁵, ein Verständnis des rechten Maßes zugrunde. Sowohl ein Zuviel (wie im Falle der „Heftigkeit der Affecten“, des „Fressen[s]“ und „Saufen[s]“⁵⁶) als auch ein Zuwenig (so im Beispiel eines „geitzige[n] und filzige[n] Wesens“, das „zu wenig thut“⁵⁷) ist innerhalb dieses Verständnisses als Selbstmord aufzufassen. Diese Definition basiert auf einem, nach Neumeyer, „biopolitischen Imperativ“, denn

wenn das Leben als ein zu bewahrendes und zu beförderndes Objekt individueller wie staatlicher Eingriffe angesehen wird, dann lassen sich in einem Umkehrschluss all jene Handlungen und Verhaltensweisen als Formen einer Selbsttötung qualifizieren, die nicht aktiv auf die Erhaltung des Lebens zielen bzw. derselben widerstreiten.⁵⁸

Der gesellschaftlich akzeptierten Sündhaftigkeit der Selbsttötung ist in dieser semantischen Ausweitung ein die Gesellschaft züchtigendes Moment inhärent. Denn nur wer das ‚rechte Maß halte‘, der werde nicht der Sünde des Selbstmordes verfallen. Darüber hinaus tritt die Pathologisierung der Selbstmörder in diesem Abschnitt deutlicher als noch zuvor in den Fokus. So heißt es:

Nimmt sich jemand das Leben, ist aber seines Verstandes nicht mächtig gewesen, indem er in der Raserey, oder in dem höchsten Grad der Melancholey gestanden, und also nicht wissen können, was er thut, so kann man ihn für keinen Selbst-Mörder ansehen.⁵⁹

Hierin wird nun erneut der Widerspruch zwischen Vernunft und Selbsttötung formuliert. Das Fehlen der Vernunft wird zugleich als krankhaft verstanden, was innerhalb dieses Abschnittes nun jedoch zur ‚Entlastung‘ der ‚Täter‘ führt.

Diesen Ausführungen folgt eine historische Betrachtung jener Völker und/oder philosophischen Schulen, die eine Selbsttötung in bestimmten Situationen für legitim erachteten. Wiederholt handelt es sich weniger um eine Zusammenstellung der jeweiligen Aussagen und Argumentationen, sondern vielmehr um die konsequente Widerlegung möglicher Legitimationen. Den Hebräern wird eine fälschliche Auslegung der Bibeltexte, den Stoikern eine widersprüchliche Deutung ihres Tugendbegriffs attestiert und den Römern „blosse Ehr-Begierde“⁶⁰ unterstellt.⁶¹ Mit Ausnahme der Schlussfolgerung bleiben diese Ausführungen gänzlich im Rahmen der klassischen Trias, derzufolge die Selbsttötung eine Verletzung der Pflichten gegenüber

⁵⁵ Vgl. Neumeyer (2009), S. 87f.

⁵⁶ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1600.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Neumeyer (2009), S. 87.

⁵⁹ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1597.

⁶⁰ Ebd., Sp. 1603.

⁶¹ Ebd., Sp. 1601–1604.

der Gesellschaft, Gott und der eigenen Person darstelle. Die zu Beginn der Ausführungen etablierte Hierarchie der Verletzungen findet hier keine Erwähnung. Diese Inkonsequenz der Ausführungen ist nicht nur inhaltlich, sondern auch formal und stilistisch und damit terminologisch zu beobachten. Formal heben sich die Ausführungen von dem zuvor genannten ab, da hier nun eine Fülle von Quellenverweisen genannt wird, die in den vorangegangenen Ausführungen fast gänzlich ausgespart blieben. Darüber hinaus wird stilistisch seitens des Autors im Kontext der Verurteilung einer zuvor beschriebenen Legitimation der Selbsttötung das „wir“⁶² erstmals in Spalte 1603 verwendet. Das Personalpronomen, verstanden als der rhetorische *pluralis majestatis*, unterstreicht den zentralen Stellenwert des Gesagten und verleiht den Äußerungen zusätzliche Autorität. Auch mit Blick auf die verwendete Terminologie ist ein Wechsel festzustellen. Wurde in den ersten Spalten des Artikels in erster Linie vom Selbst-Mord und dem Selbst-Mörder gesprochen, wird hier nun der Terminus Selbst-Entleibung bevorzugt verwendet. Auf inhaltlicher Seite ist zu bemerken, dass die Ausführungen zu weiten Teilen eine bloße Wiederholung des zuvor Genannten darstellen. Diese Veränderungen auf den unterschiedlichen Ebenen lassen den Schluss zu, dass der Artikel nicht zwingend von einem Autor verfasst wurde, sondern dass es sich um Konklusement handelt. Die Vermutung liegt nahe, dass dies nicht in Kooperation stattgefunden hat, da hier kein Abgleichen der Textinhalte festzustellen ist. Entweder handelt es sich um eine willkürliche Zusammenstellung bereits existierender Textversionen – und würde damit den vielfach laut gewordenen, schon zu Entstehungszeiten aufkommenden Plagiatsvorwurf stärken – oder aber auf redaktioneller Ebene wurde unsauber gearbeitet. Die Vielzahl der Brüche lässt jedoch verlässlich sagen, dass dieser Artikel nicht von einem Autor verfasst wurde. Vielmehr schien das Interesse in erster Linie darin zu bestehen, möglichst viele Argumente zur Widerlegung einer möglichen Legitimation zu sammeln. Dieses Bemühen lässt erneut auf eine höchste Dringlichkeit schließen, hierzu jedoch an anderer Stelle mehr.

Auf inhaltlicher Ebene ist die bereits erwähnte Schlussfolgerung von Interesse. Der Autor⁶³ zieht ebenso das fünfte Gebot abschließend heran, um auf das Verbot der Selbsttötung zu verweisen. Wurden jedoch zuvor, so wie im historischen Selbsttötungsdiskurs generell, in der Analogie Selbstmord und Mord gleichgesetzt, kommt der Autor nun zu dem Schluss, dass der Selbstmörder noch um ein Vielfaches mehr sündigt als der Mörder. Hier heißt es:

Ja derjenige sündigt noch vielmehr, welcher sich selbst, als der einen anderen, entleibt: indem der letztere solchen Falls nur seines Nächsten Leib tödtet, dessen Seele aber nicht zu schaden vermag; da hingegen derjenige,

⁶² Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1603.

⁶³ Im Sinne einer besseren Lesbarkeit wird bei diesem Terminus verblieben.

welcher sich selbst umbringt, unstrittig so wohl den Leib, als die Seele zugleich auf das schändlichste und kläglichste verliert.⁶⁴

Demnach sei es legitim, die Selbsttötung sowohl nach dem „göttlichen Gesetz, als auch den allgemeinen beschriebenen Rechten“⁶⁵ zu verbieten und zu strafen. Die Bestrafung sei vor allem daher von Nöten, um ein Exempel zu geben, um andere von einer solchen Tat abzuhalten.⁶⁶ Bei der Bestrafung solle jedoch ebenso wie bei der Praxis der Vermögenskonfiskation darauf geachtet werden, ob es sich um einen Selbstmord handelt, der „aus Krankheit“⁶⁷ geschehen sei oder nicht. Könne dem Selbstmörder eine „Krankheit des Leibes und übermächtige Schmerzen“ attestiert werden oder eine „Gebrechlichkeit des Gemüthes und Verstandes, [die] aus „Melancholey, Raserey, Wahnwitz oder anderen Zufällen geschehe“⁶⁸, solle diesem mit einer gewissen Nachsicht begegnet werden. So heißt es:

Denn welche aus diesen und dergleichen Ursachen sündigen, die mögen sonst gleich eine Leibes- oder Lebens-Straffe, nebst oder ohne, Confiscation der Güter, verwürcket haben, werden dennoch mit aller ferneren Straffe und Beschimpfung verschonet, ist auch ihren nachgelassenen Erben unschädlich.⁶⁹

Anders sei im Falle einer vorangegangenen Verurteilung des Selbstmörders zu verfahren, die einen Einzug des Vermögens vorsähe:

Geschiehet es aber, dass einer, der auf Leib und Leben angeklaget, und gefänglich eingesetzt wäre, oder noch eingesetzt werden sollte, und eines so schweren Verbrechens, welches sonst denen Rechten nach die Einziehung des Vermögens mit sich bringet, überzeuget werden könnte, indessen aber, ehe und bevor er deshalb zur gebührenden Straffe gezogen werden konnte, entweder aus Antrieb seines bösen Gewissens, oder aus Furcht der zukünftigen Straffe sich selber um dass Leben brächte, so sollen dessen Güter confiziert und der Obrigkeit hingefallen seyn, dessen Leichnam aber von dem Hencker an einem unehrlichen Orte begraben werden.⁷⁰

Könne jedoch nach sorgfältiger Prüfung der Umstände festgestellt werden, dass der Selbstmörder unter einer der erwähnten „Krankheiten“ gelitten habe oder diese „wenigstens für wahrscheinlich“ gehalten werden, dann sei der Selbstmörder durch ein „menschliche[s] Begräbnis[], jedoch ohne alle Zeremonie, zu begnadigen.“⁷¹

Mit Blick auf die Sanktionierung der Tat werden hier zwei Tendenzen deutlich sichtbar. Zum einen wird zunehmend das Verständnis des Selbstmordes als finaler

⁶⁴ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1604.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Ebd., Sp. 1604.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., Sp. 1605.

Akt eines Krankheitsbildes formuliert, das sowohl im strafrechtlichen als auch im moralischen Umgang mit dem Leichnam und dessen Nachlass seinen Ausdruck findet. Die Pathologisierung des Phänomens, die bereits andernorts festgestellt werden konnte, zeugt zum anderen im Umkehrschluss von dem grundlegenden Verständnis, dass die Selbsttötung nicht auf Basis geistiger Präsenz und damit willentlich und bewusst vorgenommen werden könne. Die Selbsttötung als autonomer Akt wird, und dies ist bereits hier ablesbar, nicht anerkannt, sondern einzig als krankhaftes Phänomen erachtet. Die Strafmilderung, die eine solche Wertung der Tat mit sich führt, verweist auf ein sich zunehmend verbreitendes grundlegendes Verständnis der Bestrafung, nämlich dass eine Strafe der begangenen Tat zu entsprechen habe. Dieses Verständnis, das letztlich zur weitgehenden Aussetzung des Vermögenseinzuges von Selbstmördern führen wird, ist hier bereits mit Blick auf die Nachkommen formuliert.

Jener jedoch, der „mit Fleiß und gutem Willen“⁷² sich umgebracht habe, sei seiner Strafe zuzuführen, die die Schändung des Körpers ebenso wie ein schändliches Begräbnis beinhalte. Hierin sieht Buhr eine Tendenz der größeren Gewichtung der Vorsätzlichkeit einer Straftat, wie sie sich letztlich im Strafrechtssystem verstärken sollte.⁷³ Der Verfasser des Artikels liefert im Folgenden anschaulich aus der weltlichen Rechtssprechung stammende Beispiele, wie mit dem toten Leib umzugehen sei. Der im weltlichen Recht vielfach verankerte Strafenkatalog offenbart ein auf mittelalterlichem Aberglauben basierendes Vorgehen, indem der Leichnam mit allerlei Abwehrritten umgeben wurde. So sei beispielsweise der tote Leib, wie in einer Verordnung zum Land-Recht aus dem 12. Jahrhundert dokumentiert, nicht aus der Türe (!), sondern aus dem Fenster zu werfen oder an Stricken aus diesem herabzulassen, „und auf dem Schinderkarren zur Fehmstatt geschleiff“⁷⁴, wo er im Anschluss

entweder unter dem Galgen, oder doch wenigstens an einem solchen Orte, allwo man sonst keine ehrlichen Leute zu begraben pflaget, in die Erde eingescharret werdet.⁷⁵

Der Autor verweist unter Heranziehung weiterer Beispiele darauf, dass im Volksmund derartige ‚Begräbnisse‘ Hunde- oder Esels-Begräbnis genannt würden.⁷⁶ Diese Metaphern implizieren die Auffassung, dass der Einzelne sich in seinem Selbstmord gleichsam entmenschlicht, indem der Tat in der Begrifflichkeit tierische Attribute zugesprochen werden.

⁷² Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1605.

⁷³ Vgl. Buhr (1998), S. 129.

⁷⁴ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1605.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. ebd., Sp. 1605f.

Die Praxis des herrschenden Bestrafungssystems und dessen Verankerung im Strafrecht wird im Folgenden auf Basis zahlreicher Rechtssprüche beschrieben. Die zitierten Auszüge stammen überwiegend aus dem 16. und 17. Jhd. und thematisieren sowohl die Vermögenskonfiskation und, damit einhergehend, die Gültigkeit der Testamente der Selbstmörder als auch die vorherrschende Beisetzungspraxis des Verscharrens. Insgesamt ist den aufgeführten juristischen Schriften mit wenigen Ausnahmen ein moderates Verständnis gemeinsam ohne jedoch an der Unrechtmäßigkeit der Tat einen Zweifel aufkommen zu lassen. So fällt beispielsweise das Vermögen eines Selbstmörders nach Anzeige der *Peinl. Gals-Gerichts-Ordn. Kayser Carls des V.* Art. 135 nur dann an den Fiskus, wenn

jemand aus Furcht solcher Sachen wegen, Krafft deren er Leib und Gut verwürckt hat, sich umgebracht habe; da aber das Verbrechen die Confiscation nicht nach sich zieht, wären ebenfalls die Erben dessentwegen nicht zu betrüben.⁷⁷

Hierin klingt erneut die bereits erwähnte Überzeugung an, dass die jeweilige Strafe auch den ‚Täter‘ zu treffen habe. Dieses Verständnis kommt in den Rechtssprüchen auch mit Blick auf die Testamente der Verstorbenen zum Ausdruck, die mit der Begründung, dass im Falle einer Nichtanerkennung einzig die Erben bestraft würden, abgelehnt wurden. Die vorherrschende Praxis der Scharfrichter, Teile des Besitzes einzuziehen, sofern sich diese im Umkreis einer Schwertlänge um den Leichnam befinden, wird in einem Dokument der Juristen-Fakultät zu Frankfurt aus dem Jahre 1680 scharf kritisiert⁷⁸. Mit Blick auf die Begräbnispraxis sei im Zweifel gegen einen vorsätzlichen Selbstmord zu entscheiden, so urteilt ein Schöppengericht zu Leipzig im Februar 1662: „So wird der Körper ihren Freunden zur gewöhnlichen Sepultur billig überlassen, jedoch wird das Begräbnis ohne sonderbaren Prozeß angestellt [...]“⁷⁹

Es sind jene Komplexe, die den Selbsttötungsdiskurs des 18. Jahrhunderts beherrschen, die den Artikel des *Zedlers* dominieren, der weit über die objektive Darstellung des Wissensgebietes hinausgeht. Diese allgemeine Beobachtung zeugt von der Brisanz des Themas und der Dringlichkeit einer eindeutigen Stellungnahme selbst im Rahmen dieses Textformates, in der nun nicht einzig die Wissensreproduktion, sondern – mit Blick auf den vorgestellten Artikel – auch die Wissens- und Meinungsproduktion im Mittelpunkt stehen. Ganz deutlich treten die Pathologisierungstendenzen bereits in der Unterscheidung vom groben und subtilen Selbstmord zum Vorschein. Dies ist Ausdruck einer zunehmenden Individualisierung in der Anerkennung einer subjektiven Selbsttötungsbegründung, die wiederum auf

⁷⁷ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1606.

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Ebd., Sp. 1610.

eine zunehmende Säkularisierung des Phänomens zurückzuführen ist. Säkularisierung und Individualisierung führen zu einer Pathologisierung, die in der Entkriminalisierung im Kontext von Strafangemessenheit der ‚Täter‘ mündet. Die Pathologisierung basiert hierin auf der wiederholt gesetzten Unvereinbarkeit von Verstand und Selbsttötung. Die folgenden Ausführungen werden deutlich zeigen, dass es genau jene Diskursstränge sind, die den Selbsttötungsdiskurs des zu betrachtenden Zeitraumes beherrschen.

II. Die Anomalie

1. The english Malady. Der Mythos vom „klimatischen Determinismus“⁸⁰

Gottfried Leß schreibt in seiner Abhandlung *Vom Selbstmorde* aus dem Jahre 1786:

Wenn in England die Selbstentleibung in dem gemeinlich sehr neblichten November; oder im schwülesten Sommer am häufigsten sind: wer wird daraus nicht gerne schliessen, daß bei manchen dieser Unglücklichen, ihre That so unwillkürlich ist, als die Verdauung des Magens.⁸¹

Und auch Montesquieu urteilt mit Blick auf das Nachbarland 1721:

Wir finden in der Geschichte nicht, daß die Römer sich ohne Grund getötet hätten. Aber die Engländer töten sich, ohne daß man einen Grund entdecken könnte, der sie dazu bestimmt [...]. Es ist klar, daß die bürgerlichen Gesetze einiger Länder ihre Gründe dafür gehabt haben, den Selbstmord zu ächten. In England aber kann man ihn ebenso wenig bestrafen wie die Folgen des Wahnsinns.⁸²

Lessing erwähnt in der *Hamburgischen Dramaturgie*, dass die Engländer der Melancholie und dem Selbstmord geneigter seien als die Franzosen⁸³, und im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe von einem Briten, der sich aufgehängt habe, „um nicht mehr täglich sich aus- und anzuziehen“⁸⁴. Der Mythos von der ‚englischen Krankheit‘ hatte seit dem späten 17. Jahrhundert, genährt durch einige Selbstmordfälle innerhalb der englischen Aristokratie⁸⁵, die in der Presse kommentiert und kontrovers

⁸⁰ Minois (1996), S. 266.

⁸¹ Leß (1776), S. 19.

⁸² Montesquieu (1951), S. 323f.

⁸³ Lessing (1985) *Hamburgische Dramaturgie, Siebzehntes Stück*, S. 265f.

⁸⁴ Goethe (1962), *Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, Dreizehntes Buch*, S. 124.

⁸⁵ 1700 stirbt Thomas Creech durch seine eigene Hand. Wenig später, 1701, folgt ihm der Graf von Bath, dem bereits zwei Wochen später sein Sohn nacheifert. 1702 schneidet sich Francis

diskutiert worden waren, die Landesgrenzen überschritten. Seit 1680 melden die *Londoner Bills of Mortality* eine stetig ansteigende Zahl der Selbsttötungen. In den Jahren von 1690 bis 1730 erhöht sich der Durchschnitt der Statistik zufolge von 20 auf über 50 Fälle. Der allgemeine Aufschwung der Presse ab Ende des 17. Jahrhunderts – die Auflagen der wichtigsten Zeitungen werden nach Sutherland auf 15000 Exemplare geschätzt, die ab 1704 zwei- dreimal wöchentlich erscheinen⁸⁶ – trägt zur Verbreitung dieser Meldungen in der Öffentlichkeit bei. Den englischen Aristokraten wird zunehmend ein geradezu modischer Hang zum Selbstmord attestiert. In seiner soziologischen Studie macht Minois für die Entstehung und Verbreitung des Selbstmordes als ‚englische Krankheit‘ das Zusammentreffen der statistischen Fortschritte, die soziokulturelle Entwicklung der Aristokratie, das Klima intensiver religiöser Rivalität sowie den Aufschwung der Presse in einer allgemeinen Krise der traditionellen Werte verantwortlich.⁸⁷ Der Mythos, der erst mit dem Aufkommen der modernen Statistik relativiert werden sollte, findet in einer 1733 erscheinenden Abhandlung *The English Malady, or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds* des Arztes Georges Cheyne seine vermeintlich amtliche Bestätigung. Cheyne kommt zu dem Schluss, dass die Selbstmordneigung der Inselbewohner sowohl mit den Fortschritten des Atheismus und des philosophischen Geistes als auch mit dem schwermütigen Temperament der Engländer in direktem Zusammenhang stehe, was wiederum auf die ungünstige geographische Lage und die klimatischen Verhältnisse zurückzuführen sei. Der theoretischen Auseinandersetzung der Engländer über die Rechtmäßigkeit der Selbsttötung wurde im deutschsprachigen Raum nur sehr wenig Beachtung geschenkt und sie bleibt folglich auch an dieser Stelle unerwähnt, während die spektakulären Selbstmordfälle großes Aufsehen erregten.⁸⁸ Selbsttötungsstatistiken aus England galten vornehmlich dazu, die eigene Situation zu überprüfen und vor englischen ‚Sitten‘ zu warnen.⁸⁹

In dieser Form der Mystifizierung deutet sich die Vorstellung einer ‚Unumgänglichkeit‘ an, die den Selbstmord nicht als finalen autonomen Akt beschreibt, sondern als eine durch äußere Umstände hervorgerufene Zwangshandlung. Darüber hinaus wird in der Zuschreibung der ‚malady‘ eine deutliche Wertung abgegeben, in der die Selbsttötung als krankhaftes Phänomen bestimmt wird. Diese der Mystifizierung inhärente Wertung etablierte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts vorrangig im medizinisch-anthropologischen Diskurs über die

Godolphin, der Vetter des Lordschatzmeisters, ohne erkennbaren Grund die Kehle durch und am 4. Januar des gleichen Jahres nimmt sich ein wohlhabender Bürger aus der Grafschaft Essex auf komplizierte Weise mittels dreier Pistolen das Leben. Vgl. Minois (1996), S. 263-266.

⁸⁶ Vgl. Sutherland (1897), zit. n. Minois (1996), S. 269.

⁸⁷ Minois (1996), S. 268f.

⁸⁸ Vgl. Lind (1999), S. 52.

⁸⁹ Einen ausführlichen Überblick über die englische Diskussion liefert Sprott (1961).

Selbsttötung und hatte bereits Niederschlag im *Zedler Universallexikon* gefunden. Hier heißt es:

Nimmt sich jemand das Leben, ist **aber seines Verstandes nicht mächtig** gewesen, indem er in **Raserey, oder in dem höchsten Grad der Menlancholey** gestanden, und also nicht wissen konnte, was er thut, **so kann man ihn für keinen Selbst-Mörder halten** [Herv. v. Verf.].⁹⁰

Dieser Auszug zeugt von einem grundlegenden Wahrnehmungsparadigma der Selbsttötung als das Resultat einer Anomalie, die dem Verstand und damit der Vernunft konträr entgegensteht. Noch im 19. Jahrhundert wird der Mediziner Osiander mit Blick auf die Selbsttötung urteilen, dass die Vernunft dem Selbstmörder abkomme, denn ein

Mensch mit gesunder Vernunft wirft auch weder sein Geld noch sein Leben leichtsinnig und schnöde von sich. Um Selbstmörder zu werden, muß man daher erst der gesunden Vernunft entsagen, und im eigentlichen Sinne verrückt sein.⁹¹

Dieses Verständnis, das zur Entdeckung des Unbewussten führte, soll exemplarisch an den Phänomenen der Melancholie und Onanie erläutert werden.

2. Die Melancholie

Die Melancholie ist im zeitgenössischen Verständnis eine Form der Raserei, die „insgemein eine Beraubung des Verstandes“⁹² darstellt. Die Konnexbildung von Melancholie und Selbstmord, wie bereits von Neumeyer in Gänze beschrieben wurde⁹³, bestimmte den medizinischen und psychologischen Diskurs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Mediziner Johann Friedrich Zückert beschreibt den Entwicklungsprozess von einer als normal veranschlagten Traurigkeit hin zu einer krankhaften Melancholie 1764 wie folgt:

Die Traurigkeit ist ein Affect, der viele mit großer Macht dahin reisset; dem selbst Weise und Helden nicht widerstehen können. [...] [Es werden] Zeit und Vernunft ihn vermögen, den schwarzen Dunst, der aus der heftigen Leidenschaft aufgestiegen ist, zu zerstreuen; [...] Es ist also das Unvermögen der Ueberlegung, die Kleinmüthigkeit des Herzens, daran Schuld, wenn viele ihr Unglueck sich großer vorstellen, und ihre Traurigkeit mit Sorgen und

⁹⁰ Artikel: *Selbst-Mord* (1743), Sp. 1597.

⁹¹ Osiander (1813), S. 11.

⁹² Artikel: *Raserey* (1741), Sp. 899–903.

⁹³ Vgl. Neumeyer (2009), S. 105–140.

ängstlichen Klagen vermehren; wenn sie unsinnige Klagen über die Einrichtung in dieser Welt führen [...].⁹⁴

Die entscheidende Grenze, die den Einstieg in eine Krankheit markiert, ist unter dieser Perspektive die Vernunft. So urteilt Anne-Charles Lorry in ihrer Schrift *Von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten*:

Läßt sich aber ein solcher von dem Traurigen, das diese Gegenstände an sich haben, gar nicht abbringen, hängt er den Vorstellungen davon weiter nach, als es die Gränze der Vernunft gestattet; dann artet seine Tugend unvermerkt in Melancholie aus.⁹⁵

Für den Mediziner Melchior Adam Weikard ist es die Stärke der Einbildungskraft, die es dem Einzelnen fortan nicht mehr ermöglicht, objektive Maßstäbe anzulegen:

Es ist einerley, ob das Uebel, welches uns ängstigt, ein wirkliches oder vermeyntes Uebel ist. Es ist hier ein Fehler in der Einbildungskraft, wobey sich der Kranke ebenfalls ohne Rettung glaubt, und endlich den Tod wählt.⁹⁶

Somit sind es die Dauer der Traurigkeit und die grundlose Fixierung – grundlos, als dem rationalen Verstand nicht angemessen –, die die Melancholie von der als normal veranschlagten Trauer unterscheiden. Der Mangel an analytischer Vernunft und ein Übermaß der Einbildungskraft führen somit letztlich in den Selbstmord.⁹⁷ Der Befund, dass dem Zustand der Melancholie eine objektive Ursache fehle, impliziert zugleich die Vorstellung eines den Einzelnen antreibenden Unbewussten. So heißt es bei Fawcett: „Er ist besorgt, und weiß selber nicht, was; er ist furchtsam, und kann nicht sagen warum.“⁹⁸ Ebenso das Urteil Sulzers: „Bey einer gewissen Art von Schwermüthigkeit thut man Dinge, vor welchen man in eben dem Augenblick, da man sie thut, den größten Abscheu hat [...].“⁹⁹ Hierin offenbart sich die Vorstellung eines bewussten und eines unbewussten Bereiches.¹⁰⁰ Die Etablierung des Unbewussten erfolgt in den Schriften Sulzers u.a. auf Basis einer Anomalie. Die Konsequenz, die sich aus diesem Verständnis für die Bewertung des Selbstmordes ergibt, ist eindeutig: Die Entscheidung über die eigene Tötung obliegt nicht dem eigenen Willen des Menschen, sondern ist das Ergebnis psychologischer Vorgänge und entzieht sich

⁹⁴ Zückert (1764), § 29f, S. 45ff.

⁹⁵ Lorry (1770), S. 6.

⁹⁶ Weikard (1799), Bd. 3, S. 241.

⁹⁷ Den Zusammenhang von Melancholie und Selbsttötung sehen im zu betrachtenden Zeitraum auch: Arnold (1784), Bd. 1, S. 21, S. 181 und S. 211–213; Auenbrugger (1783), S. 12; Burkhard (1786), S. 12f; Chiarugi (1795), S. 228; Hußty (1786), Bd. 1, S. 508f.; Jakob (1795), S. 424f.; Müller (1797), S. 25–28; Pockels (1798), S. 125–140; Pyl (1784), Bd. 2, S. 1061–17.

⁹⁸ Fawcett (1785), S. 50.

⁹⁹ Sulzer (1773), S. 103.

¹⁰⁰ Zur Problematik der Darstellung bei Sulzer siehe Neumeyer (2009), S. 113ff.

somit dem selbstbestimmten Handlungsspielraum des Einzelnen.¹⁰¹ Aus diesem Verständnis heraus wird deutlich, welche Bedeutung medizinisch-anthropologische Fragestellungen für die revidierte Beurteilung des Selbstmordes hatten. Hierin liegt die Basis für die Etablierung einer Straflosigkeit des Selbstmordes.

3. Die Selbst-Befleckung

In *Zedlers Universallexikon* wird der subtile Selbstmord sowohl als Folge des Mangels als auch des Übermaßes konzeptualisiert.¹⁰² Diese Erweiterung des Verständnisses wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in vielen medizinischen, aber auch theologischen Schriften aufgenommen und spezifiziert. In der von Johann Friedrich Ernst Albrecht publizierten Textsammlung *Neue Biographien der Selbstmörder* heißt es im Jahre 1800, dass der subtile Selbstmord letztlich „um so strafbarer“ sei als der grobe, da bei erstgenanntem eben „kein rascher Entschluß zur Entschuldigung“¹⁰³ dienen könne. Zur Vermeidung eines subtilen Selbstmordes etabliert sich zunehmend eine Logik des Ausgleiches, der der Imperativ der Lebenserhaltung inhärent ist. So verweist beispielsweise Teller auf einen Selbstmord, der aus „der Unmäßigkeit und dem unordentlichen Gebrauche der natürlichen Erhaltungsmittel deßselben [Lebens] zu entstehen pflegt“¹⁰⁴. Müßiggang sei daher ebenso zu vermeiden wie alle Arten von „Ausschweifungen“ und „ungebändigte[] Leidenschaften und Affecte“¹⁰⁵. Der Theologe Gottfried Leß formuliert in seiner Abhandlung *Vom Selbstmord* aus dem Jahre 1776 klare Verhaltensregeln zur Vermeidung des subtilen Selbstmordes:

Mäßig seyn im Genuß der Nahrung, und der sinnlichen Ergözüngen. Die strengste Keuschheit üben. Nach einer vernünftigen Diät leben. Sich weder mit Arbeiten belasten; noch durch Müßiggang ersticken. Die Lustbahrkeiten nie zum Übermaaß geniessen.¹⁰⁶

Wer diese Form des regulierten Alltags befolge, so schlussfolgert der Autor, der werde nicht der Sünde des Selbstmordes anheimfallen. Auffallend ist, dass der Ausgleich zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig nicht auf das sexuelle Verlangen ausgeweitet wird, denn, so Neumeyer, „insofern die ‚strenge Keuchheit‘ als verpflichtend eingeklagt wird, dürfen Leidenschaften und Begehren erst gar nicht

¹⁰¹ Zu den Einzelaspekten, die innerhalb des medizinisch-anthropologischen Diskurses betrachtet wurden, siehe Lind (1999), S. 78–97.

¹⁰² Vgl. Kap. ‚Vom Rechten Maß halten‘, S.

¹⁰³ Albrecht (1800), S. 47.

¹⁰⁴ Teller (1776), S. 35.

¹⁰⁵ Ebd., S. 40.

¹⁰⁶ Leß (1776), S. 39.

gelebt werden“¹⁰⁷. Hiermit in enger Verbindung steht, dass die Onanie im zeitgenössischen Kontext zum Paradebeispiel für einen subtilen Selbstmord avanciert.¹⁰⁸ Angestoßen wird die Diskussion durch eine 1715 erstmals anonym erschienene Schrift mit dem Titel *Onania, oder die erschreckliche Sünde der Selbst-Befleckung*. Der Onanist verstoße gegen das auch von theologischer Seite geforderte Gebot der Keuschheit und verschwende somit den edelsten Saft, der einzig zur ehelichen Triebbefriedigung und damit zur Vermehrung dienen solle. Samuel-August-David-André Tissot liefert mit seiner Schrift *Von der Onanie, oder der Abhandlung über die Krankheiten, die von der Selbstbefleckung herriühren können* vier Argumente, warum die Onanie durch körperliche und seelische Schwächung unweigerlich zum Tod führen muss, und bestätigt hierin das Paradigma von der Onanie als Selbsttötung auf Raten aus medizinischer Sicht.¹⁰⁹

Mit Blick auf eine mögliche Heilung des Onanisten wird auch hier das Unbewusste als Triebkraft diskutiert. Oest, der 1787 therapeutische Maßnahmen gegen die Onanie formuliert, geht davon aus, dass sich der Wunsch und die Begierde zu onanieren derart verselbstständigen könnten, dass es sich „ohne Wissen“ und „wider [...] Bewußtseyn“¹¹⁰ meldet. Habe sich der Einzelne erst einmal an das Laster gewöhnt, so vollziehe sich die Tat unbewusst. Hierin artikuliert sich das Verständnis von einem jederzeit hervorbrechenden Trieb, der sich gegen die Kraft des Verstandes durchzusetzen vermag.

Die Rede vom subtilen Selbstmord, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zum gängigen Wahrnehmungsparadigma gehören sollte, ist der Kriminalisierung einer ganzen Gesellschaft inhärent. Neumeyer fasst dies treffend zusammen, wenn er formuliert

Die Rede vom ‚subtilen Selbstmord‘ [...] dient damit in einem der Implantation der theologisch wie biopolitisch vermittelten Norm der Selbsterhaltung und der Initiierung eines Kontrollprozesses, der die fortgesetzte Disziplinierung der Leidenschaften im Namen der Norm überwacht.¹¹¹

Neumeyer sieht hierin die Etablierung einer Bio-Politik, die auf Bevölkerungszuwachs angelegt ist.¹¹²

Über eine festzustellende Etablierung eines ‚weiten Selbstmordbegriffs‘ in der zeitgenössischen Auseinandersetzung hinaus¹¹³ sind für die vorliegende Studie

¹⁰⁷ Neumeyer (2009), S. 88.

¹⁰⁸ Zur ausführlichen Darstellung der Onaniedebatte siehe Neumeyer (2009), S. 86–105.

¹⁰⁹ Vgl. Tissot (1773).

¹¹⁰ Oest (1787), S. 116.

¹¹¹ Neumeyer (2009), S. 89.

¹¹² Ebd., S. 63f.

¹¹³ Ebenfalls Erwähnung des subtilen Selbstmordes u.a. bei Teller (1776); Leß (1776); Burkhard (1786).

zweierlei Aspekte von Interesse: Die Ausführungen Albrechts zeugen exemplarisch von der zu weiten Teilen vorherrschenden Auffassung von der Unvereinbarkeit von Vernunft und Selbsttötung, da der grobe Selbstmord nur auf Basis eines „raschen“ Entschlusses geschehe und nicht den Endpunkt einer langfristigen Auseinandersetzung darstellen könne. Darüber hinaus zeugen die Beiträge zum subtilen Selbstmord, die auf eine vollständige Regulierung des Alltages zielen, von der Negierung einer Radikalautonomie des Einzelnen. Alle Abweichungen werden als krankhaft und somit abnormal klassifiziert. Diese Form der Pathologisierung der Selbsttötung und aller ihr in Analogie und/oder Kausalität zugeordneten Verhaltensweisen (z. B. Onanie und Melancholie) zeugen von dem Versuch, den Täter als pathologischen Fall und damit seine Handlung als unvernünftig zu klassifizieren.

III. Das Delikt

Usbek an seinen Freund Ibben in Smyrna. Sechundsiebziger Brief. Paris, am 15. des Monats Safar 1715.

In Europa sind die Gesetze sehr streng gegenüber den Selbstmördern; sie müssen sozusagen ein zweites Mal den Tod erleiden. Sie werden in unwürdiger Weise durch die Straßen geschleift, man erklärt sie für ehrlos und zieht ihre Güter ein.¹¹⁴

Die gängige Praxis der Bestrafung der Selbstmörder, wie sie Montesquieu beschreibt, wurde im 18. Jahrhundert zum zentralen Streitpunkt im strafrechtstheoretischen und kriminalpolitischen Diskurs. Hierzu hatte wesentlich das Verständnis beigetragen, die Selbsttötung als finalen Akt eines Krankheitsbildes zu verstehen.

1. Der Imperativ der Lebenserhaltung.

Im Kontext der Strafrechtsdebatte wurde immer wieder das Verhältnis von Selbsttötung und Gesellschaft verhandelt. Dies geschieht zum einen in den traditionellen Bahnen der Pflichtverletzung, darüber hinaus aber auch auf Basis der Sozialität, hier verstanden als die Abhängigkeit des Einzelnen von der sozialen Steuerung, Unterstützung und Anerkennung. Im gleichen Jahr, in dem Montesquieus *Lettres Persanes* erscheinen, veröffentlicht der Jurist, Mathematiker und Philosoph Christian Wolff seine Abhandlung *Vernünfftige Gedancken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen*. Im Paragraphen 370 heißt es hier: „Es hat ein jeder Mensch alles zu

¹¹⁴ Montesquieu (1991), S. 146.

vermeiden, was sein Leben verkürzen kann.“¹¹⁵ Reiht sich Wolff mit seinem einleitenden Imperativ zunächst in die Tradition des christlichen Selbsttötungsverbot ein, so erweitert er die Debatte hinsichtlich der Verantwortlichkeit entscheidend. „Derowegen hat man auch im gemeinen Wesen alles aus dem Wege zu räumen, was dem Menschen an seinem Leben nachtheilig ist.“¹¹⁶ In den Worten Wolffs kommt der Gesellschaft die Aufgabe zu, all jenes aus dem gesellschaftlichen Raum zu entfernen, das der Erhaltung des Lebens im Wege stehen könnte. Hierin kommt es zur Entlastung des Einzelnen, zwar hat dieser „zu vermeiden“, die Gesellschaft hat aber zugleich „aus dem Wege zu räumen“¹¹⁷. Entgegen dem theologischen Gebot der Selbsterhaltung wird dem wolffschen Imperativ nun nicht nur das Individuum, sondern zugleich auch das Kollektiv unterworfen und das Leben zu einem von der Allgemeinheit zu schützenden Gut erhoben.¹¹⁸ In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf den Eintrag des *Zedler Universallexikons* verwiesen, das den Imperativ der Selbsterhaltung zum Wohle des Gemeinwesens mit Blick auf den ‚subtilen Selbst-Mord‘ ebenso implizit hatte.¹¹⁹ Auf Basis der Norm der Lebenserhaltung im und zugleich für den gesellschaftlichen Raum unter Ausschaltung des christlichen Heilversprechens ist es Wolff möglich, eben jene zu bestrafen, die dennoch das Leben vorzeitig beendeten. In der Tradition des Lactanz setzt Wolff Mörder und Selbstmörder gleich. Diese Gleichschaltung ermöglicht es, die Selbsttötung als kriminelles Delikt zu betrachten, das folglich auch als solches geahndet werden müsse. Den Selbstmörder müsse man, so seine Schlussfolgerung, in seiner Ehre kränken,

dergleichen z.E. geschieht, wenn man den todten Leichnam durch den Schinder als wie ein Aaß auf den Schind-Anger schleppen und, wo ferner der Selbst-Mord sehr gemein wird, wie Mörder auf das Rad flechten lässt.¹²⁰

Diese öffentliche Zurschaustellung der Bestrafung sei zudem von Bedeutung, so Wolff weiter, da „der Anblick der Übelthäter mit ihrem kläglichen Bezeigen [...] einen grossen Eindruck in das Gemüth“¹²¹ der Zuschauer mache und diese in der Folge von einer solchen Tat abhalte. Was sich in Wolffs Ausführungen bereits andeutet, ist jenes Faktum, das schließlich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zur Etablierung der Polizeiwissenschaft und der Medizinalpolizei führt. Der Einzelne wird als Teil der Gesellschaft verstanden, für die er zugleich Nutzen erbringen soll. Entzieht sich der Mensch nun willentlich dieser Pflicht, so ist eine Kriminalisierung die logische

¹¹⁵ Wolff (1975), S. 147.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 334.

¹¹⁸ So auch Neumeyer (2009), S. 63.

¹¹⁹ Vgl. hierzu Kapitel: *Der subtile Selbst-Mord. Vom ‚Rechten Maß halten‘*. S. 48–54.

¹²⁰ Wolff (1975), S. 334.

¹²¹ Ebd., S. 296f.

Konsequenz eines Souveräns, dessen Maxime des Populationswachstums im Sinne der Vermehrung von Arbeitskraft ist. „Da“, so Julius Friedrich Knüppeln,

jedem Regenten daran gelegen ist, seinen Staat zu bevölkern [...] theils die stehenden Heere zu unterhalten, theils die Industrie zu befördern und alle Branchen des bürgerlichen Gewerbes in gehörige Thätigkeit zu setzten, so hat man den Selbstmord zum Verbrechen wider den Staat gemacht.¹²²

Der Selbstmörder nun widersetze sich gleich zweifach dem Herrschenden, da er seine Arbeitskraft der Gemeinschaft ebenso entziehe wie sich in persona dem Strafsystem. In seinem Tod löse er somit die Verfügungsgewalt des politischen Souveräns über den Einzelnen auf, der qua seines Amtes ein derartiges Verbrechen zu ahnden habe.

2. Von der Angemessenheit der Strafe

Der Widerspruch zwischen Lebenserhaltung auf der einen und Lebensvernichtung im Kontext der Todesstrafe auf der anderen Seite wird sich zunächst in der Rechtspflege bemerkbar machen.¹²³ Kennzeichnend für diese Entwicklung ist die Verordnung Friedrichs des Großen vom 6.12.1751, in der die Strafbarkeit des Selbstmordes in Preußen aufgehoben wird. Diese Verordnung bleibt nicht ohne Einfluss auf das Rechtswesen anderer deutscher Länder. Zwar wurden keine ausdrücklichen Gesetze diesbezüglich erlassen, aber gerichtliche Maßnahmen gegen den Nachlass von Selbstmördern sind immer seltener nachweisbar. Zunehmend setzt sich die Auffassung durch, dass jede Strafe persönlich und dem begangenen Verbrechen entsprechend sein müsse. Bei der forensischen Beurteilung der Selbsttötung sah man sich daher mit der Frage konfrontiert, ob eine Strafe ihre Berechtigung habe, die einen toten Leib trifft und damit nur rein symbolischer Natur sein kann und im Falle der Vermögenskonfiskation die unschuldigen Familienangehörigen schädigt. Die erste juristische Beantwortung dieser Frage findet sich im Werk des italienischen Rechtsphilosophen Cesare Beccaria *Dei delitti e delle pene* 1764, das übersetzt und kommentiert von Karl Ferdinand Hommel dem deutschen Publikum 1778 erstmals zugänglich wurde. Hierin heißt es:

Der Selbstmord ist ein Verbrechen, welches, wie es scheint, keine eigentlich sogenannte Strafe zulassen kann, weil dergleichen Strafe nur auf unschuldige Menschen, oder auf einen erblassten und unempfindlichen Körper fallen musste. Im letzteren Falle wäre es eine lächerliche Strafe, und eben so viel, als wenn man ein lebloses Bildniß zu züchtigen sich vornehmen wollte; in erstern Falle hingegen wäre die Strafe ungerecht und tyrannisch, indem es die

¹²² Knüppeln (1790), S. 50.

¹²³ Zum Verhältnis von Bio-Politik und politischem Souverän mit Blick auf die Selbsttötung im 18. Jahrhundert siehe Neumeyer (2009), S. 65f.

bürgerliche Freiheit unumgänglich mit sich bringt, daß die Strafe in einem jeden Staat bloß persönlich sein soll.¹²⁴

Indem nun der Staat aber das Vermögen eines Selbstmörders einziehe, schädige er eben nicht mehr denselben, sondern einzig dessen unschuldige Angehörige und missachte hierin die Ansicht, dass die Strafe den Täter zu treffen habe. Die Schändung des Leichnams sei zudem ineffizient, so Beccaria weiter, denn die Bestrafung eines Toten hinterlasse beim Zuschauer keinerlei Eindruck und verfehle somit eine abschreckende Wirkung, wie sie Wolff noch 1721 als zentral erachtet hatte. Zur Stützung seiner These zieht er den Vergleich zwischen einer Auswanderung und dem Selbstmord heran. Der nämlich, der sein Land verlasse und sein gesamtes Vermögen mitnehme, schädige dieses um ein Vieles mehr, als derjenige, der sich zwar das Leben nehme, dessen Nachlass aber weiterhin im Lande verbleibe. In diesem Vergleich deutet sich bereits das grundlegende Verständnis des Juristen an. Er reduziert die Auswanderungsfrage und damit analog die Selbstmordfrage auf das Moment des Nutzens für die jeweilige Nation. Zur Vorbeugung empfiehlt er den Fürsten: „Schafft den Untertanen Sicherheit und Freiheit durch Sanftmut der Gesetze, so braucht es keines Verbotes wider der Auswanderung“¹²⁵. „Bürgerliche Glückseligkeit“¹²⁶ sei der sicherste Weg, Bürger für den Staat zu erhalten, und dies gelte ebenso für die Selbsttötung, so der Rat des Juristen. Darüber hinaus sei die Schändung eines toten Körpers ein Indiz für die Hilflosigkeit des Souveräns, so Beccaria weiter, denn der Selbstmörder habe seinen Leib der Machtdemonstration des Herrschers entzogen und die symbolische Ehrenstrafe zeuge einzig davon, dass ein anderer als der weltliche Souverän sich das Recht über Leben und Tod herausgenommen habe. Es sind jene Effizienzerwägungen und nicht humanistische Überlegungen, die Beccaria die Straflosigkeit der Selbsttötung erwägen lassen, jenes Moment, das Foucault schließlich für die generelle Abschaffung der Todesstrafe und die Durchsetzung der Gefängnisse als Bestrafungssystem verantwortlich machen wird.¹²⁷

Zahlreiche Juristen, unter ihnen beispielsweise Johann Heinrich Jung-Stilling¹²⁸ und Joseph von Sonnenfels¹²⁹, teilen Beccarias Auffassung. Argumentiert Beccaria jedoch auf Basis von Effizienzerwägungen, so dient diesen Schriften das Moment der Selbsterhaltung als Ausgangspunkt ihrer Argumentation. Der Selbsterhaltungstrieb wird dem Menschen als ‚natürlich‘ zugeschrieben. Wer nun diesen Selbsterhaltungstrieb nicht habe, den könne, so die Schlussfolgerung, auch eine Strafe nicht davor zurückhalten, sich das Leben zu nehmen. In diesen Begründungen der

¹²⁴ Beccaria (1778), S. 145.

¹²⁵ Ebd.,

¹²⁶ Ebd., S. 143.

¹²⁷ Ebenso urteilt Neumeyer (2009), S. 124. Weitere Ausführungen zu Beccaria und dessen Effizienzüberlegungen siehe ebd., S. 123–125.

¹²⁸ Vgl. Jung-Stilling (1788), S. 45f.

¹²⁹ Vgl. Sonnenfels (1769–1770), S. 167.

Ineffizienz des Strafsystems ist eine Verschiebung zugunsten einer Pathologisierung des Selbstmörders zu erkennen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den juristischen und medizinischen Diskurs bestimmen soll. Zugleich wird der politische Souverän in seiner Ohnmacht gegenüber dem Selbstmörder entlastet, der nun nicht die Verfügungsgewalt des politischen Souveräns missachte, sondern sich gleichsam entmenschlicht, da ihm die natürliche Liebe zum Leben fehle.

IV. Die Todsünde

Im theologischen Diskurs wird an der Verurteilung der Selbsttötung als Sünde zu weiten Teilen festgehalten, wenn auch Theologen nicht umhinkommen, die medizinischen Erklärungsmodelle und die Veränderungen in der Bestrafung der Selbstmörder zu bewerten und in ihre Argumentation mit einzubeziehen.

1. Die dreifache Sünde

Die Vertreter der orthodoxen Theologie treten einer Lockerung des Bestrafungssystems mit der traditionellen dreifachen Verurteilung des Selbstmordes entgegen. Die Selbsttötung sei demnach unbestritten eine Tat, die eine Verletzung gegen Gott, die Gesellschaft und die eigene Person darstelle. So argumentiert beispielsweise der Göttinger Theologe Johann Lorenz Mosheim in seiner *Sitten=Lehre* aus dem Jahre 1765. Hierin bekräftigt er abermals die Bestimmung der Selbsttötung als „höchstsündliche Handlung“¹³⁰. Bezeichnend ist, dass Mosheim Fragen nach der Sinnhaftigkeit der Strafe und möglichen Ursachenmodellen keine Beachtung schenkt. Dies zeugt davon, dass der Theologe im Rahmen der traditionellen theologischen Verurteilung der Selbsttötung keine wirkungsvollen Gegenargumente liefern kann. Ein solcher, wie Lind beschreibt, „eingengerter Blick“¹³¹ sei repräsentativ für die Haltung der Orthodoxie, die an der rigiden Verurteilung der Selbsttötung auch noch weit über das 18. Jahrhundert hinaus festhält.

Eine zweite Gruppe der Theologen, zu denen der Göttinger Theologe Leß und der Jesuit und spätere Bischof von Regensburg, Johann Michael Sailer, zählten, vertritt eine deutlich moderatere Position. Zwar halten auch sie an der Sündhaftigkeit der Selbsttötung fest, doch beziehen sie gleichzeitig medizinische Erklärungsmodelle in ihre Überlegungen mit ein. So gelangt beispielsweise Leß zu dem Schluss, dass jenen ‚kranken‘ Menschen unter Perspektive christlicher Nächstenliebe mit Nachsicht zu begegnen sei. Die Paradoxie eines derartigen Verständnisses tritt in seiner Schrift *Vom*

¹³⁰ Mosheim (1765), S. 281.

¹³¹ Lind (1999), S. 98.

Selbstmord deutlich hervor. Hier führt er aus, dass man zwar die eigenen Handlungen an den strengen Maßstäben der Theologie zu messen habe, demzufolge die Selbsttötung unter allen Umständen zu vermeiden sei, dem Nächsten müsse man jedoch „desto gelinder“¹³² entgegenreten. Hieraus folgert er, dass ein Christ der Selbsttötung des anderen „immer liebevoll“¹³³ begegnen müsse. Es ist die „Betonung der Verständnispflicht“¹³⁴, die Leß hier deutlich hervorhebt und die u.a. auch von dem Göttinger Theologen Georg Wilhelm Block vertreten wird. Auch aus seiner Perspektive sei Selbstmord unerlaubt, jedoch gäbe es „Fälle und Ursachen, die den Selbstmord entschuldigen, also seine Strafbarkeit vermindern oder aufheben“¹³⁵. Wie diese Ausführungen zeigen, war auch in den theologischen Diskurs über die Selbsttötung Bewegung gekommen, dennoch waren die Vertreter der christlichen Grundhaltung, so Linde, auch am Ende des 18. Jahrhunderts noch weit davon entfernt, allgemeine Akzeptanz zu finden.¹³⁶

2. Die Religions=Irrthümer

Als ein entschiedener Gegner der orthodoxen christlichen Grundhaltung erweist sich der Major Moritz Adolph von Winterfeld. In seiner Schrift *Religions-Irrthümer* macht er das christliche Selbsttötungsverdikt dafür verantwortlich, dass Menschen, die sich nach dem Tode sehnen, jemanden töten, um daraufhin durch die Todesstrafe sterben zu können. Es sei absurd, so führt er aus, das jenseitige Schicksal des Menschen einzig durch dessen „Gesinnung des letzten Augenblicks“¹³⁷ zu bestimmen. Den Versuch, die Bibel als Beweis für die Verurteilung der Selbstmörder heranzuziehen, beschreibt er als „bei den Haaren herbei [ge]zerrt.“¹³⁸ Einzig das Leben erträglich zu gestalten, denn der Selbstmord sei nichts anderes als Lebensüberdruß, könne einen Selbstmord verhindern. Darüber hinaus argumentiert er, dass, ließe man einen jeden selbst über die Stunde seines Todes bestimmen, eine weitaus kleinere Zahl den Tod aus eigener Hand wählen würden.

Denn eine Last, die ich freiwillig trage, ist eigentlich keine Last; und der Gedanke: Es hängt nur von mir ab, meinem Elend ein Ende zu machen, sobald ich will, muß mir nothwendig Trost und Erleichterung geben und auch den Entschluß mich zu entleiben, noch verschieben lassen: Underdeß ändern

¹³² Leß (1776), S. 40.

¹³³ Ebd., S. 41.

¹³⁴ Ebd. S. 103.

¹³⁵ Block (1792), S. 64.

¹³⁶ Vgl. Lind (1999), S. 111.

¹³⁷ Winterfeld (1791), S. 338.

¹³⁸ Ebd., S. 335.

sich vielleicht die Umstände, meine Empfindlichkeit wird abgestumpft, es fallen mir neue Beruhigungsgründe ein und ich bleibe am Leben.¹³⁹

Die wohl radikalste Argumentation für die moralische Billigung der Selbsttötung im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Religionskritik stellen die Ausführungen d'Holbachs dar. Erstmals 1770 erscheint zunächst unter fingierter Autorschaft d'Holbachs *System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt*. Das Buch erregte unmittelbar nach seinem Erscheinen skandalöses Aufsehen und wurde von Ludwig XV. als ein Werk antichristlichen Inhaltes verurteilt. D'Holbachs Ausführungen gelten aufgrund ihrer radikalen Religionskritik und des Postulats eines im zeitgenössischen Kontext von allen herkömmlichen Begründungen abweichenden Naturbegriffs als ein „Schlüsselwerk der militant-bürgerlichen Aufklärung“¹⁴⁰. Decher liest es als einen „Meilenstein in der Geschichte der antichristlichen Kampagne“¹⁴¹.

3. Der Aberglaube

Im Vorwort des ersten Bandes legt der Verfasser seine Grundüberzeugung dar. „Der Mensch“, so führt d'Holbach aus, sei

nur darum unglücklich, weil er die Natur verkenne. Sein Geist sei durch Vorurteile derart verseucht, daß man glauben könne, er sei für immer zum Irrtum verdammt.¹⁴²

D'Holbachs Interesse ist es, den „Schleier der Anschauungen, den man von Kindheit“ seitens der „religiösen und politischen Tyrannei“ über den Menschen gedeckt habe, zu lösen. Das vorrangige Interesse müsse sein, so der eindringliche Appell des Philosophen,

die Nebel zu verscheuchen, die den Menschen daran hindern, mit sicherem Schritt auf seinen Lebensweg voranzuschreiten, flößen wir ihm Mut und Achtung vor seiner Vernunft ein; er lerne sein Wesen und seine legitimen Rechte erkennen; er frage die Erfahrung um Rat und verzichte auf die Vorurteile seiner Kindheit; er gründe seine Moral auf seine Natur.¹⁴³

Es sind die „gefährlichen und unnützen Träumereien“, in denen der Mensch versucht, über „Dinge nachzudenken, die der Vernunft unzugänglich sind“¹⁴⁴ und die nach der Auffassung des Autors ein glückliches Leben verhindern. D'Holbachs „ehrliche

¹³⁹ Winterfeld (1791), S. 351.

¹⁴⁰ Voigt (1978), *Vorbemerkung*, S. 8.

¹⁴¹ Decher (1999), S. 79.

¹⁴² D'Holbach (1978), S. 11.

¹⁴³ Ebd., S. 11f.

¹⁴⁴ Ebd.

Hoffnung“ ist es, den Menschen zur Natur zurückzuführen, ihm Achtung vor der Vernunft, Ehrfurcht vor der Tugend wiederzugeben und die Schatten zu vertreiben, die ihm den einzigen Weg verbergen, der sicher zu jener Glückseligkeit führen kann, die er erstrebt.¹⁴⁵ Ein tugendhaftes Leben ist im Sinne des Autors ein solches, das zum Wohle und im Einklang mit der Gesellschaft „gerecht, wohltätig und friedliebend“¹⁴⁶ geführt werden kann. „Böse“, „verderbt“ und „gegen die Vernunft so abgeneigt“ seien die Menschen nach d’Holbach nur, weil sie „nirgends ihrer Natur gemäß regiert und über deren notwendige Gesetze unterrichtet werden“¹⁴⁷.

Das 14. Kapitel des ersten Teils widmet d’Holbach Gedanken über den Selbstmord. Bereits zu Beginn seiner Ausführungen urteilt er scharf über die Religion, die die Menschen „unserer Länder“¹⁴⁸ selbst dann noch zur Lebenserhaltung auf Basis des göttlichen Willens dränge, wenn das Leben ein qualvolles sei. Der Vorwurf des Autors ist deutlich: Ein Gott, der das Leben eines Menschen fordere, obwohl dieser unter unerträglichen Qualen leide – nur dann ist nach d’Holbach ein Mensch bereit, sich selbst das Leben zu nehmen, denn niemand, der noch Hoffnung auf Besserung habe, würde einen derartigen Schritt gehen – sei ein „grausamer Gott“¹⁴⁹, der die Qualen des Menschen gern sähe.¹⁵⁰

Für d’Holbach ist die Selbsttötung ein Akt, der mit der Natur im Einklang steht, denn „die Natur hat während Tausenden von Jahren im Inneren der Erde ein Eisen geschaffen, das seinem Leben ein Ende setzen soll“¹⁵¹. Und wenn

die gesamte Natur ihm [dem Menschen] das Glück versagt; wenn ihm seine gesamte Umgebung unerträglich wird; wenn seine düsteren Ideen der Einbildungskraft nur niederschmetternde Bilder vorspielen, ist es ihm erlaubt, aus einer Ordnung auszuschneiden, die nicht mehr die eine ist, da er in ihr keine Unterstützung mehr findet.¹⁵²

Der Tod sei, so d’Holbach, das einzige „Heilmittel gegen die Verzweiflung“ und das „Eisen der einzige Freund“¹⁵³. Der Selbstmörder gehorche mit seinem Tod letztlich den Gesetzen der Natur, denn eine Natur, die darauf beharre, die Existenz des Einzelnen unglücklich zu machen, gebiete ihm damit gleichsam, sie zu verlassen.¹⁵⁴ Er kommt zu dem Schluss: „Wenn wir sterben, erfüllen wir ebenso einen ihrer

¹⁴⁵ D’Holbach (1978), S. 11-13.

¹⁴⁶ Ebd., S. 13.

¹⁴⁷ Ebd., S. 234.

¹⁴⁸ Zuvor führt er aus, dass die Selbsttötung je nach kultureller Prägung eine unterschiedliche Wertung erfuhr. Ebd. S. 242f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 246.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 243.

¹⁵¹ Ebd., S. 244.

¹⁵² Ebd., S. 244f.

¹⁵³ Ebd., S. 245.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 246.

Beschlüsse [der Natur], wie wir es getan haben, als wir ins Leben traten.“¹⁵⁵ Die Selbsttötung ist in dieser Kausalität die logische Konsequenz aus einem Leben, das seitens der Natur bereits ausgestoßen wurde. Der auf Basis christlicher Dogmen am Leben festhaltende Unglückliche wird in d’Holbachs Ausführungen zum „Abergläubischen“¹⁵⁶, der einem „grausame[n] Gott“¹⁵⁷ folge. Der Philosoph räumt den subjektiven Empfindungen des Einzelnen ein hohes Maß an Bedeutung ein und urteilt scharf über jene, die, an eigenen vermeintlich objektiven Maßstäben orientiert, den Selbstmörder verurteilen, denn die Selbsttötung stellt nach d’Holbach das äußerste Mittel eines Verzweifeln dar, da sie im Widerspruch zu dessen natürlichem Streben, der Lebenserhaltung, stehe.¹⁵⁸ Das Zugeständnis der subjektiven Wahrnehmung impliziert in der Argumentation des Autors jedoch zugleich, dass ein Selbstmordentschluss mit der „vernünftigen Überlegung“ unmöglich gleichzusetzen sei, denn „nichts bewegt ihn zu dem Schritt, solange ihm noch die Vernunft und die Hoffnung, dieser mächtige Balsam für alle Leiden, bleibt“¹⁵⁹, sondern nur dann, wenn „das übermäßige Unglück, die Verzweiflung oder die durch die Melancholie verursachte Unordnung der Maschine“¹⁶⁰ den Menschen veranlassen, sich selbst das Leben zu nehmen.

Im Folgenden führt d’Holbach aus, dass die Selbsttötung eben kein, wie vielfach behauptet, Verbrechen des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft sei, denn „eine Gesellschaft, die uns kein Gut verschaffen kann oder will, verliert zugleich alle Rechte über“¹⁶¹ den Menschen. Darüber hinaus solle sie sich glücklich schätzen, dass ein Glied, von dem sie nichts mehr zu erwarten habe, sich freiwillig zum Austritt aus eben dieser entscheide. Die von den Herrschenden geschürte Todesangst sei einzig ein Mittel, so folgert der Philosoph, den Menschen in Aberglaube und Sklaverei zu halten. Würde dieser Aberglaube entschwenden, so seine Vision, würden „die Menschenrechte kühner verteidigt, die Irrtümer schärfer bekämpft, und die Völker blieben für immer frei von Tyrannei“¹⁶².

In seinem Angriff und der Stigmatisierung als gewalt- und grausam entzieht d’Holbach sowohl dem weltlichen als auch dem religiösen Souverän die Macht über Leben und Tod. Dennoch vermag der Philosoph es nicht, die Selbsttötung als autonomen Akt zu klassifizieren. Vielmehr zieht er eine weitere Legitimationsinstanz heran, der es obliegt, über das Leben des Einzelnen zu entscheiden. Die Natur, der als Abstraktum gleich dem religiösen und/oder weltlichen Herrscher die Macht über das Leben und

¹⁵⁵ D’Holbach (1978), S. 246.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 247.

¹⁵⁹ Ebd., S. 248. Einen Individualisierungsschub erfährt die Selbsttötung mit Blick auf die jeweilige Begründung. Vgl. ebd., S. 246.

¹⁶⁰ Ebd., S. 248.

¹⁶¹ Ebd., S. 249.

¹⁶² Ebd.

den Tod zukommt, wird als im Einklang mit dem Akt der Selbsttötung verstanden, denn diese stellt eigens Mittel zur selbstständigen Beendigung des Lebens zur Verfügung. Die Selbsttötung wird folglich nicht ‚im Widerspruch zu‘ beschrieben. Hieraus ist nun auch auf moralischer Ebene eine Entkriminalisierung auszumachen, die sich bereits im juristischen Diskurs auf strafrechtlicher Ebene durchgesetzt hatte. Was bleibt, ist, dass die Selbsttötung als ein Akt in ‚Abhängigkeit von‘ beschrieben und nicht als autonome Tat des Menschen gewertet wird. Ebenso bleibt der Widerspruch zwischen der Vernunft und dem Akt der Selbsttötung auch bei d’Holbach bestehen. Die ‚Vernunft‘ nämlich, so d’Holbach, fordert die Lebenserhaltung, der sich der Selbstmörder mit seiner Tat widersetzt. Im Umkehrschluss bedeutet eine derartige Argumentation, dass der vernünftig Handelnde keinen Selbstmord begehe, während der Lebensmüde von der innerhalb aufklärerischen Gedankenguts als normal veranschlagten Wirkkraft der Vernunft abweicht. Dies tut er nur, weil das übermäßige Unglück oder die Melancholie ihn dazu veranlasst. „Er wird dann von entgegengesetzten Antrieben [...] in einen in der Mitte liegenden Weg hineingetrieben, der zu seinem Hinscheiden führt.“¹⁶³ Es ist folglich nicht der freie Entschluss des Einzelnen, sondern eine Tat, die entgegen dem natürlichen Lebenswillen steht, denn „wenn der Mensch in keinem Augenblick seines Lebens frei ist, so ist er es umso weniger bei der Handlung, die seinem Leben ein Ende setzte.“¹⁶⁴ Die hier beschriebene Pathologisierung der Selbsttötung, wie sie d’Holbach formuliert, erfolgt nach dem Befund der Anomalie und des Widerstreits zwischen Vernunft und dem Akt der Selbsttötung, wie sie sich bereits im juristischen und medizinischen Diskurs andeutete.

V. Das Unmoralische

Die Selbsttötung nimmt im philosophischen System Kants eine zentrale Position ein. In *Kritik der praktischen Vernunft* ist sie ein wesentlicher Aspekt von Moralität, in *Grundlagen der Metaphysik der Sitten* (1785) avanciert sie zum „Prüfstein“ bei der Setzung des kategorischen Imperativs. Seine strikte Ablehnung basiert nicht auf religiösen, sondern auf moralischen Aspekten. Dies wird in seinen *Vorlesungen über Moralphilosophie* deutlich, in der er die Selbsttötung als abscheulich klassifiziert:

Worin besteht nun die Abscheulichkeit dieser Handlung? Von allen solchen Pflichten muß man nicht den Grund in dem Verbote Gottes suchen, denn der Selbstmord ist nicht abscheulich, weil ihn Gott verbothen hat, sondern Gott hat ihn vielmehr verbothen, weil er abscheulich ist. [...] Der Grund also, den Selbstmord und andere Verletzungen der Pflichten zu abscheulich anzusehn,

¹⁶³ D’Holbach (1978), S. 248.

¹⁶⁴ Ebd.

muß nicht aus dem göttlichen Willen, sondern aus der innern Abscheulichkeit hergeleitet werden.¹⁶⁵

Da der Mensch ein sittliches Wesen sei, kann der Selbstmord, so der Königsberger in *Die Metaphysik der Sitten*, nur unter dem Aspekt der Sittlichkeit betrachtet werden.

Der Persönlichkeit kann der Mensch sich nicht entäußern, solange von Pflichten die Rede ist, folglich solange er lebt, und es ist ein Widerspruch, die Befugnis zu haben, sich aller Verbindlichkeit zu entziehen, d. i. frei so zu handeln, als ob es zu dieser Handlung gar keiner Befugnis bedürfte. Das Subjekt der Sittlichkeit in seiner eigenen Person zernichten, ist eben so viel, als die Sittlichkeit selbst ihrer Existenz nach, so viel an ihm ist, aus der Welt zu vertilgen, welche doch Zweck an sich selbst ist; mithin über sich als bloßes Mittel zu ihm beliebigen Zweck zu disponieren, heißt die Menschheit in seiner Person [...] abwürdigen, der doch der Mensch [...] zur Erhaltung anvertrauet war.¹⁶⁶

Kant bezieht die Möglichkeit, dass das Sittengesetz bei bestimmten Anlässen den Tod gebiete, nicht in seine Überlegung mit ein, zu groß erscheint die Furcht vor dem Selbstmörder, denn

wer es schon soweit gebracht hat, daß er jedesmal ein Meister über sein Leben ist, der ist auch Meister über jedes anderen sein Leben, dem stehen Türen zu allen Lastern offen, denn ehe man ihm habhaft werden kann, ist er bereit, sich aus der Welt wegzustehlen.¹⁶⁷

Um die grundsätzliche Existenz der Moral nicht zu zerstören, ist der Mensch auf Basis praktischer Vernunft zur Erhaltung der eigenen Existenz verpflichtet. Es ist somit die Pflicht des Einzelnen gegenüber sich selbst in der Anerkennung „der Idee der Menschheit, als Zweck an sich selbst“¹⁶⁸. In seiner generellen Verurteilung der Selbsttötung geht Kant mit den deutschen Moralphilosophen konform, in deren Gedankengebäuden die Selbsttötung als legitimer Akt bis auf wenige Ausnahmen einheitlich verworfen wird. Hegel und Fichte sprechen sich gegen den Selbstmord aus. Während Wieland im Selbstmörder innere Druckvorstellungen wirken sieht, die auf den Verlust des Selbsterhaltungstriebes zurückzuführen sind, und sich somit in den psychopathologischen Argumentationen befindet, gilt ihnen der Suizid als Verletzung gegen sich selbst oder die Gesellschaft. Fichte sieht es als die Pflicht des Menschen, sein Leben, sei es auch für ihn noch so unerträglich, zu erdulden, denn die Selbsttötung ließe sich mit seinem *System der Sittenlehre* verbinden. In seiner *Untersuchung über die Moralität des Selbstmords* formuliert Fichte:

¹⁶⁵ Kant (1974), *Vorlesungen über Moralphilosophie*, Bd. 27, S. 342f.

¹⁶⁶ Ebd. (1968), *Metaphysik der Sitten, Tugendlehre, Von der Selbstentleibung*, §6, Bd. 4, S. 555.

¹⁶⁷ Ebd. (1990), *Vorlesung über Ethik*, S. 163f.

¹⁶⁸ Ebd. (1983), *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA 67, Bd. 6, S. 61.

Ich soll nicht ohne Noth, d. h. ohne Aufforderung des Pflichtgebots, mein Leben in Gefahr setzen; es muß daher auch um so viel mehr verboten seyn, dasselbe durch eigene Kraft mit Vorsatz zu zerstören. [...]. Mein Leben ist die ausschliessende Bedingung der Vollbringung des Gesetzes durch mich. [...] Mithin ist mir schlechthin geboten, zu leben [...]. Diesem Gebot widerspricht geradezu die Zerstörung meines Lebens durch mich selbst. Sie ist sonach schlechthin pflichtwidrig. [...] Ich will nicht länger leben, heißt daher: ich will nicht länger meine Pflicht tun.¹⁶⁹

Fichte geht in der Rigorosität seiner Ansichten sogar so weit, selbst den Gedanken an die Selbsttötung als pflichtwidrig und moralisch verboten zu verurteilen. Jenen, die ein Leben ertragen, das nur noch Leiden zu erwarten habe, gesteht er ein hohes Maß an Achtung zu. In solchen Fälle handele es sich um die „reinste Darstellung von Moralität“¹⁷⁰. Von einem Menschen könne, so der Philosoph, „nichts höheres gefordert werden, als dass er ein ihm unerträglich gewordenes Leben dennoch ertrage“¹⁷¹.

VI. Das Heroische

Ethische Gültigkeit erhielt der Tod aus eigener Hand vielfach dann zugesprochen, wenn er der Allgemeinheit zur Bewahrung der sittlichen Idee diene. Die erneute Aufnahme der heroischen Selbsttötung in der Diskussion muss im zeitgenössischen Kontext des siebenjährigen Krieges gelesen werden. Die uneigennützig Aufopferung für das Vaterland gehört unter dem Eindruck der Kriegshandlungen zum festen Bestandteil gesellschaftlichen Denkens und Handelns. Bei Mendelssohn heißt es, dass „kein gesellschaftliches Leben unter den Menschen stattfinden“ könne, wenn der Staat nicht das Recht habe, „das Leben eines [seiner] Glieder dem gemeinen Besten aufzuopfern“¹⁷². Er führt aus:

Wer ein künftiges Leben hoffet und das Ziel seines Daseyns in der Fortschreitung zur Vollkommenheit setzet, der kann zu sich selber sagen: Siehe! du bist hieher gesendet worden, durch Beförderung des Guten dich selbst vollkommener zu machen: du darfst also das Gute, wenn es nicht anders erhalten werden kann, selbst auf Unkosten deines Lebens befördern. Drohet die Tyranney deinem Vaterlande den Untergang, ist die Gerechtigkeit in Gefahr unterdrückt, die Tugend gekränkt, und Religion und Wahrheit verfolgt zu werden: – so mache von deinem Leben den Gebrauch, zu welchem es dir verliehen worden, stirb, um dem menschlichen Geschlechte diese theuren Mittel zur Glückseligkeit zu erhalten! Das Verdienst, mit so vieler Selbstverleugnung das Gute befördert zu haben, giebt deinem Wesen

¹⁶⁹ Fichte (1971), S. 263.

¹⁷⁰ Ebd., S. 265.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Mendelssohn (1979), *Phaedon*, S. 157.

einen unaussprechlichen Werth, der zugleich von unendlicher Dauer seyn wird. So bald mir der Tod das gewähret, was das Leben nicht gewähren kann, so ist es meine Pflicht, mein Beruf, meiner Bestimmung gemäß zu sterben. Nur alsdann läßt sich der Werth dieses Lebens angeben, und mit andern Gütern in Vergleichung bringen, wann wir es als ein Mittel zur Glückseligkeit betrachten; so bald wir aber mit dem Leben auch unser Daseyn verlieren, so hört es auf ein bloßes Mittel zu seyn, es wird der Endzweck, das letzte Ziel unserer Wünsche, das höchste Gut, wonach wir streben können, das um seiner selbst willen gesucht, geliebt und verlangt wird, und kein Gut in der Welt kann mit ihm in Vergleichung kommen, denn es übertrifft alle anderen Betrachtungen an Wichtigkeit.¹⁷³

Abbt gelangt in seinem 1761 erschienenen Essay *Vom Tode für das Vaterland* zu der Überzeugung: „Sterben lernen für das Allgemeine erhöht die Summe unseres Vergnügens“¹⁷⁴ und Jakob Friedrich Fries ordnet in seinem *Handbuch der praktischen Philosophie oder der philosophischen Zwecklehre* die Selbsttötung nach einer moralischen Rangfolge, in der er die ersten zwei Stufen positiv wertet. Hier ist zu lesen:

Sich zum Tode dem Vaterland weihen, ist bey besonnener Heldenkraft eine erhabene That; mit froher Kühnheit das Leben wagen, wo es der Beruf und allenfalls gesunde Laune mit sich bringt, gehört dem gesunden Leben; mit Besonnenheit sich der widerwärtig und unerträglich drückenden Erdenlast entschlagen, ist eine zu entschuldigende, aber innere Geistesschwäche verratende Tat; endlich aber in launenhafter Selbsttötung, wie die des Kaiser Otho und der ihm folgenden Krieger, mit Tacitus Seelengröße zu finden, ist Thorheit oder auf jeden Fall großer Irrthum.¹⁷⁵

Diese qualitative Wertung kommt ebenso in der Schrift des Juristen Heinrich Wilhelm Heller, *Über den Selbstmord in Teutschland*, zum Ausdruck. Zwar hält auch er an der Bestrafung des Suizids fest, darüber hinaus kommt es jedoch zu einer eindeutigen Verschiebung der Legitimationsinstanz in Richtung des weltlichen Souveräns.¹⁷⁶ Zwar führt Heller aus, dass der Selbstmörder die „dreyfache Pflicht“¹⁷⁷ des Menschen gegen Gott, die Gesellschaft und sich selbst verletze, und argumentiert somit in der klassischen Trias, dennoch billigt er die Selbsttötung in einem Punkt. Hatte bereits Augustinus den Selbstmord legitimiert, wenn dieser von göttlicher Instanz befohlen worden sei, so stilisiert Heller nun den Selbstmord zum Wohle des weltlichen Souveräns zur heroischen Tat. Denn in solch einem Falle gereiche die Tat, so der Jurist, „weit über der Rotte der Verbrechen glänzend zu den Heldentugenden“¹⁷⁸. In

¹⁷³ Mendelssohn (1979), S. 116.

¹⁷⁴ Abbt (1761), S. 56.

¹⁷⁵ Fries (1818), S. 353f.

¹⁷⁶ Darüber hinaus entwirft Heller einen Strafenkatalog, der jene treffen soll, die in ihrem Selbstmordversuch scheitern. Ziel dieser Strafen ist es, den Menschen wieder unter die Gesetze zu unterwerfen und der Gesellschaft Genußtuung zu verschaffen, die er durch diese Tat gekränkt habe. Heller (1787), S. 45f.

¹⁷⁷ Ebd., S. 45.

¹⁷⁸ Ebd., S. 2.

diesen Ausführungen wird die Verschiebung der Legitimationsinstanz deutlich, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom göttlichen auf den weltlichen Souverän vollzieht und gleich einer Legitimierungssäkularisierung verstanden werden kann. Gemeinsam ist den Ausführungen Hellers und denen des Augustinus jedoch, dass die Tat nicht als individueller, autonomer Akt gebilligt wird, sondern nur in Abhängigkeit zum jeweiligen Souverän ihre Berechtigung findet. Diese zwiespältige Bewertung des Phänomens wird auf sprachlicher Ebene exemplarisch in den Schriften des Mediziners Osiander noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich, der zwischen dem ‚freiwilligen Sterben‘ und dem ‚Selbstmord‘ unterscheidet. Ersteres wertet er als ein Sterben „auf die rechte Weise [...]“¹⁷⁹. Er kommt zu dem Schluss, dass, wenn „Vaterland oder Wohl der Menschheit, wenn irgend eine Pflicht im öffentlichen oder privaten Leben“ den Tod des Einzelnen fordere, dann solle dieser ihm „mit unerschüttertem Muth in die Augen“¹⁸⁰ sehen.

Und nur für diese Erfüllung seiner Pflicht wird sein Leben aufgespart, erhalten und vervollkommt, um mit dem Bewußtseyn, als redlicher Mann, als rechtschaffener Bürger [...] aus dieser Welt zu gehen.¹⁸¹

Denn dies hieße

auf eine rechte Weise *f r e i w i l l i g s t e r b e n* [Herv. im Orig.], nemlich in seinem Berufe, in seinem Amtsberufe, oder in dem noch weit wichtigern Berufe, welcher der categorische Imperativ des Gewissens, der Tugend, der wahren Ehre und der christlichen Religion auferlegt.¹⁸²

VII. Die Autonomie

In seinen *Lettres Persanes* lässt Montesquieu seine Figur Usbek die Selbsttötung als das Selbstbestimmungsrecht des Einzelnen über seinen Körper und seine Seele formulieren. Er tat dies in einer Form, wie sie in ihrer Radikalität für dieses Jahrhundert neu war.¹⁸³ Seine Argumentation basiert auf dem Gedanken des gegenseitigen Vorteils, der eben dann nicht mehr gegeben sei, wenn bei dem Einzelnen die Verzweiflung überwiege.¹⁸⁴ Im bereits in Auszügen zitierten sechsundsiebzigsten Brief schreibt Usbek an seinen Freund Ibben im Kontext der in Europa vorherrschenden Bestrafung der Selbstmörder, dass ein derartiges Vorgehen „ungerecht“¹⁸⁵ sei. Im Folgenden widerlegt er jene Gründe, die für ein Verbot der

¹⁷⁹ Osiander (1813), S. 3.

¹⁸⁰ Ebd., S. 12.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 3.

¹⁸³ So auch Lind (1999), S. 48.

¹⁸⁴ Vgl. Montesquieu (1991), S. 146f.

¹⁸⁵ Ebd., S. 146.

Selbsttötung herangezogen werden könnten. „Warum“, so fragt er Ibben, soll ein jemand für eine Gesellschaft arbeiten, zu der er nicht mehr gehören möchte. Er schlussfolgert: „Das Leben wurde mir als eine Vergünstigung gewährt; folglich kann ich es zurückgeben, wenn es keine mehr darstellt [...]denn wenn die Ursache wegfällt“, so folgert Usbek, „muß [...] auch die Wirkung wegfallen.“¹⁸⁶ Indem der Selbstmörder sich aus dem Band der Gemeinschaft löse, sei er auch nicht mehr an deren Gesetze gebunden und dürfe daher nicht weiter ihrem Strafsystem unterliegen. Ebenso wenig handele es sich bei der Selbsttötung um eine Störung der göttlichen Vorsehung und natürlichen Ordnung. Da der Mensch die Möglichkeit habe, sich selbst das Leben zu nehmen, könne dies nicht entgegen der Vorsehung sein und der Glaube, dass die Ordnung und der Zusammenhalt des Universums durch die Selbsttötung des Einzelnen gestört werde, basiere einzig auf der Selbstüberschätzung des Menschen, denn:

Glaubt ihr, der Welt wäre irgendetwas dadurch verlorengegangen? Und meint ihr denn wirklich, daß die Werke Gottes dann weniger groß oder vielmehr weniger würdig wären? [...] Alle diese Vorstellungen, lieber Ibben, rühren von unserem Stolz her. Wir sind uns nicht bewusst, wie klein wir sind, und wir wollen doch im Universum mitzählen, eine Rolle spielen und ein bedeutender Gegenstand sein. [...] und wir begreifen nicht, daß [...] alle Menschen [...] nur ein feines und dünnes Atom sind [...].¹⁸⁷

Die Anerkennung individueller Autonomie steht auch bei David Hume im Zentrum seiner Beschäftigung mit dem Selbstmord. In seinem Essay *Of Suicide*, das posthum 1783 erschien und dessen Entstehung vermutlich in das Jahr 1755 zu datieren ist, verteidigt Hume die Selbsttötung als eine in der Freiheit des Menschen angelegte Möglichkeit. Ziel seiner Studie ist

to restore men to their native liberty, by examining all the common arguments against suicide, and showing that that action may be free from every imputation of guilty or blame.¹⁸⁸

In seiner Argumentation orientiert Hume sich an der von Suizidgegnern immer wieder formulierten Trias der Pflichtverletzung. Dem Vorwurf, der Selbstmord stelle eine Verletzung gegenüber dem göttlichen Willen dar, tritt er mit der Argumentation entgegen, dass alles, was auf der Welt vor sich gehe, ob materiell oder immateriell, von den Gesetzen der Materie und dem Naturgesetz geleitet werde, die göttlichen

¹⁸⁶ Montesquieu (1991), S. 146. In seinem Hauptwerk *De l'Esprit des Lois*, das 1743 erscheint, äußert er sich nur am Rande zur Selbsttötung. Dies mag nach Lind daran liegen, dass hier nicht die Beurteilung der Selbsttötung im Vordergrund stand, sondern Montesquieus Milieutheorie, oder aber dass der Autor Rücksicht auf die konservativen Kräfte nehmen wollte, die einer Veröffentlichung seines Werkes entgegenstehen konnten. Vgl. Lind (1999), S. 49.

¹⁸⁷ Montesquieu (1991), S. 147f.

¹⁸⁸ Hume (1964), S. 587.

Ursprungs seien. Folglich müsse alles auf Erden Geschehendes als Handlung Gottes verstanden werden. Da der Mensch zur Lebenserhaltung eine Eingriffsbefugnis in die Natur besäße und dies kein Verbrechen darstelle, dürfe auch die Selbsttötung hiervon nicht ausgenommen werden. Eine Verurteilung der Tat käme somit Gotteslästerung gleich. Der Glaube, dass ein Wesen die Fähigkeit besitze, die göttliche Ordnung zu stören, würde, so Hume, voraussetzen, dass es Fähigkeiten besäße, die eben nicht göttlichen Ursprungs seien. Des Weiteren beschäftigt er sich mit dem gesellschaftlichen Aspekt der Selbsttötung. Auf der These aufbauend, dass „a man who retires from life does no harm to society: he only ceases to do good“¹⁸⁹, gelangt er zu dem Schluss, dass niemand dazu verpflichtet werden dürfe, der Gesellschaft Gutes zu tun, wenn er durch eben diese Schmerzen erlitten habe. Was die Verantwortung des Einzelnen für sich selbst betrifft, so ist er der Überzeugung, „that no man ever threw away life while it was worth keeping“¹⁹⁰.

Die Ausführungen Humes zeigen zwei Aspekte deutlich: Zum einen lässt die Ausführlichkeit des ersten Argumentationsstrangs darauf schließen, dass hier der zentrale Punkt der Selbsttötungsdebatte auszumachen ist, nämlich dass die Selbsttötung eben nicht eine Verletzung göttlichen Willens darstelle. Zum anderen wird deutlich, dass, wie Beauchamp und Lind hervorgehoben haben, seine Argumentation, deren Ziel es ist, die Selbsttötung als ein Moment menschlicher Freiheit zu klassifizieren, von einem Nutz- und Zweckdenken durchzogen ist. Während der Tod den Menschen von seinen Qualen befreit, befreit er die Gesellschaft zugleich von seiner belastenden Existenz. Das, was Hume hier formuliert, ist der Umkehrschluss des wolfschen Nützlichkeitspostulats.

Voltaire und Diderot sehen in der Selbsttötung ebenso den höchsten Ausdruck menschlicher Freiheit. Voltaire tritt deutlich gegen die Bestrafung der Selbsttötung ein wie für das Recht, sich selbst das Leben nehmen zu dürfen. Argumentativ bedient er sich wie zahlreiche Selbstmordkritiker zuvor des Tötungsverbotens der Bibel. Da dieses einige Ausnahmen zulasse, so zum Beispiel zugunsten der Familie oder des Staates, müsse dies in gleichem Maße für die eigene Person gelten, denn was für einen anderen gut sei zu tun, könne für die eigene Person unmöglich schlecht sein.¹⁹¹

Zurück zum deutschen Diskurs: Innerhalb der Vernunftdebatte wird im Kontext der Maxime der Lebenserhaltung die Selbsttötung als krankhaft gewertet. Die Vernunft steht, so der Tenor der Schriften, der Tat entgegen. Dies bedeutet, dass ein vernünftig Handelnder den Tod aus der eigenen Hand nicht begehrt. Leidenschaft, Raserei und Wahnsinn werden als Begründung zu weiten Teilen anerkannt, eine Legitimation der Tat lässt sich hieraus jedoch nicht ableiten. Der jüdische Philosoph Moses Mendelssohn setzt genau an diesem Aspekt unter dem Gesichtspunkt der

¹⁸⁹ Hume (1964), S. 587.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. Voltaire (1883ff.), S. 7–997.

angenehmen und unangenehmen Empfindungen an. In Form eines Briefwechsels zwischen Euphranor und Theokles erörtert er das Für und Wider des Problems, ähnlich wie später Rousseau¹⁹², in seinem 1755 erschienenen Werk *Über die Empfindungen*, das vom gelehrten Publikum mit großer Resonanz aufgenommen und kontrovers diskutiert wurde. Euphranor selbst hatte den freiwilligen Tod nie als eine Option verstanden, hinter die man sich drängen sollte, offenbart er Theokles. Ursache hierfür sieht er in seiner unaufhörlichen Munterkeit, die ihm jene Augenblicke kostbar macht, die ihm sein Schöpfer bestimmt. Dennoch kann er nicht ausschließen, dass das Alter ihm jene Lebensbejahung raube und ihn so den Unglücklichen, die sich selbst das Leben nehmen, gleich mache.¹⁹³ So hat ihn doch die Erfahrung gelehrt, dass einige Unglückliche sich „mehr aus Ueberlegung“ heraus „als aus Raserey“ das Leben nahmen.¹⁹⁴ Theokles obliegt es nun, die Frage zu beantworten: „Kann die Vernunft jedem Menschen den Selbstmord anraten?“¹⁹⁵ Und würde dies nicht gleichsam bedeuten, jegliche Leidenschaft, die als Ursache für den Wunsch nach dem Tode herangezogen wurde, zu unterdrücken? Und gäbe es nicht dann noch weitere Gründe der Vernunft, die von der Selbsttötung abrieten?¹⁹⁶ Für Theokles ist ein derartiger Fall unmöglich. Die Vernunft könne niemals, so schreibt er im 13. Brief an Euphranor, den eigenen Tod gebieten, denn

die Leidenschaft, die schwärzeste Leidenschaft, hat sein Gesicht umnebelt. Und wenn er noch so kaltsinnig, den Dolch in der Hand, seinen Entschluß zu überlegen scheint; so laß dich den Schein nicht triegen. Es ist die wilde,

¹⁹² 1761 erscheint Jean-Jacques Rousseaus Briefroman *La nouvelle Héloïse*. Rousseau bediente sich hierin ebenso wie Mendelssohn der Technik des Briefromans, die ihm die Möglichkeit bot, die zwei Seiten der Selbsttötung zu beleuchten, ohne einen konkreten Standpunkt zu beziehen. Dies veranlasste sowohl Kritiker als auch Befürworter der Selbsttötung unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans, ihn für ihre jeweilige Position zu vereinnahmen. Bei genauer Betrachtung sind die Ausführungen, die für das Recht auf Selbsttötung sprechen, weitaus detaillierter und überzeugender als die Argumente der Gegenseite. Nachdem Saint-Preux einen Abschiedsbrief von seiner Geliebten Julie erhält, beschließt er, sich das Leben zu nehmen. In einem langen Brief an seinen Freund Eduard Bomston, in dem er erklärt, warum ihn „die Schwere des Lebens beinahe erdrückt“, argumentiert er, dass er eben nicht die Pflichten gegenüber Gott, der Gesellschaft und sich selbst verletze. Rousseau (1988), *Brief 21*, S. 393. Besondere Aufmerksamkeit schenkt er hierbei der Entkräftung des Vorwurfes, die Selbsttötung sei ein Akt der Pflichtverletzung gegenüber Gott und zugleich entgegen dem Natürlichen des Menschen. Dass er die natürliche Scheu vor dem Tode, die jedem Menschen innewohne, verloren habe, sei vielmehr Ausdruck seines Leidens. Daher stimme sein Todeswunsch mit dem göttlichen Willen überein, denn „indem er [Gott] mir den Tod wünschenswert macht, so schreibt er mir vor, ihn zu suchen.“ Ebd., S. 400. Dass Rousseau mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt auf die Ausarbeitung der Argumente, die für die Legitimität der Selbsttötung sprechen, verwendet hatte, wurde bereits von einigen Zeitgenossen problematisiert, die Rousseau fortan zu ihrem Gegner erklärten. Vgl. Lind (1999), S. 50.

¹⁹³ Vgl. Mendelssohn (1974), *Über die Empfindungen*, S. 58.

¹⁹⁴ Ebd., S. 58.

¹⁹⁵ Ebd., S. 74.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 75.

halsstarrige Gemüthsstille der verstockten Selbsthasser, der Gipfel aller Wuth, der die Vernunft noch weiter von ihnen verbannet, als das Toben der ausgelassensten Verzweiflung.¹⁹⁷

Euphranor hingegen hält einen derartigen Fall zwar für schwierig, aber nicht für grundsätzlich ausgeschlossen. Er setzt nun die Vernunft in Bezug zur Frage nach der Vollkommenheit der Seele. Im Folgenden versucht er auf Basis einer analytischen Gleichung, den Tod als erstrebenswert zu bestimmen. Es gelingt ihm, indem er die Vollkommenheit der Unvollkommenheit der Seele gegenüberstellt und den Tod mit Zero bestimmt. Er kommt zu dem Schluss: „Wir können [...] eine Zernichtung lieber haben wollen [...]; sie kann eine größere Unvollkommenheit abhalten.“¹⁹⁸

Letztlich lässt der Text keine eindeutige Wertung der Tat zu. So gesteht Euphranor Theokles, dass er sich dennoch aus „dieser Verwicklung nicht loswinden“¹⁹⁹ kann, denn auf der einen Seite scheinen die Befürworter der Tat nicht durchgehend Recht zu haben, auf der anderen Seite scheint der Selbstmord nicht so sehr mit der Natur des Menschen zu streiten, als es allen voran die Religion glauben machen möchte. Würde er denn sonst

um des Himmels willen, auf der Schaubühne Thränen aus den Augen der Zuschauer locken können, wenn er in allen ersinnlichen Umständen lasterhaft, in allen möglichen Fällen abscheulich wäre? Ein Bubenstück kann Widerwillen, Abscheu und Entsetzen erwecken, aber kein Mitleid, keine gesellige Regung, keine angenehm schmerzende Empfindung, die nur das Vorrecht der leidenden Tugend ist.²⁰⁰

Mendelssohns Ausführungen blieben nicht ohne Einfluss auf die zeitgenössische Diskussion, hatte er mit der Frage nach der Vereinbarkeit von Vernunft und Selbsttötung doch den Kern aufklärerischen Gedankengutes und die damit verbundene Paradoxie von Aufklärung einerseits und der Bewertung der Selbsttötung andererseits getroffen. Letztlich blieb die Frage, ob der Verstand die Selbsttötung legitimieren könne, zwar unbeantwortet, dennoch wurde sie hier erstmals innerhalb der Selbsttötungsdebatte unter dem Aspekt des vernünftigen und nicht krankhaften Handelns im deutschsprachigen Diskurs vorgestellt. Bezeichnend ist, dass dies im fiktiven Raum geschieht.

¹⁹⁷ Mendelssohn (1974), *Über die Empfindungen*, S. 75.

¹⁹⁸ Ebd., S. 79.

¹⁹⁹ Ebd., S. 62.

²⁰⁰ Ebd. Mit Blick auf die Argumente, die den Selbstmord als eine legitime Möglichkeit erachten, ist bezeichnend, dass Mendelssohn diese nicht seinen Erzähler formulieren lässt, sondern die Worte des englischen Schriftstellers Gildon zitiert, in denen die Selbsttötung als weder mit der Gesellschaft noch mit Gott und dem Selbst in Widerstreit stehend beschrieben wird. Die Technik der Intertextualität kann als Indiz für die Distanz zu den glänzend formulierten Thesen gewertet werden.

TEIL C: MOTIVGESTALTEN DER SELBSTTÖTUNG IM DRAMA DES 18. JAHRHUNDERTS

I. Konstruierte Tugendidentitäten. Die Zersetzung des Helden- und Märtyreri­deals

*„Doch wer die Tugend liebt, geht lieber gar
darauf.“¹*

I

Eine zentrale Motivgestalt der Frühaufklärung ergibt sich aus dem Konnex von Selbsttötung und Tugend unter der Perspektive aufklärerischer Moraldidaktik. Diese Verbindung ist das Resultat mehrerer Entwicklungslinien, die zur Zersetzung des Helden- und Märtyreri­deals führt und in der Verbannung der heroischen Selbsttötung von der neuen deutschen Schaubühne mündet. Diese Interpretation wurde mit Blick auf die jeweilige Stofftradition getroffen. So ist den unter diesem Kapitel subsumierten Dramentexten gemeinsam, dass es sich um Adaptionen historischer Stoffe handelt.² Es sind jene historischen Stoffe, die im 17. Jahrhundert zum Allgemeingut der europäischen Tragödie zählten, und die, so Monath, „von Haus aus heroisch waren“³. Diese Einschreibung in die jeweilige Stofftradition fällt zusammen mit einer Entwicklung, die die neue deutsche Schaubühne als Muster eines vernünftig gebildeten Geschmacks und als Anstalt der moralischen Bildung versteht. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Selbsttötung nun nicht einzig ein Mittel dramaturgischer Steigerung, sondern stellt auch die Frage des Für und Wider. Diese ‚Kollision‘ führte in den analysierten Dramen dazu, dass die Selbsttötung der *dramatis personae*, entgegen der Stofftradition, nicht als nachahmungs- oder bewunderungswürdig vorgestellt wird, sondern als eine aus Fehlern geborene Tat. In dieser Darstellung bedienen die Literaten das christliche Selbsttötungsverdikt. Diese Tendenz zeitgenössischer Motivgestaltung kann als Moralisierung des Motivkomplexes gelesen werden. Als zentraler Bezugspunkt der Motivgestaltung hat sich auf Handlungsebene die Tugend herauskristallisiert, die deutlich geschlechtsspezifisch besetzt ist. Während bei den männlichen Figuren die patriotische Tugend die Figurenzeichnung dominiert und die

¹ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, I/4, S. 36.

² Auf die Sonderstellung von Lessings *Philotas* wird an gegebener Stelle einzugehen sein.

³ Monath (1956), S. 143.

Begründungsmuster der Selbsttötungen bestimmt, ist es die Keuschheit bei den weiblichen Figuren. Tugend wird hier verstanden als eine vorgestellte innere Haltung, die den *dramatis personae* als zentrales Moment ihrer „moralischen Selbstdefinition“⁴ zugeschrieben wird („konstruierte Tugendidentität“⁵). Den Figuren ist gemeinsam, dass sie bei einem etwaigen Verlust und/oder drohender Gefährdung der Tugend die Selbsttötung wählen. Sie sind literarische Repräsentanten der ‚Tugend in Gefahr‘. Unter Perspektive des Opfergedankens, der einer derartigen Motivgestaltung inhärent ist, handelt es sich um Märtyrermodelle. Es sind, wie die Figur Mustapha aus Weißes *Mustapha und Zangier* beschreibt, „Märtyrer der Tugend“⁶. Vielfach wurde in der Forschung auf die Rolle der Märtyrerfigur in der Tragödie der Aufklärung verwiesen. Alt spricht vom „weltlichen Märtyrer“ als dem bevorzugten frühaufklärerischen Heldentyp und von einer „ungewöhnlichen Renaissance“⁷ der Märtyrertragödie in den 50er-Jahren. Auch Lukas betont eine „massive Relevanz des Märtyrermodells innerhalb der Tragödie der frühen und mittleren Aufklärung.“ Lukas beschreibt das Verhältnis von barocker Märtyrertragödie und Aufklärungstragödie als eine „Transformation barocker Modelle, die nur mehr an der Oberfläche anzitiert werden, aber eine grundlegend andere Semantik besitzen.“⁸ Er bezeichnet sie als „Quasi-Märtyrerfiguren“⁹. Das Märtyrermodell erfährt in den hier vorgestellten Dramen unter Perspektive der Motivgestaltung eine deutliche Brechung. Zwar bleibt es zu weiten Teilen bei einer grundsätzlich positiven Konnotation der Tugendmodelle, dennoch erfahren diese im Handlungsverlauf eine Form der egozentrischen Konzentrierung. Es ist jener Umschlag von „Standhaftigkeit“ in „Rhumretzigkeit“ oder „Hartnäckigkeit“¹⁰, wie es Lipsius in seiner Abhandlung *De constantia* aus dem Jahre 1584 beschreibt, die die Ethik der deutschen Frühaufklärung bestimmt und in der Motivvariation ihre literarische Ausgestaltung findet. Lipsius unterscheidet hierin zwischen einer richtigen und einer falschen Standhaftigkeit.

Die Beständigkeit / nenne ich allhier eine rechtmessige vnd unbewegliche stercke des gemüts / die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder vnterdrückt wird. Ich habe gesagt eine Stercke / vnd verstehe eine Standhaftigkeit / so dem Gemüt eingepflanzt ist / Nicht von dem Wahn / sondern von dem Verstand vnd der gesunden Vernunfft. Dann ich vor allen dingen die Hartneckigkeit wil augeschlossen haben / welche auch zwar eines

⁴ Ranke (2009), S. 181.

⁵ Der Begriff „Konstruierte Tugendidentität“ wurde von Wolfgang Ranke mit Blick auf die Hauptfigur aus Gottscheds *Sterbendem Cato* verwendet. Vgl. Ranke (2009), S. 85-192.

⁶ Weiße zit. nach Alt (1994), S. 146.

⁷ Alt (1994), S. 146

⁸ Lukas (2005), S. 68.

⁹ Ebd., S. 69.

¹⁰ Lipsius (1965), S. 10f.

eigensinnigen Gemüts stercke ist / aber von dem Winde der Hoffart oder Rhumrettigkeit auffgetrieben /.¹¹

Als zentral hat sich in den analysierten Dramen der Zwiespalt von Vernunft und Leidenschaft, wenn auch in unterschiedlichem Maße, gezeigt. Es ist das Unvermögen zur Mäßigung, das aus der Verabsolutierung eines Tugendideals erwächst, was die Figuren zur Zerstörung des eigenen Ichs antreibt. Die vorgestellten Begründungsmodelle werden einzig von den ‚Tätern‘ als kausal erachtet und im vorgestellten Figuren- und Handlungsgeflecht als fehlerhaft entlarvt. Die Darstellung der Selbsttötung als das Resultat einer/eines persönlichen ‚Schwäche/Fehlers‘ impliziert ebenso, dass übergreifende Begründungsmuster, die auf eine allgemeine Gültigkeit des suizidalen Akts zielen können, ausgeblendet werden. Folglich ist die Selbsttötung im vorgestellten Raum kein ‚Problem‘ einer Gemeinschaft im Kontext einer Philosophie, Religion, o.ä., sondern wird als Fehlverhalten des Einzelnen präsentiert.

In der Übersteigerung wird das Pathologische der Selbsttötung vorweggenommen, wie es die literarische Auseinandersetzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschen sollte. Auf Diskursebene werden hierin zwei Wahrnehmungsparadigmen bedient:

1. Selbsttötung und Tugend sind zwei widerstreitende Momente
2. Selbsttötung und Verstand ebenso, da die Selbsttötung das Resultat einer ‚Verirrung‘ darstellt.

Indem die Tat als abnormal klassifiziert wird, vermag die Literatur ihrer diätetischen Funktionsbestimmung in Form eines Mäßigungsappells im Moraldiskurs nachzukommen. Diese Akzentuierung geht mit einer dramaturgischen Dämpfung des Selbsttötungsmotivs in der Absicht, eine hypertroph-heroische Wirkung desselben zu vermeiden, einher. Die Stücke wirken nun weder durch gewaltsame Effekte noch durch Erschütterung der Seele, sondern stellen, so Monath, dem Rezipienten „moralische Gemälde vor Augen stellen“¹².

1. Die patriotische Tugend

Den Arbeiten von Gottsched und Lessing, die zugleich den Anfang und das Ende einer Entwicklung markieren, welche auf Motivebene als Moralisierung des Patriotismus¹³ verstanden werden kann, ist der Konnex von Selbsttötung und Utilitarismus inhärent. Sowohl Cato als auch Philotas vergehen sich in ihrer

¹¹ Lipsius (1965), S. 11.

¹² Monath (1956), S. 151.

¹³ Meier verwendet diesen Terminus mit Blick auf den *Sterbenden Cato*. Vgl. Meier (1993), S. 97.

Selbsttötung an der Gemeinschaft. Hierin missachten sie das von Gegnern der Selbsttötung formulierte Allgemeinnützlichkeitspostulat. Diese Setzung wird durch die Befolgung der Ständeklausel, wie sie Gottsched für die Tragödie forderte und die auch in Lessings Einakter berücksichtigt wird, begünstigt und erfolgt im Kontext von über den Einzelnen hinausgehenden Begründungs- und Rechtfertigungsmodellen. Tötet sich Cato vor dem Hintergrund einer stoischen Philosophie, so stilisiert Philotas seine Selbsttötung als Tod für das Vaterland.

1.1. Selbsttötung und Freiheit in Gottscheds Der Sterbende Cato (1732)

*Wenn ich nicht hoffen darf, die Freyheit zu
erwerben: / So bin ich alt genug, und will ganz
freudig sterben.¹⁴*

I

Der Leipziger Universitätsprofessor Johann Christoph Gottsched verfasst das Trauerspiel *Sterbender Cato* knapp drei Jahre nach der Veröffentlichung seines literaturtheoretischen Hauptwerks *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*.¹⁵ Hierin fordert Gottsched als Erster für Deutschland eine auf einer systematischen philosophischen Grundlage aufbauende geschlossene Poetik. Die Aufführungspraxis der Wandertruppen, deren Repertoire hauptsächlich aus Märtyrer- und Tyrannendramen bestand, widerstrebt dem Professor für Poesie:

[...] allein, ich ward auch die große Verwirrung bald gewahr, darinn diese Schaubühne steckete. Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, was man daselbst zu sehen bekam.¹⁶

Nachdem er nun lange genug darauf gewartet habe, dass sich „ein geschickterer Poet [...] hervorthun und ein Werk unternehmen würde, welches ihm und Deutschland Ehre machen könnte“¹⁷, wagt er es selbst, so Gottsched in der Vorrede zu seinem Trauerspiel, mit einem „Exempel vorzugehen“¹⁸. Im Selbstverständnis des Autors gilt der *Sterbende Cato* als programmatischer Mustertext für ein neues deutschsprachiges Repertoire. Das Trauerspiel wird 1731 durch die Neubersche Gesellschaft in Leipzig

¹⁴ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, III/3, S. 74.

¹⁵ Zum Stellenwert und zur Wirkung der *Kritischen Dichtkunst* siehe u.a. Koopmann (1979), S. 63-83.

¹⁶ Gottsched (1970), *Vorrede, Der Sterbende Cato*, S. 5.

¹⁷ Ebd., S. 3f.

¹⁸ Ebd., S. 3.

uraufgeführt und erscheint im darauf folgenden Jahr in Buchform. Zahlreiche Neuauflagen und Bühnenaufführungen sichern Gottscheds Arbeit eine breite Öffentlichkeit. Nicht ohne Stolz schreibt er im Jahre 1742 in der Vorrede zum ersten Band der *Deutschen Schaubühne*, dass sein Cato „der neuern tragischen Poesie bey uns die Bahn gebrochen“¹⁹ habe. Doch bereits unter Zeitgenossen ist Gottscheds Erstlingswerk umstritten. Bodmer bezeichnet das Trauerspiel als „verschnittene[n] Cato“²⁰, und Pyra kommt zu dem Schluss, dass ihm der Cato, so sehr er den „Herrn Professor“ auch zuvor verehrt habe, nie gefallen habe.²¹ Gottsched ermangele es am poetischen Geiste, so Pyra weiter, und das Trauerspiel habe deutlich gezeigt, dass der Versuch, durch Befolgung „flüchtiger Regeln“²² Poesie schaffen zu wollen, missglücken müsse. Er kommt zu dem vernichtenden Urteil, dass es nichts „Ärgers“ geben könne, „als daß ein Geist, der kaum Feuer genug zu einer Ode [habe], sich gar an ein Trauerspiel“²³ wage. Auch aus heutiger Sicht werden nur wenige das gottschedsche Debüt als einen literarästhetischen Spitzentext bezeichnen, so sehr sind dessen bereits vom Autor zum Teil offen eingestandene Mängel offensichtlich. Und dennoch muss das Trauerspiel Gottscheds als Muster der aufklärerischen Tragödie und als Ursprung der deutschen Dramengeschichte des 18. Jahrhunderts gelten.²⁴ Hierzu haben letztlich die poetischen Defizite des Dramas beigetragen, die die Debatte um die neue deutsche Schaubühne wesentlich beeinflussten, denn nur

weil der Sterbende Cato durch seine poetischen Defizite gleichermaßen Diskussionen wie Gegenmodelle provozierte, konnte er ins Zentrum des literarischen Interesses rücken und sowohl als Vorbild wie als Feindbild die poetologischen Auseinandersetzungen in fruchtbare Bahnen lenken.²⁵

Das Trauerspiel Gottscheds ist literarisches Dokument eines in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich etablierenden Literaturverständnisses, das die Dichtung in den Dienst der moralischen Besserung des Bürgertums zu setzen anstrebte. Diese Entwicklung geht unter Perspektive der Motividarstellung mit einer grundsätzlichen Neuorientierung traditioneller Darstellungsformen und Deutungsmuster einher. Daher ist es unumgänglich, im Trauerspiel Gottscheds den konsequenten Folgezusammenhang zwischen philosophischem Weltbild, Literaturtheorie und Einzelwerk sichtbar zu machen.²⁶

¹⁹ Gottsched (1972), *Deutsche Schaubühne*, S. 13.

²⁰ Bodmer (1971), S. 5.

²¹ Vgl. Pyra (1744), S. 47.

²² Ebd., S. 68.

²³ Ebd., S. 68f.

²⁴ Vgl. Meier (1993), S. 97.

²⁵ Ebd.

²⁶ Dabei wird es nicht um eine detaillierte Analyse der theoretischen und philosophischen Ausführungen Gottscheds gehen, sondern um die skizzenhafte Darstellung jener Aspekte, die mit Blick auf die Motivgestaltung für relevant erachtet werden.

II

Kern der von Gottsched geforderten und im *Sterbenden Cato* exemplarisch umgesetzten Trauerspieltheorie ist die konsequente Beachtung des Rezeptionsaktes und eine Verschärfung der moralischen Funktion der Schaubühne.²⁷ In Anlehnung an das klassische französische Drama und unter Berücksichtigung der in Frankreich maßgeblichen Theorie verlangt Gottsched, alles Unnatürliche und Widersprüchliche von der Bühne zu verbannen, um eine Kunstform zu schaffen, die fernab des höfischen Theaters und der Oper, für Gottsched der Inbegriff der gespreizten Künstlichkeit und Unnatur, dem bürgerlichen Publikum zugänglich werden soll. In der *Critischen Dichtkunst* formuliert Gottsched die „Regeln der Kunst [...], die aus der Vernunft und der Natur hergeleitet worden“²⁸, nach denen der Poet bei dem Entwurf seines Werkes vorzugehen habe. Grundgedanke Gottscheds ist, dass Natur und Vernunft eine untrennbare Einheit bilden. Das Gesetz der Natur sei, so Gottsched, ein

unveränderliches Gesetz, welches bey allen Menschen und zu allen Zeiten unverbrüchlich bleibt; und von welchem kein Gesetzgeber im geringsten abgehen kann, oder soll. Dieses Gesetz gebeut uns nun, die an sich selbst schon guten Handlungen zu thun; die an sich selbst bösen aber zu meiden.²⁹

Daraus folgert er, dass, ebenso wie die Natur ihr unveränderliches Gesetz habe, auch die Dichtung eine ihr von Natur aus innewohnende Gesetzmäßigkeit besäße, und da in der vernünftigen Natur alles im Rahmen der Wahrscheinlichkeit bleibe und nichts mit Widerspruch geschehe, müsse analog hierzu auch in der Dichtung alles „bei der Vernunft die Probe aushalten“³⁰. Die Nachahmung der Vernunft-Natur ist für Gottsched das Wesen der Dichtung und wird in den Rang absoluter Verbindlichkeit erhoben. An die spezifische Wirkungslehre Wolffs angelehnt³¹, schreibt Gottsched der Literatur eine didaktische Funktion zu. So soll das Bühnengeschehen in erster Linie der Illustration moralischer Lehrsätze dienen und nach der moralischen Besserung des Rezipienten streben. Die Fabel, verstanden als eine ineinandergreifende Folge von Handlungsbausteinen, die eine sittliche Wahrheit offenbart, ist für Gottsched das Instrument, Wesen (Nachahmung des Wahrscheinlichen) und Zweck (Vermittlung moralischer Grundsätze) der Dichtung zusammenzufügen. Sie ist „der Ursprung und die Seele der gesamten Dichtkunst“³², denn, so der Leipziger in seiner Schauspielrede, „alle Sittenlehrer sind eins, daß Exempel in moralischen Dingen eine

²⁷ Vgl. Hollmer (1994), S. 67–106.

²⁸ Gottsched (1973), *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (I), Kap. II, § 2, S. 144.

²⁹ Ebd. (1983), *Der praktischen Weltweisheit Erster Theil*, II. Hauptstück, § 33, S. 88.

³⁰ Ebd. (1973), *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (I), Kap. XI, § 20, S. 440.

³¹ In der wissenschaftlichen Literatur besteht Einigkeit darüber, dass Gottscheds poetologisches System in vielen Teilen an der Argumentationslogik und Wirkungsästhetik von Christian Wolff angelehnt ist.

³² Gottsched (1973), *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (I), Kap. IV, § 7, S. 202.

besondere Kraft haben [...].³³ Das vorrangige Interesse des Poeten solle es sein, so Gottsched, den universalen Anspruch eines allgemein gültigen Sittengesetzes, in dem sich die übergreifende sittliche Ordnung als beste aller möglichen Welten im Sinne eines optimistischen Weltbildes offenbart, zu bestätigen.

Für das Trauerspiel fordert Gottsched unter wirkungsästhetischer Perspektive in der Tradition des französischen Klassizismus die „hohe [...] Fabel“³⁴, deren Helden großes Ansehen und Glück genießen und „durch ihren Stand, Namen und Aufzug mehr in die Augen fallen [...]“³⁵. Zur stofflichen Ausgestaltung seiner Fabel suche der Poet

in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, für die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben.³⁶

Grundgedanke hierbei ist, die poetisch-moralische Fabel in einem historisch-politischen oder mythologischen Stoff zu illustrieren, sodass das Trauerspiel bereits in seiner Setzung zwischen der Nachahmung der von Menschen vollzogenen Handlung und dem Sittengesetz angesiedelt ist. Dient die Historie Gottsched vornehmlich als ‚Stofflieferant‘, so schränkt er die poetische Freiheit des Dichters mit Blick auf die Charakterkonzeption des tragischen Helden unter konsequenter Beachtung der Wirkungsperspektive erheblich ein. Mithilfe einer korrekt aufgebauten Fabel sei, so die Überzeugung Gottscheds, die spezifische Wirkung der Tragödie, die durch das Zusammenspiel von Affekten und Ratio auf die ethische Besserung und/oder sittliche Festigung des Rezipienten ziele, gewährleistet. Hierfür entwirft er zwei Gestaltungsmöglichkeiten der allegorischen Fabel, die er als ‚verworrene‘ oder ‚einfache‘ Fabel sinngemäß wie folgt beschreibt: Das sittliche Gebot erschließt sich entweder aus der vorgeführten Fehlerhaftigkeit des Helden, indem der Rezipient diese erkennt und entsprechend auf sein eigenes Verhalten bezieht, oder leitet sich aus der Vorbildhaftigkeit des Helden, der unverschuldet in Not gerät, ab. Beiden Tragödienmodellen ist aus wirkungspoetologischer Sicht die emotionale Teilhabe des Rezipienten, die Gottsched als Voraussetzung der Katharsis bestimmt, wenn auch graduell unterschiedlich, gemeinsam; Ausgangspunkt der emotionalen Teilhabe des Publikums ist die auf der Ständeklausel beruhende heroisch-pathetische Bewunderung des Helden:

Da sehe ich [...] einen Cato, allen Staatsstreichen des herrschsüchtigen Cäsars heldenmüthig widerstehen, und eine unglückliche Tugend dem triumphirenden Laster bis in den Tod selbst vorziehen. Alle diese [...] Bilder,

³³ Gottsched (1976), IX. *Akademische Rede*, S. 495.

³⁴ Ebd. (1973), *Versuch einer Critischen Dichtkunst (I)*, Kap. IV, § 13, S. 208.

³⁵ Ebd., § 25, S. 218.

³⁶ Ebd. (1973), *Versuch einer Critischen Dichtkunst (II)*, Kap. X, § 11, S. 317.

rühren mich in dem Innersten der Seelen. Ich bewundere solche Helden. Ich verehere ihre Vollkommenheit. Ich fasse einen edlen Vorsatz, sie nachzuahmen, und fühle einen heimlichen Ehrgeiz, nicht schlechter als sie, befunden zu werden.³⁷

Aufgrund des Glückswechsels oder wie im Falle der verworrenen Fabel der Anagnorisis evoziert das vorgestellte Bühnengeschehen darüber hinaus Traurigkeit, Schrecken und Mitleid. Diese Effekte dienen Gottsched vorrangig zur emotionalen Beteiligung des Publikums. Die historische und gesellschaftliche Distanz zwischen dem Held und dem zu weiten Teilen bürgerlichen Publikum trägt dazu bei, dass es zu keiner vollständigen Identifikation mit den vorgestellten Figuren kommt. Dies sei, so die Überzeugung Gottscheds, Grundvoraussetzung, um eine sich anschließende kritische Reflexion des Rezipienten auszulösen. Die Aktivierung der Ratio gäbe den Impuls, auf den eigenen Affekthaushalt nachhaltig einzuwirken. So werde der eigentliche moralische Lehrsatz in einer als Stufenmodell verstandenen Katharsis durch die Verbindung unmittelbarer Affekte und mittelbarer Reflexion (Ratio) enthüllt, die letztlich im Beweis der sinnvollen Weltordnung und damit Verbindlichkeit der gesellschaftlichen Ordnung (Lehrsatz) münde.

III

Gemäß seiner in der *Critischen Dichtkunst* formulierten Anforderung an die neue deutsche Tragödie, der Poet suche für seinen moralischen Lehrsatz aus der Historie berühmte Leute, wählt Gottsched für sein dramatisches Erstlingswerk den Stoff des römischen Politikers Marcus Porcius Cato Uticensis (95–46 v. Chr.), der als Parteigänger des Pompeius die römische Republik gegen Cäsar verteidigt und sich nach der endgültigen Niederlage im nordafrikanischen Utica selbst das Leben nimmt.³⁸ Die römischen und humanistischen Überlieferungen haben die Auffassung vom Ende des Cato in einem festen Sinne geprägt: Sein Selbstmord gilt als Musterbeispiel der Behauptung ungebrochenen Freiheitswillens, der noch im Untergang über seine Gegner triumphiert.³⁹

In der Vorrede zum *Sterbenden Cato* betont Gottsched, dass es gerade die „außerordentliche Todesart“ des Republikaners sei, die „sein Ende zu einer Tragödie überaus geschickt“⁴⁰ mache. Denn

durch seine Tugend erwirbt sich Cato unter den Zuschauern Freunde. Man bewundert, man liebet und ehret ihn. Man wünschet ihm daher auch einen glücklichen Ausgang seiner Sachen. Allein er treibt seine Liebe zur Freyheit so

³⁷ Gottsched (1976), IX. *Akademische Rede*, S. 496f.

³⁸ Vgl. Plutarch (1980), Bd. 4, S. 354-435.

³⁹ Vgl. zur Etablierung des Cato-Mythos Ranke (2009), S. 98-101; vgl. hierzu Kap. *Der historische Diskurs über die Selbsttötung. Die Antike*. S. 18-27

⁴⁰ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, S. 10.

hoch, daß sie sich gar in einen Eigensinn verwandelt. Dazu kömmt seine stoische Meynung von dem erlaubten Selbstmorde. Und also begeht er einen Fehler, wird unglücklich und stirbt [...].⁴¹

Hierin wird die Absicht des Autors deutlich, die Titelfigur und ihren Tod entgegen der traditionellen Deutung vorzustellen. Ranke begreift dieses Vorgehen als einen „Frontalangriff auf den Cato-Mythos“⁴² und von Heydebrand urteilt scharf: Wer „die heroische Konsequenz dieser Haltung – in Catos Fall den für einen Stoiker unbedenklichen Selbstmord – zum Fehler erklären will, begeht selbst einen Fehler.“⁴³ Dieser scheinbare Widerspruch kann unter Perspektive neostoizistischer Philosophie und christlicher Wertemaßstäbe – wie sie für das 18. Jahrhundert maßgeblich und folglich für eine Betrachtung des Trauerspiels als Zeitdokument unerlässlich sind – aufgelöst werden. Gottsched selbst formuliert diese Überzeugung in seiner Akademischen Rede *Cato ist nicht als ein unüberwindlicher Weiser gestorben*, die er bereits im Jahre 1726 vor der „Deutschübenden-poetischen Gesellschaft“ hält. Hierin wirft der Leipziger der Geschichtsschreibung vor, die Figur des Cato grundsätzlich überbewertet zu haben, da es sich bei Cato eben nicht um einen exemplarischen Vertreter stoischer Tugenden handele, sondern um einen „eitlen Blender“⁴⁴:

Mein Satz ist dieser: Cato ist von seinen eigenen Leidenschaften beunruhiget, bestürmet und besieget worden: folglich ist er nicht unüberwindlich gewesen: folglich ist sein Tod aus Verzweifelung, Furcht und Zaghaftigkeit entstanden [...].⁴⁵

Den Selbstmord Catos verurteilt Gottsched in dieser Rede als einen Akt des reinen Geltungsdrangs.

Die Liebe zur römischen Freyheit, muß seinem Eigensinne zum Vorwande dienen; und die Begierde, sich durch eine unerhörte That einen unsterblichen Namen zu erwerben, muß mit dem Deckmantel einer stoischen Großmuth verhüllet werden. [...] Was ist Rom mit seinem Tode gedienet? Wer wird durch seinen Selbstmord gebessert?⁴⁶

Cato sei, so die Deutung Gottscheds, nicht als Weltweiser in der ungebrochenen Verachtung des Todes gestorben, „sondern aus Ueberdruß eines unglücklichen Lebens“⁴⁷. Die Betonung der Freiheitsliebe habe einzig dessen Eigensinn und Ruhmesdrang Vorschub geleistet. Letztlich, so urteilt Gottsched, hätte Cato die Gefangennahme standhaft ertragen müssen. Diese Umwertung des cantonischen

⁴¹ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, S. 17.

⁴² Ranke (2009), S. 105.

⁴³ Von Heydebrand (1972), S. 557.

⁴⁴ Gottsched (1976), *VIII. Akademische Rede*, S. 487.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Gottsched (1976), *VIII. Akademische Rede*, S. 489f.

⁴⁷ Ebd., S. 489.

Todes muss, wie bereits Meier deutlich hervorgehoben hat, unter neostoizistischen Gesichtspunkten, wie sie bereits beschrieben wurden, verstanden werden.⁴⁸ Formuliert Gottsched in seiner Vorrede, Cato treibe seine Liebe zur Freiheit zu hoch, so ist dies analog zu den Ausführungen Lipsius' Ausdruck des neostoizistischen Theorems, nach dem eine übersteigerte Tugend in Laster umschlage, wenn selbstsüchtige Motive hinzukämen.

Darüber hinaus muss bereits die Selbsttötung Catos als solche für den Aufklärer Pfeil Zeugnis seiner fehlerhaften Disposition gewesen sein; so ist Gottsched unzweifelhaft zu den Gegnern der Selbsttötung zu zählen. Seine Argumentation basiert primär auf der christlichen Lehre, die die Gewalt über Leben und Tod einzig dem Schöpfer zugesteht. Im *Zweyten Theil Der Praktischen Weltweisheit* ist zu lesen: „[...] so sind doch noch andere Mittel vorhanden, die Größe des Leidens zu mildern, als der Selbstmord; nämlich die Geduld und Standhaftigkeit.“⁴⁹ Mit Blick auf den römischen Cato urteilt Gottsched, dieser habe sich in seinem Selbstmord an der Gemeinschaft vergangen, da er dieser mit seiner Tat seine Unterstützung entziehe. Hierin wird die aus der frühaufklärerischen Philosophie stammende und auf dem christlichen Postulat aufbauende Auffassung deutlich, die den Menschen als ein Gemeinschaftswesen versteht, welches sowohl nach individueller als auch nach Vervollkommnung der anderen strebt. Dieses Verständnis formuliert Gottsched in seiner Schrift *Erste Gründe der gesammten Weltweisheit*.⁵⁰ Hierin heißt es, die Selbsterhaltung sei die oberste Pflicht des Einzelnen, da

ohne dasselbe [...] man keines andern Gutes in der Welt genießen, die Seinigen nicht versorgen, seinem Vaterlande nicht dienen, ja dem ganzen menschlichen Geschlechte mit nichts mehr an die Hand gehen [könne], wozu man doch verbunden ⁵¹

sei. Daher sei es die oberste Aufgabe des Individuums, „alles dasjenige zu meiden, was unserer Gesundheit schaden, oder gar unser Leben verkürzen“⁵² könne. Wie diese Aussage deutlich zeigt, hatte auch Gottsched das Paradigma vom subtilen Selbstmord verinnerlicht.

⁴⁸ Vgl. Meier (1993), S. 100.

⁴⁹ Gottsched (1983), *Der praktischen Weltweisheit Zweyter Theil*, 1. Abschnitt, II. Hauptstück, §201ff., S. 177.

⁵⁰ Vgl. Buhr (1998), S. 84.

⁵¹ Gottsched (1983), *Der praktischen Weltweisheit Dritter Theil*, 2. Abschnitt, III. Hauptstück, § 558, S. 361.

⁵² Buhr (1998), S. 84. Vgl. hierzu die Ausführungen zum subtilen Selbstmord.

IV

Als literarische Vorlagen dienen Gottsched die Stoffbearbeitungen des Engländers Joseph Addison, *Cato*, aus dem Jahre 1713, und des Franzosen Francois Deschamps, *Caton d'Utique*, 1715. Über Art und Umfang der Übernahmen gibt Gottsched in der Vorrede zum Trauerspiel Auskunft. Besonders in den ersten vier Akten orientiert er sich mit geringen Abweichungen an der Bearbeitung Deschamps, weil er hier die Regeln der Alten besser beachtet findet.⁵³ Der fünfte Akt wird von Gottsched wesentlich verändert, da es ihm missfalle, dass Deschamps „diesen großen Mann nicht als einen Weltweisen, sondern als einen Verzweifelnden sterben“⁵⁴ lasse. Dieser Ausgang bedeute, so Gottsched weiter, dass dieser „gar zu sehr wider die Wahrheit der Geschichte und wider den philosophischen Charakter des Cato gehandelt“⁵⁵ habe. Im Titel orientiert sich Gottsched nicht an denen seiner Muster, sondern bestimmt Cato bereits im Vorfeld durch den eingefügten Zusatz als Sterbenden. Die Handlung erfährt somit bereits auf der Ebene des Paratextes eine deutliche Todesausrichtung, die die Undurchsetzbarkeit der cantonischen Bestrebungen von Beginn an verdeutlicht. Diese, wie Alt formuliert, „eigentümliche Mixtur“⁵⁶ aus Übersetzung, Kompilation und Neudichtung brachte dem Trauerspiel den zweifelhaften Ruf ein, „mit Schere und Kleister“⁵⁷ gefertigt worden zu sein. Dennoch ist es aufgrund der spezifischen Art, in der Gottsched hier die Vorlagen verbindet und variiert, durchaus legitim, das Werk als Originaltragödie zu begreifen. So urteilt auch Ranke, der diese Form der Bearbeitung in Gottscheds grundsätzlichen Reformbestrebungen begründet sieht.

Dass Gottsched die Reihe der deutschen ‚Originaltragödien‘ ausgerechnet mit einem Text eröffnet, der seinen ausländischen Vorgängern mehr als nur Anregungen schuldet, ist in gewisser Weise symptomatisch für die Eigenart seiner am französischen Klassizismus orientierten Theaterreform und für das nicht national, sondern universal ausgerichtete Literaturverständnis, das ihr zugrunde liegt.⁵⁸

V

Die vom Autor angestrebte Konzeption Catos als fehlerhafter Held wurde seitens der Literaturwissenschaft und -kritik vielfach als nicht konsequent durchgeführt bewertet. So urteilt Conrady:

⁵³ Vgl. Gottsched (1970), *Vorrede, Der Sterbende Cato*, S. 13–16.

⁵⁴ Ebd., S. 15.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Alt (1994), S. 108.

⁵⁷ Bodmer (2002), S. 136.

⁵⁸ Ranke (2009), S. 95.

Also will manches was zunächst als bewundernswürdige Tugendhaltung höchsten Grades erscheinen könnte [...], als fehlerhaftes Übermaß und allzu starre Eigensinnigkeit verstanden sein.⁵⁹

Er folgert, dass es wohl nicht falsch sei, wenn man eine Diskrepanz zwischen der Gestaltung des Stückes und der Auslegung durch den Autor feststelle.⁶⁰ Ähnlich Pikulik, der festhält, dass Gottscheds Beteuerungen in Cato kein vollkommenes Muster der Tugend zeichnen zu wollen, nichts daran ändere, dass er es im Drama dennoch sei.⁶¹ Schulz sieht dies in der Unfähigkeit Gottscheds zur differenzierten Charakterzeichnung begründet⁶², während Arntzen unter gattungspoetischer Perspektive urteilt, dass Gottsched vor der mächtigen Tradition der Barocktragödie kapituliert habe. Dies sei Grund dafür, dass sich „die Theorie des Autors nicht eindeutig gegen die Energie im Stück durch[setzen]“⁶³ könne. Den Ausführungen ist mit je unterschiedlicher Intensität das Urteil gemeinsam, dass es sich bei Cato trotz gegenteiliger Bekundungen des Autors um eine Märtyrerfigur handele. Konträr hierzu stehen jene Ansätze, die die Konzeption Catos als fehlerhaften Helden gestaltet sehen. So vertritt Gemert die These, dass Gottscheds Cato „höchstens noch als ‚negative‘ Identifikationsfigur fungieren“⁶⁴ könne, denn er sei in der gottschedschen Bearbeitung

nicht mehr das Leitbild eines aufstrebenden – und aufbegehrenden – Bürgertums, sondern vielmehr abschreckendes Beispiel: die Chance des Kompromisses, die er verpasst hat, dramatisch gestaltet in seiner Abweisung von Caesars Friedensvorschlag, soll der Bürger, den Gottsched vor Augen hat, ergreifen.⁶⁵

Und Meier formuliert: Cato erscheint als

konsistente Figur, die sich aufgrund ihres mit Hochmut verbundenen Tugendrigorismus von der öffentlichen Pflicht abwendet, indem sie allzu schnell die Hoffnung verliert und sich mit dem individuellen Ruhm als republikanischer Märtyrer zufriedengibt.⁶⁶

Buhr geht in seiner Lesart noch weiter, wenn er zu dem Schluss gelangt, dass der „Freitod [...]“ von Gottsched als egoistische, gesellschaftsschädigende Handlung demaskiert⁶⁷ werde, und widerspricht unter der Motivperspektive jenen Ansätzen, die Cato als eine Figur in der Tradition des barocken Märtyrerdramas sehen.

⁵⁹ Conrady (1962), S. 75.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Pikulik (1990), S. 137.

⁶² Vgl. Schulz (1980), S. 108.

⁶³ Arntzen (1972), S. 580.

⁶⁴ Van Gemert (1983), S. 189.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Meier (1993), S. 106.

⁶⁷ Buhr (1998), S. 94.

Ebenso Anlass zur Kritik bot die Zusammenstellung der historischen Cato-Handlung mit der fiktiven Arsene-Handlung, die auf eine misslungene Verbindung der zugrunde liegenden Textquellen zurückgehe. Koopmann sieht einen grundsätzlichen Mangel der Tragödie darin begründet, dass die Liebeshandlung nicht ins Drama integriert sei⁶⁸, und bereits Immanuel Pyra liest im Drama Gottscheds eine Lücke in der immanenten Logik des Trauerspiels, die durch die willkürliche Zusammenstellung der Haupt- und Nebenhandlungen zustande komme:

Denn was hat endlich der Selbstmord Catos mit allen vorhergehenden Tändeleien mit der Arsene zu thun, welche alle vier vorhergehende Aufzüge erfüllen. Folglich ist dann die letzte Handlung eigentlich die Materie des ganzen Trauerspieles, und alle vier vorhergehenden unnütze.⁶⁹

Die vorliegende Analyse versteht die von Gottsched eingefügte Nebenhandlung Arsene-Cäsar (Liebeshandlung) und Arsene/Portia-Cato (die wiedergefundene Tochter) als in direktem Zusammenhang mit der Anlage Catos als fehlerhaften Helden stehend. Diese Lesart ist begründet in dem vorgestellten Familiengeflecht, innerhalb dessen die politische Dimension des cantonischen Tugend- und Freiheitsideals als Abstraktum gleich einem historischen Gemeinplatz in den Hintergrund rückt und von privaten Verflechtungen überlagert wird. Auf Ebene des vorgestellten Familienkonzepts wird die Tugend Catos als unmenschlich, unnatürlich und damit als fehlerhaft entlarvt und die abschließende Selbsttötung als eine Potenzierung des cantonischen Fehlers im öffentlichen, aber noch deutlicher im privaten Raum stigmatisiert.

VI

Die Handlung des Trauerspiels setzt ein, als Cato sich mit seinen Mannen im nordafrikanischen Utica zurückgezogen hat und die letzte entscheidende Schlacht mit den übermächtigen Truppen des politischen Gegners unmittelbar bevorsteht. Bereits in der ersten Charakterisierung Catos durch Arsene, die Prinzessin der Parther, wird Cato als ein exemplarischer Vertreter stoischer Denkweisen vorgestellt.

Er steht noch immer fest: / Weil ihn sein starker Muth nicht einmal wanken läßt. / Er bleibt ganz gleich gesinnt, bey allen ihren Schlägen, / Und setzt ihrem Zorn nichts, als sich selbst, entgegen [...].⁷⁰

Die Beschreibung des standhaften Charakters zielt auf die das stoische Gedankengut auszeichnende Unterdrückung der Affekte und die damit verbundene Seelenruhe.⁷¹

⁶⁸ Vgl. Koopmann (1979), S. 74.

⁶⁹ Pyra (1744), S. 77.

⁷⁰ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, I/1, S. 28.

Aus der Forderung, im Einklang mit der Natur ein vernünftiges Leben zu führen, ist es das Bestreben des Stoikers,

sich seinen Trieben, Begierden [...] und diversen Willensregungen gegenüber souverän zu behaupten und dem Ideal [...] der Leidenschaftslosigkeit, des Freiseins von Affekten jeglicher Art, nachzustreben.⁷²

In Cato werden diese Eigenschaften zu Beginn in ihrer vollkommensten Ausführung vorgestellt. Nach Conrady erscheint Cato „im vollen Glanz“⁷³, ganz im Sinne der Überlieferung als „Muster der stoischen Standhaftigkeit“⁷⁴.

Für die Titelfigur gilt es, in einem ständigen Kampf ihre Tugend vor allen Lastern zu bewahren, zu denen Unverstand, Ungerechtigkeit und Zügellosigkeit zählen und die im Trauerspiel durch Cäsar und Pharnaces dargestellt werden.

[...] lenkt ohn Unterlaß mein Tichten und mein Trachten, / Und treibt mich, lebenslang die Freyheit hoch zu achten; / Dem Laster feind zu seyn, so mächtig es auch ist [...].⁷⁵

Das entscheidende Element ist hierbei die Affektunterdrückung, denn, so die stoische Philosophie, nur wer Herr seiner Leidenschaften ist, bleibt gegen Laster jeglicher Art gefeit. Tugend ist der unbedingte Wert, dem der Protagonist sich im Einklang mit der von ihm vertretenen Philosophie verpflichtet fühlt. Das in der Figur des Cato vorgestellte Tugendideal steht, wie das vorangegangene Zitat bereits verdeutlicht, in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Freiheitsideal, das im gottschedschen Trauerspiel von Beginn an eine politische Nuance besitzt.⁷⁶ Der Römer vermag den Grundsätzen seiner Philosophie nur dann Folge zu leisten, wenn seine Freiheit, die er als sein „Schicksal“⁷⁷ begreift, in allen Bereichen gewährleistet ist. Über die Gemütsfreiheit hinaus zählt hierzu ebenso die politische Unabhängigkeit Roms. Für Cato sind die römische Republik und ihr Prinzip der Machtverteilung oberstes Gebot

⁷¹ Der Kerngedanke der stoischen Lehre ist, dass das All von einer göttlichen Kraft (Logos und Pneuma) durchströmt wird, aus der alles in der Welt notwendigerweise hervorgeht. Diese Notwendigkeit verstehen die Menschen als ihr Schicksal und ihr Verhängnis. Die Stoiker sehen diese Bestimmung als zweckvoll, da aus dieser die kosmische Ordnung, in der alles seinen Sinn hat, hervorgegangen ist. Aus dieser Überzeugung heraus verstehen die Stoiker die Seele der Menschen als ein Abbild göttlicher Vernunft. Die menschliche Natur stimmt dem Wesen nach überein mit der vernünftigen Natur des Alls; daraus resultiert, dass auch der Mensch als ein vernünftiges Wesen verstanden wird. Für die Stoiker ergibt sich aus dieser Auffassung die Forderung an jeden Menschen, im Einklang mit der Natur zu leben, und da die Natur gleich Vernunft ist, muss sich jeder in der Verpflichtung sehen, ein vernünftiges Leben zu führen. Vgl. Decher (1999), S. 45.

⁷² Ebd.

⁷³ Conrady (1962), S. 73.

⁷⁴ Gottsched (1970), *Vorrede, Der sterbende Cato*, S. 9.

⁷⁵ Ebd. (1970), *Der sterbende Cato*, I/4, S. 37.

⁷⁶ Vgl. Alt (1994), S. 112.

⁷⁷ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, III/3, S. 74.

politischer Autonomie.⁷⁸ Freiheit bedeutet für die Titelfigur somit Unabhängigkeit des Gemüts von äußeren Zwängen ebenso wie die Autonomie des politischen Individuums.⁷⁹ Die untrennbare Verbindung beider Freiheitsdimensionen verdeutlicht der Römer in den an Cäsar gerichteten Worten: „Von dir wird Rom und mir die Freyheit selbst geraubt.“⁸⁰ Aus dieser Verbindung persönlicher und politischer Aspekte wird auch verständlich, warum Cato Cäsars Bündnisangebot ablehnen muss: Cäsar möchte Cato an der Macht beteiligen und dessen Prinzipientreue durch weltliche Verlockungen untergraben. Indem Cato das Angebot Cäsars ablehnt, demonstriert er, dass Moral, Tugend und Politik für ihn eine unauflösliche Einheit bilden. Für Conrady kommt hierin ebenso wie für Gemmert die „Unversöhnlichkeit“ Catos zum Ausdruck, der „eigensinnig-unerbittlich“⁸¹ auf seinem Standpunkt beharrt.

Im Einklang mit der von Cato vertretenen Philosophie steht auch die Tatsache, dass er bereit ist, in den Tod zu gehen, sollte es ihm nicht gelingen, seiner Tugend zu folgen: „Mein Schicksal lenkt mich stets, die Bosheit zu bestreiten, / Und sollt ich gleich dadurch mir selbst ein Grab bereiten.“⁸² Die hellsichtige Prognose der Titelfigur in der Exposition des Dramas verdeutlicht, dass er seinen politischen Moralismus als „Element des ihm von höheren Mächten auferlegten Fatums betrachtet.“⁸³ Zu dessen innerer Folgerichtigkeit gehört es, dass er am Ende bereitwillig für seine Ideale stirbt und „den Freitod für die logische Konsequenz der noch in äußerster Not behaupteten Willensfreiheit hält“⁸⁴.

Catos Selbstmordabsichten stehen im Einklang mit der stoischen Philosophie, die den Freitod als ein in der Freiheit des Menschen gegebenes Selbstbestimmungsrecht versteht und als letztes Mittel passiven Widerstandes gegen weltliche Versuchungen und Angriffe auf das Individuum durchaus toleriert.⁸⁵ Die politische Dimension seines Suizids erläutert Cato mit den Worten:

Der Römer Ueberrest will noch die Freyheit retten: / Und läßt sich das nicht thun, so sind wir doch nicht dein! / Der Afrikanersand soll unsre Freystadt sein: / Hier hab ich selber schon ein Grab für mich erlesen.⁸⁶

⁷⁸ Vgl. hierzu auch Conrady, der auf die politischen Aspekte der von Cato vertretenen Tugend verweist, wenn er konstatiert, dass „in diesem Falle Tugend [...] kompromissloses Festhalten an altrömischer Gesinnung“ sei. Conrady (1962), S. 74.

⁷⁹ Vgl. Alt (1994), S. 112.

⁸⁰ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, III/3, S. 76.

⁸¹ Conrady (1962), S. 74.

⁸² Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, I/2, S. 31.

⁸³ Alt (1994), S. 113.

⁸⁴ Ebd. „Wenn ich nicht hoffen darf, die Freyheit zu erwerben: / So bin ich alt genug, und will ganz freudig sterben.“ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, III/3, S. 74.

⁸⁵ Vgl. hierzu Kapitel: *Der historische Diskurs über die Selbsttötung. Die Antike*. S. 19–28.

⁸⁶ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, III/3, S. 70.

Den Suizid begreift die Titelfigur als eine Möglichkeit, sich dem Zugriff Cäsars zu entziehen; er wird in den Worten Catos zum Mittel passiver Resistenz.

So recht! nun bin ich doch von neuem wieder frey! / Nun Cäsar, komm, und zeuch mit deiner Macht herbey; / Versperre Thor und Paß; verschleuß durch deine Flotten / Das Meer und jeden Port; Ich will dich doch verspotten: / Ein Cato öffnet sich den Weg und Ausgang schon!⁸⁷

Für Cato stellt die Selbsttötung somit sowohl eine Möglichkeit der Selbstbehauptung dar als auch ein Mittel passiven Widerstandes. So wird er bereits an jenem Punkt zum Märtyrer seiner republikanischen Ideen, an dem er zur Unterwerfung Cäsars jegliche militärische Unterstützung verweigert. Die zahlreichen Selbstmordankündigungen Catos zeigen deutlich, dass er sich selbst nicht als einen aktiven Kämpfer versteht. Diese These wird durch die Aussage des Protagonisten gestützt, der bereits in der ersten Handlung Utica als seinen „Scheiterhaufen“⁸⁸ beschreibt. Was sich aus Figurenperspektive als kohärent präsentiert und somit jene Deutungen bestätigen würde, die in Cato eine Märtyrerfigur gezeichnet sehen wollen, bedarf unter Heranziehung der Handlung und der Figurenkonstellation einer Korrektur. Mit Blick auf die von Gottsched dargestellte doppelte Anagnorisis werden die Defizite der cantonischen Tugend im politischen und familiären Kontext deutlich evoziert: Arsene hat sich, unwissentlich der Herkunft und Position Cäsars, in diesen verliebt. Nachdem sie die wahre Identität des Römers entdeckt, sieht sie in einer Ehe mit dem politischen Gegner die Möglichkeit, „sein Herz zu lenken“⁸⁹: „Allsdann soll er [Cäsar] nebst mir der Parther Reich regieren, / Und Rom wird keinen Zwang von seinem Zepter spüren: / Der Frieden soll die Frucht von meiner Liebe seyn.“⁹⁰ Für Cato, der bereits weiß, dass Arsene seine verschollene Tochter Portia ist, ist diese mit Blick auf das Allgemeinwohl glückliche Fügung ein undenkbarer Schluss:

Was hör ich! Welch ein Schmerz nimmt Geist und Glieder ein! / Du liebtest Cäsarn selbst? O Himmell! Was für Plagen / Soll meine Tugend noch erdulden und ertragen? / An mir versucht das Glück fast alles, was es kann: / Weil ihm mein Widerstand vielleicht zu weh gethan. / Ihr Götter! War der Schimpf nicht groß genug zu nennen, / Sie durch die Krone schon beflecket hier zu kennen? / Und muß es gar geschehn, daß des Tyrannen Bild / Durch zarte Liebesglut ihr Innerstes erfüllt!⁹¹

Nachdem Cato Portia ihre wahre Herkunft offenbart, fordert er sie auf, der Königswürde ebenso wie der Liebe zu Cäsar zu entsagen, denn nur dann ist es Cato möglich, sie als seine Tochter anzuerkennen. „Besieg, als Römerinn, und Tochter,

⁸⁷ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, V/2, S. 104.

⁸⁸ Ebd., I/4, S. 36.

⁸⁹ Ebd., IV/2, S. 84.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, IV/2, S. 85.

Lieb und Ehre, / Und zeige, daß dein Herz dem Cato angehöre!⁹² Cato fordert von Arsene die vollständige Unterordnung ihrer persönlichen und zugleich politischen Ziele unter die abstrakten Werte- und Normvorstellungen ihres Vaters, die weder mit Blick auf das Wohl der Allgemeinheit noch auf das vorgestellte Familiengeflecht überzeugen können. Die Forderung Catos ist auf politischer Ebene ein Indiz für den Umschlag von patriotischem Verantwortungsbewußtsein in Hochmut und Selbstlob, in dessen Folge Cato im Interesse seiner Selbstbehauptung als unbeugsamer Republikaner die eigentlichen politischen Ziele aus den Augen verliert. Durch den erzwungenen Machtverzicht Portias widersetzt sich Cato nicht einzig dem Wunsch seines verstorbenen Bündnispartners Arsaces, sondern entzieht seinen Truppen zugleich die Unterstützung der Parther, deren Wohl in der Folge ebenso gefährdet ist. Auf der Ebene der Figurenkonstellation wird die negative Konnotation von Catos Tugendoktrin in der Kontrastierung von Vater und Sohn zusätzlich hervorgehoben. So ist es der Sohn des Cato, der nach der Entdeckung der wahren Herkunft Arsenes in deren Arme fällt und sie als seine Schwester anerkennt: „Ja, Schwester! laß auch mich dir in die Arme fallen, / Und sieh in meiner Brust ein Bruderherze wallen.“⁹³ Obwohl Portius bereits „mit der Muttermilch, den Königshaß gesogen“⁹⁴ und damit die politischen Ideale seines Vaters übernommen hat, ist es ihm dennoch möglich, im Gegensatz zu seinem Vater Arsene als ein Familienmitglied anzunehmen. Hierin offenbart sich die Emotionsfeindlichkeit der cantonischen Tugend, wie sie in den Worten Arsenes fassbar wird:

PORCIA: Sprich, muß ein Römer denn, um Rom getreu zu scheinen, /
In seiner Seele gar die Menschlichkeit verneinen, / Und
unempfindlich seyn?

CATO: Was sagst du? Rede nun! / Sprich, soll denn die Natur der
Tugend Eintrag thun?

PORCIA: Und muß die Tugend denn Natur und Trieb ersticken?⁹⁵

Catos Tugendverständnis wird in der Aussage seiner Tochter als wider die Natur des Menschen und damit als unmenschlich bestimmt. Dieser Äußerung muss mit Blick auf die Figurenkonzeption Gewicht beigemessen werden, da Porcia als ausschließlich positive Figur gestaltet ist, wenn es ihr auch nicht gelingt, sich gegen die Ideale ihres Vaters aufzulehnen, und es ihr einzig obliegt, deren Fragwürdigkeit aufzuwerfen. Erst als sie der Liebe zu Cäsar und der Königswürde abschwört und damit der von ihrem Vater geforderten Affektunterdrückung Folge leistet, ist es Cato möglich, sie als seine

⁹² Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, IV/2, S. 87.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., II/6, S. 57.

⁹⁵ Ebd., IV/2, S. 89.

Tochter anzuerkennen. „Nun nenn ich dich mein Kind. Aus solchen Tugendproben, / Erkenn ich mein Geblüt. Den Vorsatz muß ich loben!“⁹⁶ Der Konflikt zwischen Tugendhaftigkeit und empfindsamer Natur, wie er sich in der doppelten Arsene-Handlung präsentiert, wird im Handlungsverlauf zugunsten einer patriarchalischen Familienstruktur entschieden, die die Unterdrückung des Natürlichen impliziert und die Tugenddoktrin der Titelfigur als emotionsfeindlich demaskiert. Die Liebeshandlung dient zur Illustration der Fehlerhaftigkeit der cantonischen Tugend und erhält so entgegen anderen Urteilen ihre Berechtigung im dramatischen Kontext.

Mit Blick auf den finalen suizidalen Akt bedeutet die hier vorgestellte Kontrastierung zugleich, dass eine Tugenddoktrin, die den Tod als Ausdruck ihrer Wahrung toleriert, eine ‚unmenschliche‘ Tat darstellt. Die negative Konnotation der cantonischen Tugend, wie sie sich im Dialog mit Cäsar bereits ankündigt, durch die Gegenüberstellung von Tugend und Laster jedoch verdeckt blieb, wird im Motiv der verlorenen Tochter deutlich hervorgehoben.

VII

Der Tod Catos unterscheidet sich deutlich von dem seiner barocken Vorgänger, die, so Alt, „im Vertrauen auf den christlichen Erlösungsgedanken und in Erwartung eines Lebens nach dem Tod, ihre irdischen Plagen standhaft erdulden [...]“⁹⁷. Während des gesamten Dramenverlaufs äußert sich die Titelfigur nur ein einziges Mal kurz vor seiner Selbsttötung zur Unsterblichkeit der Seele und einem möglichen Leben nach dem Tod. Angeregt durch die Lektüre Platons kommt Cato zu dem Schluss: „Ja, Plato, du hast recht! dein Schluß hat großen Schein! / Wahrhaftig! unser Geist muß doch unsterblich seyn.“⁹⁸ Gottsched lässt Cato in diesen Worten den Kern des aufklärerischen Todesverständnisses äußern, der darin besteht, dass der Tod einzig eine Form des Überganges zu einer höheren Form der Glückseligkeit darstellt und die Seele unsterblich ist. Der Tod besitzt als solcher keinen Eigenwert mehr. Ihm wird das noch im barocken Verständnis innewohnende Unergründliche und Schreckliche genommen: Ein Verständnis, das vor allem in den noch vorzustellenden Selbsttötungen aus Liebe (Drang nach Vereinigung) deutlich zum Ausdruck kommen wird. Die sich an den soeben aufgeführten Monolog anschließenden Zweifel Catos sind als Reminiszenz an das barocke Todesverständnis zu lesen: Zwar sieht Cato im Tod die Möglichkeit, ein „unaufhörlich Glück“ zu empfangen, zum anderen ist es ihm dennoch „vor Gruft und Moder“⁹⁹ (!) bange:

⁹⁶ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, IV/2, S. 89.

⁹⁷ Alt (1994), S. 115.

⁹⁸ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, V/1, S. 101.

⁹⁹ Ebd.

Wo kömmt das Schrecken her, das uns so zaghaft macht? / Woher die kalte Furcht vor unsers Grabes Nacht? / Erbebt die Seele nicht vor ihrem Untergange? / Und was macht ihr so sehr, als Gruft und Moder bange?¹⁰⁰

Unter Heranziehung der soeben dargelegten Ausführungen durchläuft Cato im Anschluss einen ‚aufklärerischen‘ Prozess. Dieser ermöglicht es ihm letztlich, mit Zuversicht dem jenseitigen Leben entgegenzublicken: „Woher entstünde sonst das Hoffen und Verlangen, / Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen? / [...] O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken.“¹⁰¹ Obwohl Cato sich in diesen Auszügen eindeutig zu einem Leben nach dem Tod äußert, stehen die metaphysischen Aspekte der menschlichen Existenz für die Republikaner nicht im Vordergrund. Seine Selbsttötung ist in erste Linie durch seine weltlich-politische Wertevorstellung auf der Basis seiner Philosophie motiviert. Die sich hier andeutende zunehmende Bedeutungslosigkeit der Religion ist ein charakteristisches Merkmal des Umgangs der Aufklärung mit dem Tod. Die Religion verliert an Gewicht und wird in immer größerem Maße durch die Ratio ersetzt.

VIII

Die Selbsttötung Catos erfolgt am Ende der fünften Handlung. Der Autor verzichtet auf die Umsetzung des Suizids auf offener Bühne. Nachdem sich Cato von Portius mit der versteckten Ankündigung seines Selbstmords verabschiedet hat, fällt der innere Vorhang und Cato verschwindet aus dem Blickwinkel der Zuschauer. Veranlasst durch tumultartige Geräusche, eilt Portius im sechsten Auftritt ins Nachbarzimmer. Sterbend wird der Römer im Schlussbild der Tragödie auf die Bühne getragen. Hier kommt es nun erstmals durch die Titelfigur auf der Ebene der Figurenrede zur Brechung seines unbedingten Todeswillens. Cato ergreifen im Angesicht des Todes Zweifel, ob er richtig gehandelt habe:

Ihr Götter! hab ich hier / Vielleicht zu viel gethan: ach! so vergebt es mir! / Ihr kennt ja unser Herz, und prüfet die Gedanken! / Der Beste kann ja leicht vom Tugendpfade wanken. / Doch ihr seyd voller Huld. Erbarmt euch! - - Ha!¹⁰²

Hiermit wird nun die Kraft eines unbedingten Freiheitspathos, wie sie die Worte des Cato in der vorangegangenen Handlung auszeichnete, durch eine dem Grundmuster der Charakterzeichnung fremde Moral gebrochen, die auf Handlungsebene durch den Eintritt des ‚Unverhofften‘ in Form des Botenberichtes zusätzlich gestärkt wird. Portius kehrt, während Cato sich im Nebenzimmer ersticht, vom Port zurück und berichtet, dass es Hoffnung gibt, die politische Auseinandersetzung doch noch

¹⁰⁰ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, V/1, S. 101.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd., V/8, S. 113.

zugunsten der Republikaner entscheiden zu können. Der Sohn des Pompejus ist im Begriff, in Spanien ein neues Heer aufzustellen, das unter Catos Führung gegen Cäsar kämpfen soll. Die Selbstentleibung Catos wird somit im Handlungsverlauf als voreilig und nicht aus einer Notwendigkeit heraus bestimmt. Zudem erhält die Tat eine negative Wertung im Rahmen des Lebensdiskurses, der seitens der Figuren innerhalb der Handlung beschworen wird. „Der Vater lebet noch, der unsrer Sicherheit, / Und Rom so nöthig ist; er will auch ferner leben!“¹⁰³ Und auch Phenice weiß um die zentrale Bedeutung des lebenden Cato: „Wenn Cato nur noch lebt, so sind wir auch geborgen.“¹⁰⁴ Alle Figuren um den Republikaner herum betonen das Leben Catos und dessen Bedeutsamkeit für das Kollektiv. In der Zuordnung des Selbstmörders zur Führungsschicht wird der ‚Schaden‘, den die Allgemeinheit durch den Austritt des Einzelnen erfährt, deutlich hervorgehoben. In seiner Selbsttötung verletzt Cato folglich das von Gegnern der Selbsttötung angeführte Allgemeinnützlichkeitspostulat. Innerhalb dieser Setzung wird nun die Selbsttötung Catos als egoistisch motivierte Tat bestimmt, in der er sich seiner Verantwortung für die Gemeinschaft entzieht, und wie es sich in der Arsene-Handlung bereits andeutete. Unter dieser Perspektive ist die Selbsttötung des Republikaners als zwangsläufige Folge der vorgestellten Tugend zu lesen, die sich zunehmend als habituelles Defizit herausstellt und sich in der Selbsttötung potenziert.

Diese Wertung wird mit Blick auf den Bühnenraum zusätzlich gestärkt. Die Tat wird aus dem Blickwinkel des Zuschauers hinter einen Zwischenvorhang verbannt. Gottsched äußert sich zu der Auslassung der Darstellung wie folgt:

Ich konnte aber diese Todesart des Cato deswegen nicht so [...] vorstellen: weil sie sich auf der Schaubühne unmöglich zeigen ließ. Wie hätte man das schreckliche Spectakel ertragen können, daß ein Mann seinen Bauch mit eigenen Händen aufreißt, und das Eingeweid heraus zerret, um desto gewisser und eher zu sterben? Nur den bloßen Tod, nachdem der tödtliche Stich schon geschehen war, vor den Zuschauern erfolgen zu lassen, das ist schon eine Verwägenheit, die einigen zärtlichen Kunstrichtern verwerflich vorkömmt.¹⁰⁵

In der Schilderung des Plutarch gelingt es dem römischen Feldherrn nicht auf Anhieb, sich mit dem ersten Degenstich zu töten. Ursache hierfür sei, so die Schilderung des Philosophen, die geschwollene Hand Catos gewesen. Mit dieser hatte er zuvor einen Sklaven verprügelt, als jener sich weigerte, ihm sein Schwert zu bringen. Dieses hatte sein Sohn aus Furcht, er könne sich selbst den Tod geben, zuvor beseitigen lassen. Erst das erneute Aufreißen seiner bereits verbundenen Wunde führt ihn schließlich zum Tod.¹⁰⁶ Seneca sah in der zweimaligen Anstrengung Catos, den Tod

¹⁰³ Gottsched (1970), *Der sterbende Cato*, V/3, S. 105.

¹⁰⁴ Ebd., V/5, S. 109.

¹⁰⁵ Ebd., (1970), *Des Verfassers Bescheidene Antwort auf die vorübergehenden kritischen Gedanken*, S. 151.

¹⁰⁶ Plutarch (1980), Bd. 4, S. 432f.

herbeizuführen, einen besonders heroischen Schluss.¹⁰⁷ Gottsched jedoch glaubte, dass eine derartige Darstellung auf der Bühne unmöglich sei. Auf den Vorwurf, er habe den Bericht des Selbstmords, der sich jedweder Übertreibungen ins Grässliche und Schauerliche enthält, detaillierter gestalten können, um so der historischen Vorlage gerecht zu werden, argumentiert Gottsched, dass dies bei diesem „wahren Catonischen Tode“¹⁰⁸ wohl nicht möglich sei, da sein Selbstmord ansonsten gar zu abscheulich wirke.

Man will den Cato nicht zum Scheusale der Zuschauer machen; sondern zu einem herzhaften Stoiker, der den Tod nicht fürchtet, und die Freyheit mehr als sein Leben liebet. Hierzu ist genug, daß er das Herz hat, sich zu ermorden.¹⁰⁹

Gottsched verbindet seine Argumentation mit der Mahnung des Horaz, Greuelthaten von der Bühne fernzuhalten.¹¹⁰ Im Kern wird in seiner Vorgehensweise deutlich, dass er die empfindliche Beachtung der christlichen Sittenlehre auch im Hinblick auf die szenische Darstellung des Selbstmords fortführt. Aus der heroischen Tat eines Stoikers wird in der Beurteilung und Darstellung Gottscheds die Tat eines Monstrums, dessen Anblick vor den Augen des Zuschauers verborgen bleiben soll. „Diese Stigmatisierung“, so Neumeyer, „manifestiert den radikalen Wechsel in der Wahrnehmung und Bewertung des Selbstmords gegenüber dem Barock.“¹¹¹ Dieses mit Blick auf die szenische Darstellung getroffene Urteil ist auf die vorgestellten Analyseebenen übertragbar. Im *Sterbenden Cato* wird das heroische Moment des cantonischen Todes, wie es die historische Überlieferung dominierte, in Figurenkonstellation, Handlungsgefüge, Figurenrede und Dramaturgie gebrochen. Die Selbsttötung Catos wird nicht mehr als Paradigma für eine große Seele vorgestellt, sondern als das Resultat eines individuellen Fehlverhaltens. Die von Cato

¹⁰⁷ Vgl. Seneca (1996), *De providentia*, 2, 12, S. 35.

¹⁰⁸ Gottsched (1970), *Des Verfassers Bescheidene Antwort auf die vorübergehenden kritischen Gedanken*, S. 151.

¹⁰⁹ Ebd., S. 152.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 151. Gottsched selbst sah Horaz nicht nur als sein Vorbild, sondern verstand sich als dessen legitimer Nachfolger. Vgl. hierzu Koopmann (1979), S. 63f.

¹¹¹ Neumeyer (2009), S. 24. Vgl. zur dramatischen Diskussion über das Sterben auf offener Bühne Buhr (1998), S. 123ff. Mit seinem Werk *Agis, König zu Sparta* liefert Gottsched eine weitere technische Möglichkeit, den blutigen Vorgang dem Auge des Zuschauers zu entziehen, wenn er hierin das Motiv auch in wesentlich unbedenklicherer Weise als abschließende Pointe verwendet, um nach dem Untergang des Agis auch das Schicksal der letzten seines Hauses zu erfüllen. Wird Cato noch sterbend auf die Bühne getragen und dem Zuschauer die Tat indirekt vor Augen geführt, so kommt es in dieser Tragödie zum völligen Verzicht auf die Tötungs- und Todesdarstellung. Als die Gattin des Agis von dessen Tötung erfährt, schließt das Stück mit der Ankündigung ihres freiwilligen Todes. „Unmenschlicher Tyrann! soll ich nur ganz allein / Des Hauses Ueberrest, des Kummers Opfer seyn? / Nein, nein! mein Prinz, und ich, wir müssen auch noch sterben! / So soll das ganze Haus auf einen Tag verderben.“ Gottsched (1970), *Agis, König zu Sparta*, V/11, S. 354. Mit dieser Andeutung verlässt das Dramenpersonal „schleunig“ die Bühne und der Vorhang fällt.

herausgebildete Tugend führt ihn zur Verblendung und letztlich in den Selbstmord. Eine Tugend, die die Selbsttötung als ihre Wahrung begreift, wird im Handlungsverlauf als unmenschlich und wider die Natur des Menschen präsentiert. In der Übersteigerung eines Tugendideals und der daraus resultierenden Unfähigkeit zur Mäßigung wird das Moment der Affektregulierung berührt, wie es in zahlreichen Schriften im medizinischen Selbsttötungsdiskurs als Ursachenmodell vielfach herangezogen wird. Aus der Verbindung von Pflichtverletzung, Affektübersteigerung und mangelnder Standhaftigkeit ergibt sich die negative Konnotation der Tat. Diese Lesart widerspricht deutlich jenen Deutungen, die in Cato ein vollkommenes Muster der Tugend und Standhaftigkeit präsentiert sehen. Unter Rückgriff auf das Märtyrermodell wird deutlich, dass diese in Gottscheds Darstellung einzig in der Figurenperspektive der Titelfigur ‚überlebt‘.

1.2. Selbsttötung und Vaterlandsliebe in Lessings *Philotas* (1759)

*Vom sterbenden Cato bis zu der sterbenden Sara
Samson [sic!] ist eine große Weite, es können noch
viel gute Stücke dazwischen stehn.¹¹²*

I

Vier Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Miss Sara Sampson*, jenes Stückes, das gemeinhin als die erste Ausdrucksform des bürgerlichen Trauerspiels im deutschsprachigen Raum gilt, erscheint Lessings *Philotas*. Während in der *Sara* die Selbsttötung des Verführers nach dem rührenden Sterben seiner Geliebten folgt, an deren Tod er eine gewisse moralische Schuld trägt, ist die Selbsttötung im *Philotas* das tragende Motiv, um ihretwillen ist, so de Leeuwe, „der Vorgang da“¹¹³. In seinem Trauerspiel kommt es zu einem Ineinandergreifen verschiedener Diskursformationen. Anders als in der *Sara* bewegt sich Lessing im *Philotas* im traditionellen Stoffkreis der großen europäischen Tragödie. Die Zuordnung des Einakters zur heroischen Tragödie hat sowohl unter Zeitgenossen als auch innerhalb der Lessingforschung zu einer Vielzahl von Irritationen geführt. Die einen glaubten, ausgehend von der unkritischen Zustimmung des Halberstädter Kanonikus Gleim zum patriotischen Inhalt des Trauerspiels, hierin eine Reminiszenz an den Siebenjährigen Krieg und die

¹¹² Gleim (1987), *Brief 230 von Johann Wilhelm Gleim an Lessing vom 15. Apr. 1759*, S. 320. Im Folgenden werden die Briefe von und an Lessing nach der durchgängig verwendeten Werkausgabe von Helmuth Kiesel (Hg.) zitiert (= Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 11/1 und Band 11/2).

¹¹³ De Leeuwe (1963), S. 38.

vom Staat propagierten Tugenden zu sehen.¹¹⁴ So vertritt beispielsweise Wilhelm Dilthey die These, dass der Einakter neben Lessings Dramenentwurf *Kleonnis* zu dem höchsten und vornehmsten Ausdruck gehöre, welche die durch den Siebenjährigen Krieg erregte Stimmung gefunden habe.¹¹⁵ In diesen Arbeiten sei, so Dilthey,

zuerst das Grundgefühl Lessings, die Independenz des Willens, ausgesprochen. Die Bühne starrt von Waffen, aber aller kriegerischer Lärm dient der Manifestation der großen moralischen Person, die eben nur dem Tode gegenüber ihr Wesen erweist.¹¹⁶

Diese von Dilthey vorgenommene Gleichsetzung der „heldischen Schauseite“¹¹⁷ mit der Gesamtaussage des Werkes führte andernorts, unter gattungspoetologischer Perspektive der Ablehnung Bodmers folgend, zu dem Urteil, Lessing habe mit diesem Stück einen unverständlichen Rückgriff hinter die durch *Miss Sara Sampson* gewonnene Position getan.¹¹⁸ Aufgrund einer scheinbaren Diskrepanz zwischen dramatischer Theorie und dichterischer Praxis wurde das Trauerspiel zu einem Ausrutscher und als nicht ernst zu nehmendes Experiment degradiert.¹¹⁹

Erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts wird die bis dahin weitgehend unbestrittene Deutungsweise des Einakters als eine Verherrlichung preußisch-kriegerischen Heldentums zunehmend in Frage gestellt, und es rückt stattdessen die Problematisierung ebensolchen Heroismus und Patriotismus ins Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Angestoßen wurde dieser Umdeutungsprozess durch die Interpretation der Titelfigur als einer in sich zerrissenen Jünglingsfigur¹²⁰, aus deren charakterlicher Ambivalenz, so de Leeuwe, eine wahre „Tragödie der Unreife“¹²¹ erwachse. Zahlreiche Studien folgen der Deutung Conrad Wiedemanns, der die humanistische Disposition des Einakters deutlich herausstellt.¹²² Wiedemann gelangt unter Heranziehung der Briefe über das Trauerspiel und Lessings kritischer Stellungnahmen zum Patriotismus zu dem Schluss, dass Lessing in *Philotas* „das schöne Ungeheuer, reinste Verkörperung des

¹¹⁴ Lessing hatte Gleim den Entwurf seines *Philotas* im März 1759 ohne Angaben zum Verfasser zugesandt. Vgl. Lessing (1987), *Brief 223 von Lessing an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 18. März 1759*, S. 314f. Dieser zeigte sich bereits nach einmaligem Lesen von „so viel Schönheiten“ begeistert. Gleim (1987), *Brief 225 von Johann Wilhelm Ludwig Gleim an Lessing vom 23. März 1759*, S. 316.

¹¹⁵ Vgl. Dilthey (1929), S. 68.

¹¹⁶ Ebd., S. 68f.

¹¹⁷ Wiedemann (1967), S. 381.

¹¹⁸ Bodmer parodierte den Einakter in den lessingschen unäsoptischen Fabeln mit der Fabel *Der kindische Held* und mit *Polytmet. Ein Trauerspiel. Durch Lessings Philotas oder ungerathenen Helden veranlasst*. Vgl. Bodmer/Breitinger (1767), S. 41–47 und Bodmer/Lessing (1760).

¹¹⁹ Vgl. Clivio (1928); vgl. Schmidt (1899), S. 348f.; vgl. Niemeyer (1856), S. 123–155.

¹²⁰ Vgl. Vincenti (1968), S. 196–213.

¹²¹ De Leeuwe (1963), S. 38.

¹²² Vgl. u.a. Neumeyer (2009), S. 27–30; Buhr (1998), S. 168–171; Lorey (1992), S. 180–188; Gädeke Schmidt (1988), S. 171–173.

Heroismus, der Schwärmerei und des Vorurteils, Menschenideal eines vergangenen Jahrhunderts¹²³ präsentiert habe.

II

Im Spätsommer des Jahres 1756 hatte zwischen Lessing, Nicolai und Mendelssohn ein brieflicher Austausch über das Wesen und die Funktion des Trauerspiels begonnen. Angeregt wurde die Kontroverse durch die These Nicolais, ein Trauerspiel habe nicht von Leidenschaften zu reinigen, sondern vielmehr jene zu evozieren. Am 31. August schreibt er:

Hauptsächlich habe ich den Satz zu widerlegen gesucht, den man dem Aristoteles so oft nachgesprochen hat, es sei der Zweck des Trauerspiels die Leidenschaften zu reinigen oder die Sitten zu bilden. Er ist, wo nicht falsch, doch wenigstens nicht allgemein, und Schuld daran, daß viele deutsche Trauerspiele so schlecht sind. Ich setze also den Zweck des Trauerspiels in die Erregung der Leidenschaften, und sage: das beste Trauerspiel ist das, welches die Leidenschaften am heftigsten erregt, nicht das, welches geschickt ist, die Leidenschaften zu reinigen.¹²⁴

Hierin ist die Absicht Nicolais zu erkennen, wie Wiedemann es beschreibt, durch eine „Korrektur der dramatischen Affektenlehre“¹²⁵ eine Formel zu finden, mit der es gelingen könne, alle vorherrschenden tragischen Ausdrucksformen zusammen zu denken. Nicolai vertrat die Auffassung, dass sich die Trauerspiele „nach den Leidenschaften, die sie erregen wollen, einteilen“¹²⁶ ließen. Rührende Trauerspiele, zu denen er alle bürgerlichen Trauerspiele zählt, suchten Schrecken und Mitleid zu wecken, während heroische Trauerspiele mithilfe „des Schreckens und Mitleidens Bewunderung [zu] erreg[en]“¹²⁷ suchten. In seinem Antwortschreiben vom November des gleichen Jahres distanziert Lessing sich deutlich von den Gedanken seines Freundes, denn er habe, so erklärt er, keine andere Leidenschaft gefunden, die „das Trauerspiel in dem Zuschauer rege mach[e], als das Mitleid.“¹²⁸ Schrecken und Bewunderung seien, so das Verständnis Lessings, keine eigenständigen Leidenschaften, sondern „Sprossen [Formen] [...] des Mitleids“¹²⁹. So sei der Schrecken „die plötzliche Überraschung des Mitleides“ und die Bewunderung das „entbehrlich gewordene Mitleiden“¹³⁰. Hieraus schließt er:

¹²³ Wiedemann (1967), S. 392.

¹²⁴ Nicolai (1987), *Brief 97 von Friedrich Nicolai an Lessing vom 31. Aug. 1756*, S. 105.

¹²⁵ Wiedemann (1967), S. 383.

¹²⁶ Nicolai (1987), *Brief 97 von Friedrich Nicolai an Lessing vom 31. Aug. 1756*, S. 105.

¹²⁷ Ebd., S. 106.

¹²⁸ Lessing (1987), *Brief 103 von Lessing an Friedrich Nicolai im Nov. 1756*, S. 118.

¹²⁹ Ebd., S. 119.

¹³⁰ Ebd.

Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern.¹³¹

Denn, so der Poet weiter: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch [...].“¹³² Er schlussfolgert, dass es das vorrangige Ziel eines jeden Trauerspiels sein müsse, „so viel Mitleid [zu] erwecken, als es nur immer kann [...].“¹³³ Die heroische Tragödie, die vorrangig auf die Evozierung der Bewunderung ziele, so Lessing, habe daher ausgedient, denn „die Bewunderung [...] ist das entbehrlich gewordene Mitleid. Da aber das Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es folglich so selten als möglich entbehrlich werden [...].“¹³⁴ Mit Blick auf den historischen Cato urteilt er, dass dieser folglich ein wahrhaft „schlechter tragischer Held“¹³⁵ sei. Mendelssohn nimmt an dieser Einteilung der tragischen Affekte Anstoß. Zwar mildere, so räumt er ein, die Bewunderung öfter das Mitleid, dennoch sei diese ein angenehmer Affekt, da nämlich

jede Bewunderung ungemein gute Eigenschaften zum Grunde hat, so muß dieser Affekt schon an und für sich selbst, und ohne in Absicht des Mitleidens, dessen die bewunderte Person entbehren kann, in dem Gemüte des Zuschauers ein Vergnügen zuwege bringen. Ja es muß sogar der Wunsch in ihm entstehen, dem bewunderten Held, wo es möglich ist, nachzueifern; denn die Begierde zur Nacheiferung ist von der anschauenden Erkenntnis einer guten Eigenschaft unzertrennlich, und ich werde nicht nötig haben, Ihnen die Erfahrung anzuführen, daß diese Begierde öfters die vortrefflichste Wirkung gehabt hat.¹³⁶

Entgegen Lessing begreift Mendelssohn die Bewunderung als ein Mittel der moralischen Besserung. Lessing kontert, dass es sich bei den von Mendelssohn beschriebenen übermenschlichen Eigenschaften um jene handle, „die wir unter dem allgemeinen Namen des Heroismus begreifen können“¹³⁷. Heroismus aber dürfe nicht Gegenstand des Trauerspiels sein, weil er auf menschlicher Unempfindlichkeit gründe, und dies wiederum „in dem Gegenstande des Mitleids, mein Mitleiden schwächt“¹³⁸.

Der *Philotas* kann als literarische Antwort auf jene theoretische Auseinandersetzung gelesen werden. So vollzieht Lessing in seinem Einakter eine deutliche Abkehr vom Gestaltungsprinzip des heroischen Trauerspiels. Zwar ist die Handlung von staatstragender Bedeutung und ihr Ursprung ist, wenn auch nur scheinbar, ein

¹³¹ Lessing (1987), *Brief 103 von Lessing an Friedrich Nicolai im Nov. 1756*, S. 120.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 121.

¹³⁴ Ebd., S. 122.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Mendelssohn (1987), *Brief 105 von Moses Mendelssohn an Lessing vom 23. Nov. 1756*, S. 125.

¹³⁷ Lessing (1987), *Brief 107 von Lessing an Moses Mendelssohn vom 28. Nov. 1756*, S. 131.

¹³⁸ Ebd.

historischer¹³⁹. ebenso wie die Hauptpersonen, mit wenigen Ausnahmen, von hohem Stande sind.¹⁴⁰ Doch das Moment der Vorsehung, das traditionell in den klassischen heroischen Tragödien den Ausschlag für den Ausgang der tragischen Handlung bietet, ist in Lessings Trauerspiel durch die noch näher zu erläuternde Pattsituation konterkariert, ebenso wie die Kriegsschuldfrage im Handlungsverlauf ungeklärt bleibt. Darüber hinaus verzichtet Lessing auf die Erhabenheit des für jene Fälle üblichen Alexandriners und setzt die natürliche Sprache des Prosastils ein.¹⁴¹ Der stoische Held der barocken Tragödie, ausgezeichnet durch heroischen Gleichmut und mustergültige Standhaftigkeit, wird im Drama Lessings zum ungestümen und unberechenbaren Jüngling. Unter Heranziehung des Werkes *Seneca* von Ewald Christian Kleist wird deutlich, warum Lessing den stoischen Charakter von der Bühne verbannt. Auf Drängen seines Freundes Lessing arbeitete Kleist im Jahre 1762 das Trauerspiel *Seneca* aus. Das Prosastück thematisiert den stoischen Weltweisen und Erzieher Neros, der im Zusammenhang mit der Pisonischen Verschwörung den Giftbecher zu trinken gezwungen wird. Den Tod des Philosophen gestaltet Kleist, ganz im Einklang mit der humanistischen Tradition, als Ausdruck seiner Größe. Ohne jedes Zeichen von Furcht, ohne Gefühle der Rache öffnet sich Seneca die Pulsadern, verabschiedet sich von seinen Freunden, die unablässig seine moralische Güte und Vollkommenheit bekunden. „Nun nahet sich das Ziel meiner Tage! Athemlosigkeit und kalter Schweiß überfällt mich, und die Gegenstände schwimmen mir schon vor den Augen – O Wesen aller Wesen, beflügle meinen Ausgang aus der Welt! - - - Gehabt euch wohl, meine Freunde! Gehabt euch wohl! - - Ich - - - sterbe!“¹⁴² Der Philosoph erscheint als leuchtendes Beispiel unverfälschter Tugend. Kleist lässt an der Mustergültigkeit seiner Titelfigur keinen Zweifel, und so stirbt Seneca ebenso leidlos, als er gelebt hat, und die empfindungslose Gleichgültigkeit des Titelhelden findet seine Entsprechung im anteilnahmslosen Staunen des Publikums. Eine derartige Darstellung des heroischen Selbstopfers muss Lessing unter Perspektive der Mitleidspoetik als unzureichend verstanden haben. Über das wirkungspoetische Moment hinaus, wird dies unter Heranziehung der Äußerungen Lessings zum Thema des Dramas deutlich. So gestaltet

¹³⁹ Einzig die Namen wurzeln, so Gädeke-Schmidt, in der Geschichte, die Handlung ist jedoch frei erfunden. Vgl. Gädeke-Schmidt (1988), S. 103. Buhl vermutet, dass es sich bei Lessings Einakter um eine Modernisierung der sophokleischen *Aias* handelt, da sich Philotas ebenso wie der Held der attischen Tragödie in einem ekstatischen Zustand das Leben nimmt. Vgl. Buhl (1950), S. 63.

¹⁴⁰ Buhr sieht hierin und in der Tatsache, dass die Handlung des Einakters nicht auf einer überlieferten Begebenheit beruht, die wesentlichen Modifikationen zur heroischen Tragödie. Vgl. ebd., S. 172.

¹⁴¹ Ranke spricht davon, dass es sich bei Lessings Einakter um ein ‚Experiment‘ handle. Er urteilt: „Lessings Einakter ist ein Experiment in der Gattung des heroischen Trauerspiels und steht im Kontext einer Reihe von Fragment gebliebenen Versuchen auf diesem Gebiet. Einzig der *Philotas* – als vollständig ausgeführtes Werk – gibt definitiven Aufschluss über den Sinn von Lessings experimentellem Umgang mit der heroischen Gattung.“ Ranke (2009), S. 396.

¹⁴² Kleist (1980), S. 228.

Lessing im *Philotas* einen Themenkomplex, der zur Entstehungszeit des Trauerspieles – er vollendet die Arbeit im dritten Jahr nach Ausbruch des Siebenjährigen Krieges – zur unmittelbaren Gegenwart des Poeten zählt, und wie es zahlreiche Schriften des außerliterarischen Diskurses thematisierten.¹⁴³ Entgegen der weit verbreiteten Meinung gesteht Lessing in einem Brief an Gleim – dieser war ebenso wie Kleist ein glühender preußischer Patriot und Verehrer des Königs –, dass er selbst „überhaupt von der Liebe des Vaterlandes [...] keinen Begriff“ habe, und sie scheine ihm „aufs höchste eine heroische Schwachheit“ zu sein, die er „recht gern entbehre“¹⁴⁴. In der zwiespältigen Persönlichkeitsstruktur des jungen Prinzen, in der sich uneingestandener Egoismus mit Erfahrungsmangel, Halsstarrigkeit eines Kindes und ungezügelter Leidenschaften vereinen, wird in Lessings Trauerspiel die Frage nach dem Wesen und der Funktion des Heldentums im Kontext des patriotischen Selbstopfers aufgeworfen.

Bis heute besteht seit der Aufarbeitung von Wiedemann ein breiter Forschungskonsens dahingehend, dass das Trauerspiel Lessings als eine Absage an das heroische Trauerspiel der Aufklärung zu lesen ist. Es ist mit den Worten Rankes „ein Trauerspiel in heroischem Gewand mit antiheroischem Sinn“¹⁴⁵. Innerhalb dieser Deutungsansätze wurde dem Motiv der Selbsttötung als solches nur wenig Beachtung geschenkt. Die folgenden Ausführungen basieren auf dem Grundgedanken, dass gerade in der Ausgestaltung der Selbsttötung im Konnex von Gefangenschaft, Patriotismus und Sanktion der antiheroische Charakter des Dramas deutlich hervortritt.

III

Bereits früh hat sich Lessing mit dem Phänomen der Selbsttötung und dessen literarischer Ausgestaltung beschäftigt. In einer Rezension von Mendelssohns *Briefen über die Empfindungen* lobt er gerade die Selbstmordpassagen¹⁴⁶ und im 17. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* widmet er Gressets *Sidney* – einem Lustspiel wider den Selbstmord¹⁴⁷ – eine ausführliche Besprechung. Für seine erste Übersetzungsarbeit wählt er den *Aias* des Sophokles und wird durch das in Nicolais Tragödienwettbewerb

¹⁴³ Vgl. hierzu Kapitel. *Wahrnehmungspfadigmen der Selbsttötung im Diskurs des 18. Jahrhunderts. Das Heroische*. S. 71–73.

¹⁴⁴ Lessing (1987), *Brief 221 von Lessing an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 14. Febr. 1759*, S. 311f. vgl. zu weiteren Äußerungen Lessings über sein Verhältnis zum Krieg Wiedemann (1967), S. 384–388.

¹⁴⁵ Ranke (2009), S. 400.

¹⁴⁶ Lessing (2003), *Ueber die Empfindungen*. 106. Stück. 4.9., Bd. 3, S. 417ff.

¹⁴⁷ Vgl. Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie, 17. Stück*, S. 265–269. Gresset gestaltet hierin eine Rettung vom Selbstmord. Der junge Engländer gibt sich schwermütigen Gedanken hin. Sein Vater war gleichfalls schwermütig und setzte seinem Leben ein Ende. Er möchte es ihm gleichen und hat sich zu diesem Zweck Gift besorgt. Sein französischer Diener vertauscht das Gift jedoch mit einer harmlosen Flüssigkeit und verhindert so die Tat.

preisgekrönte heroische Trauerspiel *Codrus* von Johann Friedrich Cronegk angeregt, sich mit dem Codrus-Stoff zu beschäftigen, innerhalb dessen dem heroischen Selbstopfer eine zentrale Bedeutung zukommt. Zunächst plant auch er, den Stoff zu bearbeiten, verwirft dies jedoch, um dann im Kleonnis einen „besseren Codrus“¹⁴⁸ schaffen zu wollen. Diese häufigen Bezugnahmen lassen bereits Hirzel vermuten, dass Lessing eine gewisse Vorliebe für das Phänomen der Selbsttötung besessen habe.¹⁴⁹ Hierfür spricht ebenso, dass Lessing aus seiner frühen Beschäftigung mit der klassizistischen Tragödie einzig jene fertigstellt, in denen er das Motiv der Selbsttötung dramatisch ausgestaltet. So gehört der *Philotas* neben der Jahre später entstandenen *Emilia Galotti*, die eine Bearbeitung des Verginia-Stoffs darstellt, zu den einzigen Projekten, die über eine Skizze, einen Entwurf hinausgekommen sind. Der Literat war unzweifelhaft von der dramaturgischen Wirksamkeit des Motivs überzeugt. Im 14. Stück seiner Dramaturgie beschreibt er es ausdrücklich als der Tragödie würdig. Hier heißt es:

Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte, tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollte: was fehlet diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet [sic] sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung; kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?¹⁵⁰

In einem Brief an Gerstenberg unterbreitet er diesem den Vorschlag, er solle die Figur des Fürsten seines Dramas *Ugolino*, der das langsame Verhungern Gherardescas und seiner Söhne dramatisiert, durch Selbstmord enden lassen, nicht zuletzt damit dem Publikum das Zur-Schau-Stellen des Verhungerns nicht zur Qual werde.¹⁵¹

Wenn ich in dem Kerker des Ugolino wirklich zugegen gewesen wäre, würde ich mich wohl gehütet haben, ihn zu etwas anderem, als zur Geduld zu ermahnen; denn ich hätte mich mit ihm in gleicher Ungewißheit befunden: aber vor der Bühne kann ich den Augenblick kaum erwarten, da er endlich den Entschluß fasst, seiner und meiner Marter auf die kürzeste die beste Art

¹⁴⁸ Buhl (1950), S. 58.

¹⁴⁹ Vgl. Hirzel (1908), S. 94; ebenso Buhl (1950), S. 58.

¹⁵⁰ Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 14. Stück, S. 251f.

¹⁵¹ Gerstenberg sieht jedoch davon ab. Er baut allerdings die Selbstmordgedanken des Fürsten in die Schlusszene seines Werkes ein. Vgl. Gerstenberg (1832). In der an Lessing gesendeten Fassung beschloss der Tod Anselmos den V. Akt.

ein Ende zu machen. Hieraus würde folgen – Doch ich breche lieber ab. Ich muß erst hören, ob ich mich deutlich genug erklärt habe.¹⁵²

Diese Äußerungen zeugen von einer gewissen Scheu, das Phänomen beim rechten Namen nennen zu wollen.¹⁵³ Diese Zurückhaltung rührt vermutlich aus der tiefen Religiosität des Poeten und der daraus resultierenden Überzeugung, dass die Selbsttötung für ihn keine reale Option dargestellt haben mag. Sein Denken ist geprägt von der religiösen Gewissheit, dass auch das größte Leid im Gesamtkonzept des göttlichen Schöpfungswerks als Prüfstein der Tugend einen sinnvollen Wert besitzt. Diese Auffassung kommt in seinem religionsphilosophischen Hauptwerk *Erziehung des Menschengeschlechts* deutlich zum Ausdruck:

Geh deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichkeit wegen an dir nicht verzweifeln. – Laß mich an dir nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten, zurück zu gehen!¹⁵⁴

Mit Mendelssohn teilt Lessing die Überzeugung, dass gerade der Weltweise, der im Tode die Pforten zur Glückseligkeit vermutet, sich nicht aus eigenem Antrieb das Leben nehmen dürfe, da zwischen Diesseits und Jenseits eine enge Wechselwirkung bestehe.

*Ich sterbe; und bald werden beruhigte Länder die
Frucht meines Todes genießen.¹⁵⁵*

IV

Die dramatische Handlung des Einakters setzt unmittelbar nach der Gefangennahme des jungen Prinzen ein. Erst seit sieben Tagen ist der junge Prinz Träger der *toga virilis*, jenes äußerlichen Zeichens seiner von der Gesellschaft zuerkannten Reife. Sein Vater

¹⁵² Lessing (1987), *Brief 410 von Lessing an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg vom 25. Febr. 1768*, S. 507.

¹⁵³ Vgl. Buhl (1950), S. 60. Auch bei Lichtenberg, dessen Vorliebe für das Motiv der Selbsttötung bekannt sei, so Buhl, findet sich dieses Phänomen. Auch er überließ die letzte Folgerung dem Leser: „Man schreibt wider den Selbstmord mit Gründen, die unsere Vernunft in dem kritischen Augenblicke bewegen sollen. Dieses ist aber alles vergeblich, so lange man sich diese Gründe nicht selbst erfunden hat, das heißt, sobald sie nicht die Früchte, das Resultat unserer ganzen Erkenntniß und unseres erworbenen Wesens sind. Also alles ruft uns zu: bemühe dich täglich um Wahrheit, lerne die Welt kennen, beflleißige dich des Umgangs mit rechtschaffenden Menschen, so wirst du jederzeit handeln, wie dirs am zuträglichsten ist. Findest du dann dereinst den Selbstmord für zuträglich, das heißt, sind alle deine Gründe nicht zureichend dich abzuhalten, so ...“. Lichtenberg (1801), S. 130f. An dieser Stelle brechen die Ausführungen ab. Ähnlich sei Kleist verfahren, so Buhl, bei dem das Wort ‚Selbstmord‘ nicht zu finden sei. Vgl. Buhl (1950), S. 60.

¹⁵⁴ Lessing (2001), *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, § 91, S. 97f.

¹⁵⁵ Lessing (1997), *Philotas*, 8, S. 34.

gewährte ihm widerstrebend die Bitte, auf einen Erkundungsritt mitzureiten. Voller jungendlichem Ungestüm und Selbstüberschätzung stürzt sich Philotas den anderen weit voraus bei einer unerwarteten Begegnung mit dem Feind in den Kampf, wird verletzt und gefangen genommen.¹⁵⁶ Bereits im Einstiegsmonolog der Titelfigur wird das zentrale Motiv entfaltet: Vom Gipfel höchster Erwartungen sieht sich der junge Prinz in die Schmach der Gefangenschaft herabgestürzt. In der stark konzentrierten Handlung entfaltet sich in heftigen Selbstgesprächen und Dialogen das volle Ausmaß seiner Scham. Die dominierende Perspektive ist hierbei die der Titelfigur, die in allen der insgesamt acht Szenen auf der Bühne präsent ist. Allein drei der insgesamt acht Auftritte sind Monologe des jungen Prinzen. Das übrige Figurenpersonal, der gegnerische König Aridäus, dessen Feldherr Strato und der Soldat Parmenio, werden ausschließlich als „Gesprächspartner“¹⁵⁷ des Prinzen präsentiert. Ranke beschreibt diese Konzentration auf die Titelfigur treffend, wenn er formuliert: „Die ‚Einheit der Handlung‘ im *Philotas* [Herv. im Org.] besteht so in der zugespitzten Form als Einheit der Handlung des Titelhelden.“¹⁵⁸ Diese Fokussierung auf das Innenleben der Figur ermöglicht es dem Rezipienten, den Entscheidungsprozess des Prinzen zu verfolgen, und zeugt von der Absicht einer psychologisch differenzierten Charakterzeichnung.

Der unbedingte Wille des jungen Prinzen zu männlichen Taten, Kriegsruhm und Heldentum läßt ihn seine Situation als unmenschliche Demütigung erfahren.

So bin ich wirklich gefangen? – Gefangen! Ein würdiger Anfang meiner kriegerischen Lehrjahre! [...] Meine frühesten Kindheit hat nie etwas anders, als Waffen, und Läger, und Schlachten und Stürme geträumet. [...] Wenn ich sie nicht sähe, nicht fühlte, die Wunde [...] Sie ist nicht tödlich, sagte der Arzt, und glaubte mich zu trösten. – Nichtswürdiger [...] Und nur eine Wunde, nur eine! – Wüßte ich, daß ich sie tödlich machte, wenn ich sie wieder aufriß, und wieder verbinden ließ, und wieder aufriß [...]!¹⁵⁹

Durch den intertextuellen Verweis auf den historischen Cato wird bereits im ersten Monolog die heroische Selbsttötung konterkariert. Ebenso wie der römische Feldherr wünscht sich Philotas, seine Wunde durch das erneute Aufreißen zu einer tödlichen Verletzung ausweiten zu können. Das Verbinden begreift er als „grausame Barmherzigkeit eines listigen Feindes!“¹⁶⁰. Im Angesicht seiner Gefangennahme wird dem Tod ein höherer Stellenwert beigemessen als dem Leben, diese Setzung wird sich

¹⁵⁶ Urteilt Buhr, dass der Vater in seinem Zugeständnis seinem Sohn gegenüber, an dem Ausritt teilzunehmen, seiner Obdachspflicht nicht nachkomme, so missachtet er, dass die Kampfhandlung nicht wissentlich und willentlich herbeigeführt wurde. Vgl. Buhr (1998), S. 169.

¹⁵⁷ Ranke (2009), S. 402.

¹⁵⁸ Ebd., S. 401.

¹⁵⁹ Lessing (1997), *Philotas*, 1, S. 11.

¹⁶⁰ Ebd.

an zentraler Stelle wiederholen. Dass Philotas jedoch nicht wie der Cato Plutarchs vom Verstand geleitet agiert, wird ebenso in der Tatsache deutlich, dass es bei einem reinen Gedankenspiel bleibt, das unmittelbar von weiteren Empfindungen der Schmach abgelöst wird.

Unmittelbar nach seinem soeben in Auszügen dargestellten Einstiegsmonolog folgt eine Unterhaltung des Prinzen mit dem gegnerischen Feldherrn Strato. Das empfindlich übersteigerte Ehrgefühl und sein geradezu als gewaltsam empfundener Drang nach großen Taten kommen in den trotzig gereizten Antworten des jungen Mannes zum Ausdruck. Dessen unbedingter Wille, sich als Held und Mann wahrnehmen zu können, deutet Buhr als das Ergebnis seiner Erziehung, innerhalb derer militärischer Ehre und heroischer Männlichkeit ein hoher Stellenwert beigemessen wurde.¹⁶¹ Nur so ist nach Buhr die charakterliche Grunddisposition der Titelfigur zu erklären und auch Gädeke Schmidt deutet das Auftreten des Prinzen als das Resultat einer fehlerhaften Erziehung, die auf „Vergegenständlichung“¹⁶² ziele und damit ungenügende Anleitung zur selbstständigen Reflexion biete. Diese Deutungen heben die im Prinzen durchbrechende Macht des Begehrens, die zunehmend ins Wahnhafte gesteigert wird, und die Selbsttötung der Titelfigur, zu einem pathologischen Fall stilisiert, unzureichend hervor. Erstmalig Neumeyer verbindet diese zwei Aspekte:

Lessings Drama steht an der Schwelle zwischen Bewertung und Berechnung. Zentrales Unterfangen ist ihm die Bewertung des Selbstmords, der noch die Darstellung der Tat an die Grenze zum Wahnsinn zuarbeitet. Doch deutet sich bereits punktuell der Versuch einer Berechnung des Selbstmords an, indem auf die väterliche Lehre als psychenproduzierende Rede verwiesen wird, die Philotas ein Ideal-Ich einpflanzt.¹⁶³

Im Dialog mit dem Feldherrn des Aridäus wird nun die Exposition durch das Moment der Vaterliebe erweitert.¹⁶⁴ Die Niederlage seines Vaters scheint durch die Gefangennahme des Sohnes unabwendbar zu sein. Philotas weiß, dass der König als Lösegeld alles opfern wird. Mit dem Auftritt des milden gegnerischen Königs Aridäus verändert sich die Ausgangssituation. Dessen Sohn Polytimet wurde ebenfalls von den gegnerischen Truppen gefangen genommen. Bei einem Austausch der beiden Prinzen würde keine Seite zu weiteren Opfern gezwungen, denn das Schicksal nahm „aus gleichen Waagschalen [...] auf einmal gleiche Gewichte [...]“¹⁶⁵. Nach der anfänglichen Erleichterung des Philotas, denn so konnte „der Blitz“ näher, ohne ihn „ganz zu zerschmettern, nicht vor“ ihm einschlagen, werden das Bewusstsein seiner

¹⁶¹ Vgl. Buhr (1998), S. 169.

¹⁶² Gädeke Schmidt (1988), S. 171ff.

¹⁶³ Neumeyer (2009), S. 30.

¹⁶⁴ Vgl. Lessing (1997), *Philotas*, 3, S. 15-18.

¹⁶⁵ Ebd., S. 17.

„Schande“¹⁶⁶ und die Scham über sein gegenwärtiges Elend wieder dominant. Mag ihm auch sein Vater verzeihen, nicht so doch sein „innere[r] Richter“¹⁶⁷. Die Schuldgefühle „in Gestalt der seine Affekte stimulierenden und seine Ehre völlig vernichtenden Schande“¹⁶⁸ bemächtigen sich des jungen Prinzen und veranlassen ihn dazu, sich selbst strenger zu richten, als dies sein Vater und die Götter tun.¹⁶⁹ Sein Tod, so die Rechtfertigung des Philotas, wird gleichzeitig seinem Vater die Vorteile sichern, die er aus der Gefangennahme des gegnerischen Prinzen erhält, und ihm so „den Sieg noch in die Hände spielen“¹⁷⁰. Der zunächst flüchtige Gedanke fesselt den jungen Prinzen immer stärker, bis er ihn zuletzt völlig ergreift. Mit überschwänglicher Begeisterung sieht er seinem Tod entgegen, der ihn zum „Mann“, zum „Helden“ werden läßt, weil er „zum Besten des Staats sterben“¹⁷¹ kann: „O fürwahr; der Mensch ist mächtiger, als er glaubt, der Mensch, der zu sterben weiß!“¹⁷² Der Dichter läßt Philotas enthusiastische Gefühlsausbrüche erleben.

Welch Feuer tobt in meinen Adern? Welche Begeisterung befällt mich? Die Brust wird mir zu eng! – Geduld, mein Herz! Bald will ich dir Luft machen! Bald will ich dich deines einförmigen langweiligen Dienstes erlassen! Bald sollst du ruhen, und lange ruhen.¹⁷³

Führt er sich im sechsten Auftritt seinen Tod vor Augen, so erfährt die ihn zunehmend beherrschende Macht des Begehrens ihren gefühlsmäßigen Höhepunkt. „Ha! es muß ein trefflicher, ein großer Anblick sein: ein Jüngling gestreckt auf den Boden, das Schwert in der Brust!“¹⁷⁴ Hierin kommt es nun erneut zu einer Analogie mit der historischen Cato-Figur. Erst nach dieser Vision seines ersehnten Todes wird Philotas gewahr, dass ihm sein Schwert fehlt. Ebenso wie der historische Cato durch die Entwendung des Schwertes zum „Narren“¹⁷⁵ gehalten wurde, wird der todesbereite Prinz sich „selbst ein bitteres Gelächter.“¹⁷⁶ Unter Heranziehung des intertextuellen Verweises wird erneut das Parodistische in Lessings Ausarbeitung betont. Während der zum Freitod bereite Cato sich nach dem Essen zurückzieht und in Platons *Phaidon* liest, als er den Verlust des Schwertes bemerkt, ist es die

¹⁶⁶ Lessing (1997), *Philotas*, 4., S. 18.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Nölle (1977), S. 51f.

¹⁶⁹ Vgl. Lessing (1997), *Philotas*, 4, S. 18.

¹⁷⁰ Ebd., S. 19.

¹⁷¹ Ebd., S. 20.

¹⁷² Ebd., S. 19.

¹⁷³ Ebd., S. 20.

¹⁷⁴ Ebd., 6., S. 28.

¹⁷⁵ In der Schilderung Plutarchs stellt Cato seinen Sohn, nachdem er die Entwendung des Schwertes bemerkte, zur Rede: „Wann und wo bin ich denn zum Narren geworden, ohne es selber zu merken? Nicht ein einziger versucht, mit Vernunftgründen mich abzubringen von meinem Entschluß, der euch so töricht erscheint. Statt dessen beraubt man mich der Waffen, will mich hindern, meinen Grundsätzen treu zu bleiben.“ Plutarch (1980), Bd. 4, S. 430f.

¹⁷⁶ Lessing (1997), *Philotas*, 6, S. 28.

selbstbezogene und -erhebende Vision seines „treffliche[n], [...] große[n] Anblick[s]“¹⁷⁷, die dem Erkennen des Verlustes im Philotas vorausgeht.

Der vom Autor vorgestellte geistige Ausnahmezustand wird durch körperliche Anzeichen unterstrichen. Nachdem Philotas schließlich auf seine Bitte vom König ein Schwert erhält, „zittert“¹⁷⁸ er. Er zieht das Schwert aus der Scheide, spielt den Gegnern eine Szene vor, in der er sich in der Schlacht zu glauben fühlt, umstellt und willens, sich nicht zu ergeben. „Ich lache nur! Mich lebendig gefangen? Mich?“¹⁷⁹ Dabei durchstößt er sich vor den Augen der fassungslosen Anwesenden Aridäus und Strato in der festen Überzeugung, seinem Vater so den Sieg und seinem Lande den Frieden zu schenken. „Vergib mir, König! [...] ich sterbe; und bald werden beruhigte Länder die Frucht meines Todes genießen.“¹⁸⁰ Er empfiehlt seine „triumphierende Seele“¹⁸¹ den Göttern und weihet seinen Tod der Göttin des Friedens. Auf diese Paradoxie ist noch näher einzugehen.

In dem gegnerischen Feldherrn Strato verweist Lessing auf die Frage von Selbsttötung und Gefangenschaft: „So war es Vorsatz, Prinz? – Aber als unser Gefangener hattest du kein Recht über dich selbst.“¹⁸² Der Prinz weist die Position des Strato auf Basis eines von den Göttern verliehenen Autonomiepostulates zurück.¹⁸³ Für Philotas stellt sein Freitod vor den Augen seiner Gegner die Möglichkeit dar, seine Identität, die durch die frühzeitige Gefangennahme ins Wanken geraten war, wieder zu festigen. In seinem Selbstverständnis beweist er mit dieser Tat ungebrochenen Heldenmut. Indem Lessing die Selbsttötung dem Zuschauer in der Gestalt eines Kampfrausches auf offener Bühne präsentiert, unterstreicht er den affektiven Wahnzustand des jungen Prinzen, der letztlich die Erregung des Mitleides forciert. Die Tat der Titelfigur wird somit aus der Unvernunft hergeleitet und damit gleichsam delegitimiert.

Der sonst so menschenfreundliche und gütige Aridäus verfällt bei dem Anblick des Sterbenden plötzlich in einen Vergeltungsrusch, der auch den jugendlichen Heron zum Selbstmörder werden ließ. Aus Verzweiflung möchte er den Leichnam des Prinzen schänden lassen. „[...] ich will deinem toden Körper so viel Unehre, so / viel Schmach erzeugen lassen! – Ich will ihn –“¹⁸⁴. Schnell erkennt er jedoch die

¹⁷⁷ Lessing (1997), *Philotas*, 6, S. 28.

¹⁷⁸ Ebd., 8., S. 34

¹⁷⁹ Ebd., 8., S. 34. Lessing setzt dieses Spiel im Spiel ein, um den starken Effekt zu mildern, den eine kaltblütig überlegte Selbsttötung des Helden hervorgerufen hätte. Zudem entspricht es seinem enthusiastischen Wesen, wenn er sich im Geiste in die Situation seiner Gefangennahme versetzt, mit dem Schwert kämpft und sich nun ein zweites Mal der schmachvollen Demütigung entzieht.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 35.

¹⁸² Ebd., S. 34.

¹⁸³ „Sage das nicht, Strato! – Sollte die Freiheit zu sterben, die uns die Götter in allen Umständen des Lebens gelassen haben, sollte diese ein Mensch dem andern verkümmern können?“ Ebd.

¹⁸⁴ Lessing (1997), *Philotas*, 8, S. 35.

Fragwürdigkeit seiner Raserei. Mit den Worten „Ach! – Wo gerat’ ich hin!“¹⁸⁵ zügelt er sich selbst und bietet dem Sterbenden die Versöhnung an. In der Rückbesinnung des Königs wird die Absurdität der Bestrafung des Selbstmörders offenkundig, die nur im Augenblick des Vergeltungsrausches formuliert wurde. Die Bestrafung eines Selbstmörders wird hierin unzweifelhaft als wider die Vernunft vorgeführt.¹⁸⁶ Philotas selbst ist es, der die Absurdität eines derartigen Vorgehens treffend beschreibt: „Den toden Körper! – Wenn du dich rächen willst, König, so erwecke ihn wieder!“¹⁸⁷ Die einzige Strafe, die der junge Prinz fürchtet, wäre das Leben selbst. Diese qualitative Setzung, die erstmalig im Einstiegsmonolog formuliert wurde, wird ebenso in der Veränderung der Schwurformel im zweiten Auftritt im Gespräch mit Parmenios deutlich. In der Wahrnehmung des Prinzen wird auch hierin ein langes Leben in Schande als das größte Unglück begriffen. Sein Gegenüber fordert er auf:

Ändere deinen Schwur! Komm, ändere ihn so: Wenn du dein Wort nicht hältst, so möge dein Sohn ein Feiger, ein Nichtswürdiger werden; er möge, wenn er zwischen Tod und Schande zu wählen hat, die Schande wählen; er möge neunzig Jahr ein Spott der Weiber leben, und noch im neunzigsten Jahre ungeruht sterben.¹⁸⁸

Wenn Parmenio den derartigen Schwur als „den gräßlichsten der Schwüre“¹⁸⁹ beschreibt, dann wird hierin über den „heroischen Gemeinschaftsplatz“¹⁹⁰ hinaus die Ohnmacht des politischen Souveräns gegenüber dem Selbstmörder deutlich.¹⁹¹



Während des Siebenjährigen Krieges macht Lessing die unmittelbare Erfahrung des Widerspruches zwischen aufklärerischer Humanität und dem Heroismus, welchen er in seinem Trauerspiel in die Vater-Sohn-Beziehung transferiert und der das gesamte Trauerspiel durchzieht. Neumann beschreibt dieses Vorgehen als „Privatisierung des Ideenkonflikts“¹⁹² und notiert:

Jeder ist in seiner Privatheit zugleich auf extreme Weise eine öffentliche Person. Als Vater und Sohn hätten sie dem Gesetz der Natur zu gehorchen, das sich in den Regungen des Gefühls zu erkennen gibt; als König und Prinz unterstehen sie dem Gesetz des Staates, das ihre Rason zu bestimmen hat.¹⁹³

¹⁸⁵ Lessing (1997), *Philotas*, 8, S. 35.

¹⁸⁶ Die Bezüge zur Jurisprudenz sieht ebenso Buhr (1998), S. 181.

¹⁸⁷ Lessing (1997), *Philotas*, 8, S. 35.

¹⁸⁸ Ebd., 5, S. 27.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ranke (2009), FN 51, S. 414.

¹⁹¹ Vgl. hierzu die Ausführungen Neumeyers (2009), S. 66.

¹⁹² Neumann (1977), S. 32.

¹⁹³ Ebd.

Dass Philotas diesen scheinbaren Widerspruch in sich aufgenommen hat, kommt im Gespräch mit Parmonio zum Ausdruck. Hier heißt es: „Der Sohn hat dich abgefertiget, aber noch nicht der Prinz. – Jener mußte fühlen; dieser muß überlegen.“¹⁹⁴ Das Spannungsverhältnis zwischen öffentlichem und privatem Lebensbereich tritt hierin deutlich zutage.¹⁹⁵ Obwohl der Vater während des gesamten Stückes nicht anwesend ist, ist er dennoch allgegenwärtig. Philotas ist von Personen umgeben, die ihm unentwegt die Vorzüge des Naturrechts gegenüber den Belangen des Landes predigen.¹⁹⁶ Diesen will er sich jedoch nicht beugen. Der junge Prinz hat für sich bereits dem Vater-König den Vorrang eingeräumt. Dem König bringt er das Opfer seines Todes. In seinem Freitod verkehrt er jedoch die Maximen seines Vaters, nach denen er erzogen wurde und die die unzweifelhaften Ideen des aufgeklärten Absolutismus widerspiegeln. So wurde ihm beigebracht, dass „ein Held [...] ein Mann“ sei, „der höhere Güter kenne als das Leben, [...] der sein Leben dem Wohl des Staats geweiht; sich, den einzeln, dem Wohl vieler [...]“¹⁹⁷. Mit seinem Willen zur Selbstvernichtung reduziert der Jüngling diese Lehre seines Vaters zu einer Doktrin der Geringschätzung menschlichen Lebens.¹⁹⁸ Diese Einseitigkeit der Wahrnehmung resultiert aus der Jugendlichkeit des Philotas. Er wurde von Lessing bewusst als eine wunderbare „Vermischung von Kind und Held“¹⁹⁹ angelegt. Umso leichter sei es möglich gewesen, so Neumann, das Heldentum „als eine dem Geist der echten Aufklärung widerstrebende Haltung“²⁰⁰ zu entlarven. Die pathetische, sich an Vorbildern orientierende Sprache und die männlich gebärdende Haltung des jungen Mannes wirken oftmals komisch, weil unangemessen und altklug. Wohlgemeinte Ratschläge lehnt er unreflektiert ab, er beharrt stur auf einem einmal gefassten Entschluss, verneint jedes Kommunikationsangebot und weigert sich, die unzweifelhaft glückliche Fügung des Schicksals anzuerkennen. Er empfindet seine Gefangennahme als eine derartige Niederlage, dass er sich außerstande sieht, sich von dieser jemals zu erholen. Auch dieses ist, wie Strato weitsichtig bemerkt, ein Kennzeichen der Jugend, die „sich immer für glücklicher, oder unglücklicher“²⁰¹ hält, als sie wirklich ist. Die Äußerungen des Prinzen sind durchzogen von soldatischen Attitüden, die ebenfalls aufgrund seiner jungen Jahre lächerlich wirken. Der Gegensatz

¹⁹⁴ Lessing (1997), *Philotas*, 5, S. 23.

¹⁹⁵ Auch Schiller verarbeitet diesen Konflikt der Doppelbeziehung, Vater–Sohn einerseits und König–Prinz andererseits, in seinem Drama *Don Carlos*, vgl. Schiller (1965)

¹⁹⁶ Urteilt Buhr, dass es dem Prinzen auf Basis seiner vom Vater anerzogenen Wertvorstellungen nicht gelänge, eine humane Lösung des Konflikts herbeizuführen, so missachtet er, dass Philotas dies nur durch die radikale Ausblendung des Naturrechts gelingt. Vgl. Buhr (1998), S. 171.

¹⁹⁷ Lessing (1997), *Philotas*, 4, S. 20.

¹⁹⁸ Vgl. Ehrlich-Haefeli (1993), S. 226.

¹⁹⁹ Lessing (1997), *Philotas*, 8, S. 33.

²⁰⁰ Neumann (1977), S. 30.

²⁰¹ Lessing (1997), *Philotas*, 2, S. 15.

zwischen seinem rituellen Habitus der rauen Kriegsknechte und dem knabenhaften Aussehen des Prinzen muss auf den Zuschauer unzweifelhaft befremdlich wirken. Die Diskrepanz zwischen der aufgesetzten, forschenden Haltung und dem eigentlich noch unreifen Wesen, aber auch die sich daraus ergebende Gefahr erkennt der gegnerische Feldherr:

- STRATO: Prinz, deine Bildung, voll jugendlicher Anmut, ver- / spricht ein sanftres Gemüt.
- PHILOTAS: Laß meine Bildung unverspottet! Dein Gesicht / voll Narben ist freilich ein schöner Gesicht – –
- STRATO: Bei den Göttern! eine große Antwort! Ich muß dich / bewundern und lieben.
- PHILOTAS: Möchtest du doch, wenn du mich nur erst ge- / fürchtet hättest.
- STRATO: Immer heldenmütiger! Wir haben den schrecklich- / sten Feind vor uns, wenn unter seiner Jugend der Philotas / viel sind.²⁰²

In der Figur des Strato habe, so das Urteil Wiedemanns, das Soldatische seinen „reinen, unproblematischen Ausdruck gefunden“²⁰³. Er kann dahingehend überzeugen, dass in der direkten Kontrastierung deutlich hervorgehoben wird, dass es dem jungen Prinzen einzig zum Mittel heroischer Selbstverwirklichung dient.²⁰⁴ Gibt er sich der schwärmerischen Vorstellung seines Todes hin, so hat das Soldatenethos bereits jeden Anspruch verloren.

Der Protagonist Lessings hat, so scheint es zunächst, die grausame Parole des Siebenjährigen Krieges verinnerlicht, wenn er argumentiert, er wolle zum Wohle des Staates sterben.²⁰⁵ Dennoch, so haben die vorangegangenen Ausführungen und Deutungen gezeigt, dienen diese Argumentationen einzig einem Selbstzweck, so wie auch die propagierte Vaterlandsliebe ein Mittel sozialer Kontrolle ist und mehr den Mächtigen zur Durchsetzung ihrer politischen und wirtschaftlichen Ziele dient als der Gruppe.²⁰⁶ Der Patriotismus bietet Philotas eine Möglichkeit für die zweifelhafte Erhöhung seines Ruhmes, die Tugend und Leben missachtet. Anstatt auf einen friedlichen Ausgleich der Gegner zu drängen, vergibt er mit seinem Tod seine einzige

²⁰² Lessing (1997), *Philotas*, 2, S. 12.

²⁰³ Wiedemann (1967), S. 388.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 390.

²⁰⁵ Antwortet Aridäus auf die Rechtfertigung des Philotas: „Prinz, es zeigt einen großen Verstand, seinen Ver- / stand so zu verleugnen“, dann klagt er jene Weltweisen an, die den vom Staatsoberhaupt verkündeten Ausnahmezustand des Krieges zum Schicksal verklären. Lessing (1997), *Philotas*, 7, S. 29.

²⁰⁶ Vgl. Held (1983), S. 115.

Möglichkeit, Einfluss auf den Konflikt zu nehmen. Indem er sich selbst vernichtet, fügt er nicht nur seinem Vater eine tiefe Wunde zu, sondern verschärft zugleich die politische Auseinandersetzung. Sein Selbstmord soll seinem Vater das Recht zur Gewalt zurückgeben. Diese Perspektive sieht auch Buhr, wenn er urteilt:

Durch gegenseitiges Kennenlernen hofft der König, Verständnis bei dem Prinzen zu finden, denn auch der Krieg beider Reiche entstand gemäß Aridäus aus Übereilung und Misstrauen. [...] Die Gefangennahme der beiden zukünftigen Herrscher hätte damit durchaus eine positive Folge haben können, die durch den Freitod von Philotas verhindert wird. Dieser unscheinbare Lösungsansatz des Widerstreits diskreditiert letztlich den Tod des Titelhelden und offeriert eine potentielle humane Befriedung ohne eine Gewalttat.²⁰⁷

Das von Philotas demonstrierte Heldentum wird von Aridäus unter Perspektive des aufklärerischen Humanitätsgedankens ausdrücklich problematisiert, wenn er dem jungen Prinzen prophezeit:

Du wirst dein Volk mit Lorbeern und mit Elend überhäufen. Du wirst mehr Siege, als glückliche Untertanen zählen. [...] Ja Prinz; was ist ein König, wenn er kein Vater ist! Was ist ein Held ohne Menschenliebe!²⁰⁸

„Der Freitod des Jungen ist nicht nur heroisch gemeinte Tat“, so die Wertung de Leeuwes, „sondern sein Selbstmord ist zugleich eine Form der Selbstbestrafung. Er vollzieht an sich das Urteil des inneren Richters.“²⁰⁹ Diese Wertung übersieht jedoch, dass die Selbstbeschuldigungen des Philotas der objektiven Rechtfertigung entbehren. So ist seine Schuld durch das Schicksal bereits getilgt. Mit der Fixierung seiner Schande geht vielmehr die Verabsolutierung seiner selbst einher, in der er die Möglichkeit erblickt, seine Einzigartigkeit zu begründen.²¹⁰ Er muss die Realität zu seinen Gunsten korrigieren, da ihm sowohl die Realisierung der bestehenden Pattsituation und der daraus resultierenden Schuldinderung seinerseits als auch die Annahme des liebenden Vaters bei der Durchführung seines Vorhabens ein Hindernis sein müssen. Daher reichen Opfer und Sühne als Kategorien für die Beschreibung der lessingschen Selbsttötungsdarstellung nicht aus. Indem der Dichter jene Begriffe in der Figur seines jugendlichen Helden relativiert und als leere Worthülsen ausweist, dürfen sie nicht einzig zur Begründung des tragischen Endes herangezogen werden. Die Tat des Philotas als Opfer oder Sühne zu rechtfertigen, würde bedeuten, den Geltungsanspruch und Wahrheitsgehalt seiner Aussage zu akzeptieren. Vaterlandsliebe und das Motiv der Selbstbestrafung dienen der Titelfigur einzig als Rechtfertigung für seinen wenig selbstlosen Tod. Die Überzeichnung eines vom Publikum anerkannten

²⁰⁷ Buhr (1998), S. 174.

²⁰⁸ Lessing (1997), *Philotas*, 7, S. 30f.

²⁰⁹ De Leeuwe (1963), S. 36.

²¹⁰ Vgl. Nölle (1977), S. 50f.

Gedankengebäudes wird in dem fragwürdigen Ehrverständnis des Prinzens, das nicht auf Ehrlichkeit und Menschlichkeit, sondern auf Kalkül, List und Trug beruht, zusätzlich hervorgehoben. Die Bewunderung, welche dem jungen Prinzen vom Dramenpersonal entgegengebracht wird, muss sicherlich als Kunstgriff des Dichters zur Herstellung der Distanz verstanden werden, wenn auch aus heutiger Perspektive die parodistische Wirkung überwiegen mag.

Dennoch ist der Prinz ein menschlicher Held, weil er es nicht vermag, Vernunft und Gefühl in ein ausgeglichenes Verhältnis zu bringen, und zugleich auch ein tragischer, weil er aus mangelnder Einsicht und nicht wider besseren Willen handelt. Er ist mit den Worten des Autors

noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten, Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden.²¹¹

Und dies unterscheidet seine Figur und sein tragisches Ende deutlich von der Inszenierung eines Cato nach gottschedscher Prägung. Erweist sich Philotas ebenso wie Cato als ein Opfer falsch verstandener Tugend und Ideale, so nimmt diese Problematik in der Gestalt des Philotas ‚Menschlichkeit‘ an. Aus der Diskrepanz zwischen den von ihm vertretenen Prinzipien und seinem tatsächlichen Auftreten erwächst das Menschliche, was einen jeden zur Anteilnahme fordert und für die Wertung der Selbsttötung von ausschlaggebender Bedeutung ist. Der junge Prinz erweckt im Publikum „das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit“²¹², und es bedarf „gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben [...], um in die Flamme des Mitleids auszubrechen [...]“²¹³. Dieser Windstoß entfacht die Vorstellung eines noch unreifen Charakters, der auf der Suche nach sich selbst ist und dabei aus Mangel an Erkenntnis einer alles andere ausschließenden Ideologie vergangener Tage nacheifert und unfähig ist, auf die Hilfsangebote seiner Umgebung einzugehen. Indem er sich das Leben nimmt, greift er zur gewaltsamen Aufkündigung aller sozialer Bindungen. Lessing entwirft in seinem Trauerspiel ein Bild menschlicher Unvernunft, die in ihrer Ausschließlichkeit zum pathologischen Fall erhoben wird. Aufgrund seiner Blindheit, die zu weiten Teilen ins Wahnhafte gesteigert ist, gelingt es Philotas nicht, angemessen zu reagieren. Die Ehre ist Movens seiner Handlung, kann aber im dramatischen Kontext nicht überzeugen.

Der Freitod des Prinzen ist das dramatische Mittel Lessings, die Fragwürdigkeit der an der Person sich offenbarenden Prinzipien zu demonstrieren. Diese Fragwürdigkeit

²¹¹ Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 76. Stück, S. 563.

²¹² Ebd., S. 564.

²¹³ Ebd., S. 565.

wird durch die Tatsache verstärkt, dass die Position des Philotas mit seinem Tod untergeht und von keiner anderen Figur des Dramenpersonals weitergetragen wird. Lessings *Philotas* stellt zugleich den Höhe- und Endpunkt einer Schaffensperiode dar, in der Altes weiter getragen wird und sich bereits Neues ankündigt. Dies macht sich sowohl auf gattungspoetischer wie auf motivgeschichtlicher Ebene bemerkbar. Mit Lessings Einakter geht der Held der barocken Tragödie, der im Freitod über seine Gegner triumphiert, unter. Was in der Cato-Bearbeitung Gottscheds bereits angelegt ist, aber aufgrund der Umsetzung des Leipzigers z.T. nur verzerrt zum Vorschein kommt, findet im Werk Lessings seine volle Ausprägung. Das eherne Prinzip römischer Tugend, um den Preis der eigenen Vernichtung die Freiheit des Willens zu verteidigen, wird in der Figur des sich ständig widersprechenden Prinzen als leere Phrase demaskiert. Mit Blick auf die Motivgestaltung wird erkennbar, dass der *Philotas* selbstsüchtiges Handeln unter dem Deckmantel des Märtyrertums demonstriert.

2. Die Tugend der Keuschheit

Den nachfolgenden Dramen ist der Konnex von Keuschheit und Selbsttötung gemeinsam. Dieser Setzung ist die Frage inhärent, ob die weibliche Ehre gegebenenfalls durch die Selbsttötung zu verteidigen ist. In dieser Motivverknüpfung wird darüber hinaus die Zuschreibung der Weiblichkeit als zur Sexualität verführend und/oder verführbar bedient.

2.1. Selbsttötung und Vergewaltigung in Schlegels Lucretia (1740)

*[...] meine Seele schämet sich ihres entehrten
Leibes²¹⁴*

I

„Schlegel war“, so Nicolai in den *Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, „am geschicktesten, dem deutschen Theater eine andere Form zu geben“²¹⁵, und auch Lessing urteilt, dass Schlegel wohl der einzige gewesen sei, „welcher Deutschland einen Corneille zu versprechen schien.“²¹⁶ Der bereits im Alter von dreißig Jahren verstorbene Dramatiker bearbeitet das Motiv der Selbsttötung in zweien seiner um 1739/40 entstandenen Trauerspiele, in der von Gottsched im

²¹⁴ Schlegel (1971), *Lucretia*, V/1, S. 36.

²¹⁵ Nicolai zit. nach Rentsch (1890), S. 1.

²¹⁶ Lessing (1753), zit. n. Eichner (1977), S. 163.

fünften Teil der *Deutschen Schaubühne* gedruckten Tragödie *Dido* ebenso wie in dem erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung im Rahmen einer Werkausgabe veröffentlichten Tragödienfragment *Lucretia*.

Schlegel steht der Forderung Gottscheds, ein Theaterstück müsse einen moralischen Lehrsatz vermitteln, gemäßigt gegenüber. Nicht die direkte Belehrung des Publikums sei das Anliegen des jungen Dramatikers gewesen, so Steinmetz, sondern „die indirekte, unauffälligere, aber dafür umfassendere Erziehung und Bildung“²¹⁷. In den *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* ist zu lesen:

In der Tat hat das Theater nicht nötig, eine andere Absicht vorzugeben als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es lehrt, so tut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündigt, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sei.²¹⁸

Leidenschaftlich wendet er sich gegen jene „Kunstrichter“, zu denen er unzweifelhaft Gottsched rechnet, die „einen großen Teil schöner Schauspiele, in welchen die Sitten und Leidenschaften vortrefflich abgemalt sind“, nicht akzeptieren wollen, „weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen läßt“²¹⁹. Die Kunst des Dramatikers bestehe darin, so Schlegel weiter, Dinge, von allen Nebenumständen gereinigt, mit einer größeren Deutlichkeit auf die Bühne zu bringen, als die Natur im Originalvorwurf dies vermag.²²⁰ Dieses Verständnis wird in seinen Arbeiten durch eine starke Konzentration auf das Innenleben der Figuren (Entwicklung der Leidenschaften) deutlich, während die Handlung, die die Gedanken und Gefühle der *dramatis personae* vorantreibt, sich fast ausschließlich hinter der Szene vollzieht.

II

Die Selbsttötung der römischen Tugend- und Freiheitsmartyrerin Lucretia bearbeitet Schlegel in seinem gleichnamigen Tragödienfragment. Bei dem Trauerspiel handelt es sich um einen Prosaentwurf, dem die endgültige Ausgestaltung versagt blieb. Dieser und der Tatsache Rechnung tragend, dass die Prosaskizze bis dato mit Ausnahme der Studie von Meier im Kontext seiner wirkungsästhetischen Studie ausschließlich im Rahmen der Stoffgeschichte in neueren Studien Erwähnung findet, wird im Folgenden der Schwerpunkt auf der Motivverknüpfung von Selbsttötung und Keuschheit liegen. Schlegels Trauerspiel ist die erste im zu betrachtenden Zeitraum

²¹⁷ Steinmetz (1967), S. 120.

²¹⁸ Schlegel (1967), *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* S. 86.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Schlegel (1967), *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* S. 86.

auszumachende Darstellung der „Tugend in Gefahr“²²¹, die die Motivverknüpfung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentlich bestimmen sollte. Diese ebenso von Meier formulierte These bedarf bei genauer Textanalyse unter Fokussierung der Ausgestaltung des Selbsttötungsmotives den Zusatz ‚problematisierte‘ Tugend in Gefahr, da Schlegel die Darstellung eines allgemeingültigen Tugend-Laster-Dualismus mit Blick auf die Titelfigur deutlich durchbricht. Dies wurde bisher in der Forschung missachtet, tritt unter Motivperspektive jedoch deutlich hervor.

Das Fragment wurde der Öffentlichkeit erst drei Jahrzehnte nach seiner Entstehung im Rahmen der von Johann Heinrich Schlegel herausgegebenen Werke zugänglich. Aus dessen Vorrede ist zu entnehmen, dass der Entwurf auf eine im Leipziger Gottsched-Kreise geführte Diskussion über die „eigentümlichen Schwierigkeiten dieses [moralisch anstößigen] Sujets“²²² zurückgeht²²³. Obwohl Schlegel nicht an eine Unüberwindbarkeit dieser Schwierigkeiten glaubte, so der Herausgeber, habe er dennoch nicht die Veröffentlichung des Trauerspiels angestrebt, denn das „Anstößige“ zeige sich in diesem Stoff „so offenbar, und in einem so hohen Grade, daß die Handschrift ungedruckt blieb, und auch in der deutschen Schaubühne keinen Platz fand“²²⁴.

Obwohl es sich bei der Bearbeitung Schlegels um ein Fragment handelt, ist die eigentümliche Darstellung des mythologischen Stoffes – nicht zuletzt gerade bar der Bedenken des Verfassers, als Gegenstand einer der ‚doctrine classique‘ verpflichtenden Tragödie – ein eindrucksvolles Zeugnis der Motivgestaltung unter dem Gesichtspunkt zeitgenössischer Tugendrigorosität. Der Konnex von Vergewaltigung und Selbsttötung wird in diesem Trauerspiel von seinen politischen Dimensionen zugunsten einer Fokussierung auf das individuelle Leid der Titelfigur abgelöst. Diese ‚Privatisierung‘ des selbst herbeigeführten Todes, wie sie bereits im *Sterbenden Cato* und *Philotas* festgestellt werden konnte, kann als Tendenz aufklärerischer Motivgestalt verstanden werden. In der Selbsttötung der Lucretia wird die Fragwürdigkeit eines übersteigerten Tugendideals aufgeworfen, wie es Lessing in seiner *Emilia Galotti* verdichten wird. Darüber hinaus ist das Fragment Schlegels für die Zeichnung eines motivgeschichtlichen Entwicklungsprozesses von Interesse, da hier erstmals das Moment der Sühne in der Selbsttötungsbegründung anklingt. Urteilen Monath und Buhr, dass bis zur *Panthea* der Gottschedin der heroische Wille im Tode

²²¹ So auch Meier (1993), S. 160.

²²² Johann Heinrich Schlegel (1971), *Vorbericht*, S. 4.

²²³ Nach Rentsch ist die Entstehung des Werkes auf das Jahr 1741 zu datieren, denn, wie es aus dem Vorbericht zum geschäftigen Müsiggänger angedeutet werde, sei die *Lucretia* gleichzeitig mit diesem Lustspiel und dem *Herrman* entstanden. Rentsch gelangt zu dem Urteil, dass die *Lucretia* weit hinter dem *Herrman* zurückbleibe. Ursache hierfür sei die Gestaltung des Sextus Tarquinius, dessen verbrecherische Handlung „wir nicht begreifen, weil uns deren Ursachen dunkel bleiben“. In ihr aber, so Rentsch, liege der „Keim der tragischen Entwicklung [...]“. Rentsch (1890), S. 78.

²²⁴ Johann Heinrich Schlegel (1971), *Vorbericht*, S. 4.

stets gesiegt habe²²⁵, so missachten sie die Darstellung Schlegels, die das erste frühneuzeitliche Dokument einer Sühneselbsttötung in der deutschen Literatur darstellt. Gerade in der durch die Titelfigur vorgenommenen Zuweisung ihres Todes aus eigener Hand als Sühneleistung wird die Fragwürdigkeit der von ihr vertretenen Tugend offenkundig. Unter dieser Perspektive kann die *Lucretia* als Vorläufer der durch Lessing gestalteten Selbsttötung in der *Emilia Galotti* gelten, der im Kontext einer vorweggenommenen Sühne diese Paradoxie noch deutlicher hervorhebt, wie zu zeigen sein wird.²²⁶

Innerhalb der Prosaskizze Schlegels tritt die politische Dimension des Stoffs in den Hintergrund und verbleibt „nur als wirkungsvolle Schlusspointe“²²⁷. Diese Fokussierung der dramatischen Bearbeitung sieht Schlegel im Stoffkomplex begründet. In einem Schreiben Schlegels an den Secretär Koppe heißt es:

Eine Handlung, fängt sich alsdann erst an, wenn die Absichten einer Person auf denjenigen Zweck gehen, welcher der Hauptpunct in der ganzen Handlung ausmachtet, und sie höret auf, wenn diese Absichten aufhören; [...] Wenn ich dieß zur Handlung wähle, daß Tarquin Lucretien schändet, so fängt sie da an, wo Tarquin darnach zu trachten anfängt, und sie höret auf, wenn dieser Zweck erhalten ist; Lucretia mag nachher ferner machen, was sie will. [...] Betrachte ich aber dieß als die Handlung meines Trauerspiels, daß Lucretia sich ermordet hat, so wird dieselbe sich erst anfangen, wenn Lucretia auf einen gewissen Endzweck geht; und dieser ist der, wie sie ihre Betrübniß enden und ihre Schande los werden will. Und alsdann ist wirklich Lucretia die Hauptperson. [...] Sie werden, mein Herr, nicht leugnen können, daß die Verjagung der Könige eben sowohl mit dem Selbstmorde der Lucretia zusammenhängt, und eine Folge desselben ist, als der Selbstmord der Lucretia eine Folge von ihrer Schändung war.²²⁸

Durch die stoffliche Eingrenzung – Verzicht sowohl auf die Darstellung der Vergewaltigung als auch auf die sich an die Selbsttötung anschließende politische Revolte – rückt die Opferrolle der Lucretia in den Fokus der Betrachtung. Mit seiner „privatisierte[n] Lucretia“²²⁹ wirft Schlegel die Paradoxie eines überhöhten weiblichen Tugendideals auf, die in der Selbsttötung ihren tragischen Ausgang findet.

²²⁵ Vgl. Monath (1956), S. 155; Buhr (1998), S. 105.

²²⁶ Vgl. hierzu Kapitel: *Selbsttötung und Sinnlichkeit in Lessings Emilia Galotti (1772)*. S. 135–149.

²²⁷ Monath (1956), S. 166.

²²⁸ Schlegel (1971), *Auszug eines Schreibens von dem Verfasser dieses Trauerspiels an den Herrn Secretär Koppe*, S. 8f. Für Meier ist die Konzentration des Stoffes, innerhalb dessen der staatlich-politische Kontext Verwendung findet, das Resultat der Bestrebungen des Dichters, einen historischen Stoff auf der Grundlage klassizistischer Normen zu gestalten. Vgl. zur Gestaltung des Stückes unter dem Gesichtspunkt der drei Einheiten und der wirkungspoetischen Dimension Meier (1993), S. 147-160.

²²⁹ Kiesel (1980), S. 72

III

Lucretia wird bereits zu Beginn der Handlung als „Muster der Häuslichkeit und Schönheit“²³⁰ und „unüberwindliche[r] Keuschheit“²³¹ vorgestellt. Die Tugend der Keuschheit, verstanden als Verzicht auf sexuelle Handlungen außerhalb der Ehe, ist oberste Maxime ihres Handelns und zugleich jenes, das sie in ihren Augen zum Gegenstand des Begehrens werden ließ. Denn „Bescheidenheit und Unschuld“²³², so äußert sie gegenüber ihrer Mutter Servia, lockten ihren Zerstörer an: „Dieser Ruhm hat mich meine wahre Ehre gekostet.“²³³ Sie versteht die Vergewaltigung als Akt der Unkeuschheit und begreift sich selbst als „Ehebrecherin“²³⁴. Dieses Verständnis ist das Resultat eines ehelichen Besitzverhältnisses, innerhalb dessen Lucretia sich als das Eigentum des Collatin begreift: „Ich bin nicht mehr keusch, nicht mehr ein Eigentum meines Gemahls.“²³⁵ Diese Formulierung offenbart ein reduktives weibliches Selbstverständnis, wie es sich letztlich auch in ihrer Selbsttötung bemerkbar machen wird.

Nachdem sie Servia von dem Vorfall berichtet hat, klingen erstmals Worte an, die auf die finale Selbsttötung schließen lassen. Lucretia bittet ihre Mutter, sie allein zu lassen, damit sie Überlegungen anstellen könne, wie sie die zukünftige Schmach ertragen oder ihr entgehen könne.²³⁶ Lucretias Schmerz ist vornehmlich stumm und durch den Willen zur Einsamkeit vorgestellt. Hierin wird der Zustand der Scham durch Wortlosigkeit und Rückzug gespiegelt. Die Zwischenrufe der erzwungenen Rede sind Anzeichen innerer Ratlosigkeit.²³⁷ Die anschließende wiedererlangte Standhaftigkeit zu Beginn des vierten Aufzugs wird durch Bewegung und Rede begleitet. „Noch einmal“ will sie ihren „geliebten Geschäfte[n]“ nachgehen, „noch wenige Augenblicke“²³⁸. In den temporalen adverbialen Bestimmungen wird bereits die Endlichkeit des Ist-Zustandes deutlich hervorgehoben. Tullia gesteht sie, dass sie nun weiß, was sie zu tun habe. Ein Leben mit der erlittenen Schmach ist Lucretia unvorstellbar, denn ihre „Seele schämet sich ihres entehrten Leibes“.²³⁹ Hierin wird nun das heroische Moment der sich anschließenden Selbsttötung durch ein Argument augustinischer Prägung gebrochen, der in seiner Reflexion über den Freitod der Lucretia formuliert:

²³⁰ Schlegel (1971), *Lucretia*, I/1, S. 15.

²³¹ Ebd., S. 16.

²³² Ebd., III/1, S. 31.

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd., S. 30.

²³⁵ Ebd. An anderer Stelle heißt es: „Man hat mir meine Keuschheit, meine Treue gegen dich, und dir das Eigentum deines Ehebettes entrissen.“ Ebd., V/1, S. 42.

²³⁶ Vgl. ebd., III/1, S. 32.

²³⁷ So urteilt auch Servia: „Deine herumirrenden Blicke, / deine Blässe, dein Seufzen, dein Schweigen selbst redet / mir von deiner Qual.“ Ebd., S. 29.

²³⁸ Ebd., IV/1, S. 36.

²³⁹ Schlegel (1971), *Lucretia*, IV/1, S. 36.

Entschuldigt man den Mord, so bestätigt man den Ehebruch, bestreitet man den Ehebruch, so häuft man Schuld auf den Mord. Wohl oder übel muß man zugeben: War sie Ehebrecherin, warum rühmt man sie, war sie aber keusch, warum tötet sie sich?²⁴⁰

Diese Überzeugung, die von der Unbeflecktheit der Seele auch nach der Schändung des Körpers ausgeht, wird von Tullia im Handlungsverlauf aufgegriffen:

Die ganze Schande von dieser Sache bleibt auf / ihrem Urheber. Du aber kannst keine Unehre von einer / That haben, die nicht dein ist. Du bist noch eben die / treue und keusche Lucretia, die du gestern warst. Und so / lange deine Tugend nicht vermindert ist, kann deine Ehre / auch nicht geschwächt seyn.²⁴¹

Die vergebliche Mühe Tullias, die Traurigkeit ihrer Schwester zu dämpfen und ihr neuen Lebensmut zu schenken, antizipiert eine Wertung der Selbsttötung und muss jene Deutungen widerlegen, die den finalen suizidalen Akt als heroische Tat mit politischem Kalkül verstehen.²⁴² Beide Deutungen können mit dem Blick in den Text nicht überzeugen. Die Tatsache, dass Lucretia sich erst zu jenem Zeitpunkt tötet, als sie von dem Racheschwur ihrer Anhänger erfährt, wertet Meier beispielsweise als ein Indiz für eine deutlich politisch motivierte Tat. Diese Argumentation übersieht jedoch, dass Lucretia ihren Vater und Gatten zu einem Zeitpunkt rufen lässt, da sie sich ihrer Absicht noch nicht im Klaren war. „Tullia, ohne Rath, und unwissend, was ich thun sollte, habe ich nach meinem Gemahle geschickt. Aber nun ist mein Geist seiner Wege gewiß, und ich bin fertig [...]“²⁴³ Einer solchen Deutung steht ebenso entgegen, dass ihr Selbsttötungsentschluss bereits feststeht, bevor sie von dem Racheschwur ihrer Anhänger erfährt. Ebenso wenig ist die abschließende Selbsttötung als heroische Tat zu werten, da eine derartige Deutung die Aufnahme des Schuldcharakters missachtet. Die Furcht, Lucretias Schicksal könne von anderen als Exemplum herangezogen werden, um eine wissent- und willentlich herbeigeführte Unkeuschheit zu decken, wird im Handlungsverlauf einzig von den Nebenfiguren artikuliert und nicht in der Figur der Lucretia weitergetragen und kann daher nicht als Motivation für den Freitod herangezogen werden.²⁴⁴ Weder die Auslegungen Tullias vermag Lucretia anzunehmen noch eine über das Persönliche hinausgehende Märtyrerinnenrolle, denn zu sehr hat ihre Seele Anteil an der Tat. In der Darstellung

²⁴⁰ Augustinus (1955), I/19, S. 76.

²⁴¹ Schlegel (1971), *Lucretia*, II/1, S. 22.

²⁴² Vgl. Meier (1993), S. 36.

²⁴³ Schlegel (1971), *Lucretia*, IV/1, S. 36.

²⁴⁴ Servia: „Sollen diejenigen, / die dich deiner Keuschheit wegen beneideten, frohlocken, / daß du ihnen gleich geworden bist? Vielleicht wird man / ins künftige dein Exempel misbrauchen. Vielleicht werden / die, die sich, bey einem schwachen Widerstande, mit ihrem / Willen bezwingen lassen, zu ihrem Troste dich zu sich her= / absetzen, und sagen, daß sie einerley Unglück mit dir ge= / habt.“ Schlegel (1971), *Lucretia*, III/1, S. 31.

Schlegels hat die Titelfigur den Gedanken einer Teilschuld verinnerlicht, den Servia zusätzlich in der an Tullia gerichteten Frage fasst: „An wem soll man sich rächen? – An dem, der unser Blut in seiner Gewalt hat? – Wer wird sich unterstehen, Rache zu fordern, wo man Ursache zu fürchten hat?“²⁴⁵ Lucretias Unvermögen, ihre Seele als rein und keusch zu verstehen, lässt die Selbsttötung als Sühneleistung für begangenes Unrecht begreifen, diese Zuweisung, und hierin liegt das Herausragende der schlegelschen Darstellung, erscheint nur in der Person kausal und wird, mit Blick auf das vorgestellte empfindsame Familiengeflecht, den Täter und die Tat ad absurdum geführt. Die interpretative Konstruktion der Titelfigur wird im Trauerspiel auf Basis eines überhöhten Tugendideals problematisiert, das die Weiblichkeit einzig auf das Moment der Keuschheit begrenzt und in dieser Ausschließlichkeit ein andersgeartetes Selbstverständnis nicht zulässt. In der Figurenkonstellation wird die Fragwürdigkeit einer übersteigerten Tugend deutlich aufgeworfen, einer Tugend, die mit den Worten Servias ein ganzes Geschlecht zu Sklavinnen männlichen Lasters macht.²⁴⁶

IV

Im Trauerspiel Schlegels ist der finale Freitod der Titelfigur nicht Ausdruck und Höhepunkt einer außergewöhnlichen Tugend und Moralität ebenso wenig wie politische Berechnung, wie es zahlreichen historischen Bearbeitungen des Stoffs gemeinsam ist und Meier auch für die Bearbeitung Schlegels attestiert.²⁴⁷ Die Selbsttötung ist vielmehr das Ergebnis eines als problematisch angelegten weiblichen Selbstverständnisses, was im Handlungsverlauf über das individuelle Schicksal hinausgeht und als „unglückliche Tugenden der Frauenspersonen“²⁴⁸ klassifiziert wird. In der Aufnahme des Schuldcharakters wird das heroische Moment der abschließenden Selbsttötung ebenso gebrochen, wie es die Märtyrerinnenrolle negiert. Was im Drama Schlegels durch die gewaltsam herbeigeführte Sexualität gedämpft ist, wird im bürgerlichen Trauerspiel um das Motiv der Verführung oder den Ausbruch der Sinnlichkeit zum zentralen Auslöser der Tragik stilisiert. Ebenso wie bei der Panthea-Figur der Gottschedin wird in Schlegels Titelfigur die Fragwürdigkeit und Einseitigkeit einer weiblichen Determination aufgeworfen, die nur im Tode gerettet werden kann. Dieser Kontextualisierung ist einerseits eine negative Wertung der Selbsttötung inhärent, andererseits wird hierin der Mitleidstopos bedient, innerhalb dessen Lucretia zum Opfer ‚versteinerter‘ Moralität stilisiert wird.

²⁴⁵ Schlegel (1971), *Lucretia*, III/2, S. 33.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 32.

²⁴⁷ Vgl. Meier (1993), S. 160.

²⁴⁸ Schlegel (1971), *Lucretia*, III/1, S. 31.

2.2. Selbsttötung und Treue in Gottscheds *Panthea* (1744)

*Ich kann nur glücklich seyn bei meinem Abradat! /
Wie sträflich, daß mein Arm so lang gesäumet
hat!*²⁴⁹

I

Die erste und einzige Tragödie der Luise Adelgunde Victorie Gottsched, allgemein die Gottschedin genannt, eröffnet den V. Band der Deutschen Schaubühne im Jahre 1744.²⁵⁰ Das Drama der Gottschedin, das Pottelwitz in einem Brief an Bodmer als ein „ausserordentlich schlechtes Stück“²⁵¹ beschreibt, und das in neueren Gesamtdarstellungen der Aufklärungsliteratur nur am Rande Erwähnung findet²⁵², ist für die vorliegende Studie mehrfach bedeutend. Die Darstellung der Luise Gottsched konzentriert sich auf das Sujet der Liebe in den Figurenpaaren Panthea und Abradates (eheliche Liebe) und Panthea und Araspes (wollüstiges Verlangen) und bedient hierin eine Motivverknüpfung, die bereits auf die Trauerspiele der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verweist. In der Figur des Araspes wird der keine Grenzen anerkennende Liebesanspruch verhandelt, während der Selbsttötung der Panthea ebenso wie der schlegelschen Bearbeitung das Moment der Tugend in Gefahr unter der Textoberfläche immanent ist. Darüber hinaus ist die Arbeit der Gottschedin von besonderem Interesse, da die Selbsttötung des Araspes noch deutlicher als die Selbsttötung der Lucretia als Sühne für begangenes Unrecht präsentiert wird.

Das Drama fußt, wie Gottsched als Herausgeber der Schaubühne in seiner Vorrede betont, auf der *Cyropädie* des Xenophons, innerhalb dessen die Panthea-Handlung nur ein Beispiel in einem vielschichtigen System von Tugend- und Bewährungsproben darstellt. Hieraus seien, so der Herausgeber, „alle Umstände und Personen dieses Trauerspiels so genau entlehnet, daß außer einigen Bedienten, und dem Tode des Araspes, nicht das geringste dazu gedichtet worden“²⁵³ sei. In der Selbsttötung des

²⁴⁹ Gottsched (1972), *Panthea*, V/4, S. 63.

²⁵⁰ Ebenso wie Gottscheds *Cato* werden diese Dramen in der ersten öffentlichen Sammelpublikation deutschsprachiger Dramentexte aufgenommen. Die *Deutsche Schaubühne* hat die Literarisierung des deutschen Theaters nachhaltig bewirkt, denn eine derartige, bis dato unbekannte Publikationspraxis machte die Stücke einerseits einem breiten Publikum zugänglich, andererseits setzte sie diese vermehrt der literarischen Kritik aus.

²⁵¹ Pottelwitz (1781), *Brief von Pottelwitz an Bodmer vom 30. Juli 1746*, S. 96.

²⁵² Eine Ausnahme stellen die ausführlichen Besprechungen von Schönenborn (2004), S. 59–73; Hollmer (1994), S. 194–210 und die bereits mehrfach angeführte Dissertation von Buhr (1998), S. 97–113 dar.

²⁵³ Vorrede: Gottsched (1972), S. 6f. Dass die Bearbeitung der Gottschedin entscheidende Variationen zum Quellentext aufweist, betont bereits Johann Jakob Breitinger im Jahre 1746 in seiner *Beurteilung der Panthea eines sogenannten Trauerspiels der L.A.V.G. Nebst einem Vorbericht für die Nachkommen und einer Ode auf den Namen Gottsched*. Hierin kritisiert er: „Man sieht wohl, daß die Personen, die aus Xenophones *Cyropädie* in ihr Stück gekommen sind, sich auf dem Wege

Araspes begegnet dem Rezipienten folglich eine Tötung, die, anders als im Falle der Panthea oder des Cato, einer historischen Vorlage entbehrt. In der Darstellung des ‚jungen Edelmanns‘ Araspes wird der Konnex von Mord und Selbstmord verhandelt, innerhalb dessen die zeitgenössische Vorstellung ihre literarische Entsprechung findet, dass ein jener, der zur Aufgabe seines Lebens bereit ist, auch vor dem Leben anderer nicht zurückschreckt.²⁵⁴

Die Tragödie steht in der Tradition des gottschedschen Trauerspiels, die die abschließenden Selbsttötungen der Titelfigur und des Araspes als eine aus Fehlern geborene Tat bestimmt und damit an das christliche Selbsttötungsverdikt unter wirkungsästhetischen Gesichtspunkten anknüpft. Innerhalb des Handlungsgefüges wird die Selbsttötung der Figuren im Liebes- und Treuediskurs negativ konnotiert. Dies mag allein mit Blick auf die Veröffentlichungsbedingungen und das Geschlecht der Autorin nicht verwundern, so hätte Gottsched der Veröffentlichung einer Tragödie, die nicht seinen Vorstellungen entsprochen hätte, sicherlich nicht zugestimmt,²⁵⁵ denn nur so konnte dieser „seine pädagogischen Fähigkeiten durch die Werke seiner von ihm ausgebildeten Frau öffentlich demonstrieren.“²⁵⁶

II

Die Handlung, die im Lager des persischen König Cyrus angesiedelt ist, beginnt am Morgen der entscheidenden Schlacht zwischen den Persern und den Assyrern. Zur Verstärkung des persischen Heeres ist Abradates, der König der Susianer, im Lager des Cyrus eingetroffen. Dessen Frau Panthea wurde zuvor von dem persischen Feldherrn Hystaspes gewaltsam ins Lager der Cyrus gebracht, um sich die militärische Unterstützung ihres Gatten zu sichern. Hier wurde sie dem jungen Perser Araspes anvertraut, der sich in die ebenso schöne wie tugendhafte Frau verliebt. Cyrus jedoch widerstrebt die Taktik des Hystaspes und er beabsichtigt, das Paar noch vor der Schlacht wieder zusammenzuführen. Dies wiederum verletzt den Stolz des Hystaspes, der aus dieser Kränkung heraus mit Araspes eine List ersinnt, damit der junge Mann in den Besitz der begehrten Frau gelangen kann: Hystaspes soll Abradates während der Schlacht ermorden, denn nur dann, so die Überzeugung des Araspes, wird Panthea sich ihm hingeben. Zur Verstärkung des im Drama vorgeführten Treuekomplexes ist eine Nebenhandlung um den Fürsten der Cadusier, Gobria, und dessen Tochter Nikothris eingeführt. Der Fürst ist aus dem Lager des Feindes zu den

ganz verwandelt haben. Es ist kaum etwas mehrers als die Namen übrig geblieben; die Gesinnung, die Neigungen, das Betragen, sind anders“, S. 34f. Zu Bodmers Panthea-Kritik siehe Hollmer (1994), S. 206-210.

²⁵⁴ Vgl. hierzu Kapitel: *Wahrnehmungspfadigmen der Selbsttötung im Diskurs des 18. Jahrhunderts. Das Unmoralische*. S. 69–71.

²⁵⁵ Vgl. zur Ambivalenz der Veröffentlichung Schönenborn (2004), S. 69f.

²⁵⁶ Ebd., S. 61.

Truppen des Cyrus übergelaufen, nachdem sein Sohn vom assyrischen Prinzen, dem Nikothris bereits versprochen war, aus Neid ermordet wurde. Mit der Niederwerfung der Assyrer will Gobria den Tod seines Sohnes rächen. Im Gegenzug soll Cyrus Nikothris ‚erhalten‘. Dieser lehnt jedoch aus Gründen ehelicher Treue ab, schlägt aber Araspes als Ehemann der Nikothris vor, dem er auch die Frauen während der sich anschließenden Schlacht anvertraut. Als ein Bote die Nachricht vom Tod des Abradates überbringt, tötet sich Panthea aus bedingungsloser ehelicher Treue selbst. Nachdem die Intrige des Araspes auffliegt und er vom Tode der Panthea erfährt, kommt er allen Anschuldigungen zuvor und gibt sich ebenfalls selbst den Tod.

III

Die Selbsttötung der Panthea wertet Buhr als das Resultat einer übertriebenen Liebe. Zwar erwecke ihre Tat den Eindruck einer bewussten Entscheidung, letztlich basiere sie jedoch auf einem unbeherrschten Liebesaffekt²⁵⁷. Er kommt zu dem Schluss: Panthea übertreibt „die Ehetreue, indem sie ihrem Gatten in den Tod folgt. Anstatt sich zu töten, wäre es ihre Pflicht für ein angemessenes Andenken an den Gefallenen zu sorgen und ihn zu betrauern.“²⁵⁸ Innerhalb dieses Deutungsansatzes ist die *Panthea* der Gottschedin ein weiteres Dokument für den Konnex von Selbsttötung und Utilitarismus. Hollmer verweist ebenso auf die unzureichende Fähigkeit der Titelfigur zur Affektkontrolle und sieht hierin ihre Selbsttötung begründet:

Ihre [Pantheas] Sittlichkeit, die Anerkennung und Befolgung der Moralgesetze, die Unterordnung privater Interessen unter die öffentlichen Pflichten, kollidieren mit der fehlenden Affektkontrolle und ihrer Triebhaftigkeit, die nach der Verabschiedung von Abradates übermächtig wird. [...] dieses Defizit [...] wird bis zur Schlußkatastrophe im Selbstmord konsequent gesteigert.²⁵⁹

Zielt Buhrs Perspektive auf eine negative Figurengestaltung im Kontext eines über den Einzelnen hinausgehenden Begründungsmusters, so betont Hollmer in ihrer psychopathologischen Lesart den individuellen Charakter der Tat. Gemeinsam ist diesen Deutungen, dass die Tat im Handlungsverlauf als negativ gewertet wird. Diesen Urteilen stehen jene Interpretationen entgegen, die nicht von einer fehlerhaften Charakterdisposition der Titelfigur ausgehen. Panthea beweise, so Schönenborn, in ihrer Tat Charakterstärke und sei eben nicht „gemütskrank“²⁶⁰, vielmehr repräsentiere sie in ihrem Handeln „Heroismus“²⁶¹. Ähnlich urteilt Heitner, der im Vergleich zu Gottscheds Cato resümiert:

²⁵⁷ Vgl. Buhr (1998), S. 105-111, siehe hierzu auch S. 112.

²⁵⁸ Ebd., S. 110.

²⁵⁹ Hollmer (1994), S. 199 und S. 204.

²⁶⁰ Schönenborn (2004), S. 52.

²⁶¹ Ebd.

If Pantheas's act were deplored as unvirtuous by the other characters, then one could say that Madame Gottsched had presented a heroine whose tragic fault was that her love was stronger than her ethical convictions. She would be a counterpart to Cato, whose love of freedom was so strong that it became a fault and drove him to suicide. But nothing of the sort. Nikothris comes in with a report of the suicide and says, Oh, if I knew of an equal model of virtue! The authoress evidently see no fault in her heroine, makes no effort to set Providence in a better leigh, and lets suicide stand as a virtuous act.²⁶²

Bei der Bewertung der Selbsttötung des Araspes stehen sich jene Interpretationen gegenüber, die diese als Sühne wie im Falle von Monath²⁶³ als Möglichkeit, der Schande zu entgehen, wie Schönenborn²⁶⁴ oder aber als letzte Konsequenz seines Scheiterns, wie Buhr²⁶⁵ verstanden wissen wollen.

Den Selbsttötungen des Araspes und der Panthea ist, obwohl ihnen im vorgestellten Tugend-Laster-Schema, durch die dramaturgische Umsetzung zusätzlich hervorgehoben, eine unterschiedliche Wertung zukommt, gemeinsam, dass sie die konsequente Folge der Verabsolutierung einer Individualtugend darstellen.

IV

Panthea wird von Hystaspes bereits in der ersten Handlung als wunderschön und in noch größerem Maße tugendhaft vorgestellt: „Sieh erst die Panthea. Sie ist zwar göttlich schön, / Doch muß ihr äußerer Reiz der innern Tugend weichen [...].“²⁶⁶ In der Einschränkung „zwar“ formuliert Hystaspes ein Verständnis, das äußerlichen Reiz und innere Tugend als zwei sich grundsätzlich ausschließende Momente begreift. Auf diese gesellschaftliche Vorverurteilung verweist auch Abradat, wenn er formuliert: „Der Schönheit größte Schmach / Ist, wenn man glaubt, sie geh nicht strenger Tugend nach.“²⁶⁷ In ihrer Tugend ist Panthea jedoch, so Hystaspes, „fast“²⁶⁸ dem Cyrus gleich. Im Konnex von Schönheit und Tugend wird die eheliche Treue zum zentralen Charakteristikum der Panthea-Figur stilisiert. Tugendhaftigkeit bedeutet für die Titelfigur ebenso wie für die Lucretia Schlegels unbedingte Anerkennung der Monogamie. Ihr Leben ist, so bekundet Panthea, „die Treu“²⁶⁹, so war ihrer „Brust [...] nie ein ander Glück, als [ihr] Gemahl bewußt“²⁷⁰. Der gesamte erste Akt dient der Darstellung der außergewöhnlichen Liebe und Treue des susianischen Königspaares.

²⁶² Heitner (1963), S. 69.

²⁶³ Vgl. Monath (1956), S. 155.

²⁶⁴ Vgl. Schönenborn (2004), S. 63.

²⁶⁵ Vgl. Buhr (1998), S. 104.

²⁶⁶ Gottsched (1972), *Panthea*, I/1, S. 6.

²⁶⁷ Ebd., I/7, S. 18.

²⁶⁸ Ebd., I/1, S. 6. Zur Hierarchie der Tugendhaftigkeit siehe Schönenborn (2004), S. 63f.

²⁶⁹ Gottsched (1972), I/7, S. 19.

²⁷⁰ Ebd., I/6, S. 14.

Die Liebe zwischen Panthea und Abradates „hat wenig ihres gleichen“²⁷¹, weiß Hystaspes zu berichten, und auch Cyrus kommt zu dem Schluss, „sie lieb ihn bis ins Grab“²⁷². Hierin wird erstmals die Verbindung von Liebe/Treue und Tod formuliert. Hystaspes obliegt es, Abradat die Nachricht von der baldigen Wiedervereinigung des Paares zu überbringen. Dieser ist es auch, der Zweifel in der Brust des Abradats zu säen sucht. So berichtet er, dass Panthea „ganz beglückt“²⁷³ lebt. Erschrocken antwortet Abradat: „Beglückt? und ohne mich? Hat sie die Glut ersticket, / Die unser beyder Herz bisher so sehr verband, / So daß sie, ohne mich, fast keine Luft empfand?“²⁷⁴ Hystaspes nutzt die aufkeimenden Zweifel des Königs, um seine eigene Stellung in dessen Augen zu erhöhen, so sei es ihm, dem Hystaspes, zu verdanken, dass Panthea auch in der Abwesenheit ihres Mannes nicht der „Untreu Laster“²⁷⁵ gelernt habe. In den Worten des Hystaspes wird die Untreue zur grundsätzlichen Disposition der Weiblichkeit erhoben. Auf die Beschwichtigungsversuche des Araspes, Panthea nähme das Laster niemals an, entgegnet Hystaspes listig: „Ist sie kein Weib?“²⁷⁶ In der Antwort des Abradat wird deutlich, dass auch er ein derartiges Verständnis verinnerlicht hat, seine Gattin jedoch davon ausnimmt: „Dieß (!) hat nie ihrem Ruhm versehret.“²⁷⁷ Und an anderer Stelle heißt es mit Blick auf den politischen Gegner:

So wird der Sieg so schwer, als du besorgst, nicht seyn: / Bey Weiberseelen (!)
ist die Tapferkeit sehr klein. / Und da ganz Lybien die schnöde Wollust liebet,
/ So wird von seiner Zucht kein Heldenmuth verübet.²⁷⁸

In den Worten des Abradates wird eben jenes Verständnis formuliert, das dem Weibe eine von Natur aus innewohnende Neigung zur Wollust attestiert. Hieraus resultiert eine vermeintliche Kausalität von Heldentum und Männlichkeit auf der einen und Wollust und Weiblichkeit auf der anderen Seite. So heißt es mit Blick auf den gegnerischen König: „Die Wollust lähmet ihm die feigen Weiberhände.“²⁷⁹ Dieser im Drama vorgestellte Kausalschluss ist bei der Bewertung der abschließenden Selbsttötung der Panthea zu berücksichtigen.

Obwohl Araspes die Zweifel des Hystaspes negiert, überkommen Abradat unmittelbar nach dem Wiedersehen mit Panthea erneut Zweifel an deren Treue: „Wenn nur mein Wiederkehren, / In deiner edlen Brust annoch die alte Treu / In

²⁷¹ Gottsched (1972), I/1, S. 5.

²⁷² Ebd., S. 7.

²⁷³ Ebd., I/3, S. 9.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 10.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd., I/5, S. 12.

²⁷⁹ Ebd., S. 13.

voller Stärke sah!“²⁸⁰ Panthea reagiert erschrocken, so will sie lieber „heut zur frühen Baare gehn, / Als eine Stunde nur bey [Abradat] im Argwohn stehn“²⁸¹. Hierin findet nun erneut der Tod im Kontext bedingungsloser Liebe/Treue Erwähnung. In der Begründung des Abradat kommt es nun zu einer für den Handlungsverlauf zentralen Einschränkung des Treue-Diskurses. Nicht die Weiblichkeit wird hier, wie in den vorausgegangenen Ausführungen des Hystaspes, zum Wesen der Untreue stilisiert, sondern vielmehr die „schöne Tugend“ als gefährdet bestimmt. Ein Verständnis, das Schlegel bereits in der *Lucretia* dramatisch ausgestaltet hatte.²⁸²

In dem Drama der Gottschedin wird die Gefährdung der Tugend zum zentralen Movens der Handlung, wie es Abradat in seiner an Panthea gerichteten Antwort formuliert und wie es zahlreiche Interpreten missachten:

Verzeihe Panthea! verzeih der zarten Glut, / Die, sich zur Sicherheit, auch kecke Fragen thut. / Ich dacht an deinen Reiz, die Zierde schöner Tugend, / Ich dacht an die Gefahr, und nicht an deine Tugend.²⁸³

Diese ‚Bedrohung‘ erhält im Handlungsverlauf in der Figur des Araspes ihre dramatische Ausgestaltung. Araspes, der im Figurenverzeichnis durch den Zusatz „ein junger persischer Edelmann“²⁸⁴ bestimmt und von Panthea als ein „junger Wollüstling“²⁸⁵ beschrieben wird, hat sich dieser mehrfach versucht zu nähern. Seine Annäherungen beschreibt sie als „List“ und „Bosheit“²⁸⁶, denen sie betont aggressiv entgegentritt. Als Araspes durch Cyrus zum Schutz der Frauen abgestellt wird, titulierte sie ihn als „Feige[n]“²⁸⁷, „Blöde[n]“, „Weichling“, „Memme[.]“²⁸⁸. In dieser Szene sieht Buhr eine grundsätzliche Fehlerdisposition der Panthea angelegt. Er kommt zu dem Schluss, dass Panthea Araspes bewusst reize,

[...] statt sich gefasst mit dem Beschluß des Cyrus abzufinden und Araspes distanziert-vernünftig zu behandeln, provoziert sie ihn mit haßerfüllten Kränkungen. Sie besitzt nicht die Fähigkeit zur Mäßigung ihrer Abneigung [...].²⁸⁹

Entsprechend seiner Jugendlichkeit sei Araspes zu jenen zu zählen, die, analog zu den Ausführungen Gottscheds in der *Weltweisheit*, die Tugendliebe noch erlernen und vor Irrtümern geschützt werden müssten. Buhr folgert, dass Panthea ihrer Verantwortung

²⁸⁰ Gottsched (1972), I/7, S. 16.

²⁸¹ Ebd., S. 17.

²⁸² Vgl. hierzu *Selbsttötung und Vergewaltigung in Schlegels Lucretia (1740)*, S. 117-122.

²⁸³ Ebd., S. 16.

²⁸⁴ Ebd., Personenverzeichnis: Ebd., S. 2.

²⁸⁵ Ebd., I/7, S. 18.

²⁸⁶ Ebd., I/6, S. 15.

²⁸⁷ Ebd., S. 48.

²⁸⁸ Ebd., S. 49.

²⁸⁹ Buhr (1998), S. 107.

gegenüber Araspes nicht nachkomme. „Sie ist nicht fähig ihn auf den rechten Weg zu führen und seinem Ansturm standhaft und resolut zu widerstehen, um ihn dabei durch vorbildliches Verhalten zu lenken.“²⁹⁰ Diese Kritik an der Tugendhaftigkeit der Panthea, die auf das Moment der Rigorosität zielt und als eine egoistische Auslegung eines persönlichen Tugendmusters ähnlich der Darstellung des gottschedschen Catos gedeutet werden kann, wird innerhalb der Abschiedsszene zwischen Panthea und Abradates auf einer weiteren Ebene deutlich. Im Verlauf der Szene, die zugleich den dramaturgischen Höhepunkt des Dramas darstellt, kann die zwar als leidend präsentierte, aber zunächst noch gefasste Panthea ihre Leidenschaften zunehmend schlechter kontrollieren: „die Wehmuth rührt mein Herz“²⁹¹, gesteht sie ihrem Gatten, dem es obliegt, die Klagen seiner Gattin zu bewerten und sie unter der Norm der Affektunterdrückung sprachlich zu sanktionieren:

Gemahlinn! Fasse dich! bemeistre deinen Schmerz! / [...] Ist Panthea denn die, die so verzweifelnd spricht? / Sie? die vor kurzem noch mir selber meine Pflicht / Mit mehr als Männermuth und Tugend vorgeschrieben? / Wo ist in deiner Brust dieß edle Herz geblieben?²⁹²

Die Leidenschaften werden zusehends in der Figur der Panthea zum Defizit stilisiert. „Prinzeßinn, denke nach!“²⁹³, appelliert Nikothis an ihren Verstand und Abradates fordert die Tochter Gobrias auf: „weiche nicht von dannen, / Bis ihr erschrockner Geist sich wieder wird ermannen“²⁹⁴. Hierin wird die Vorstellung des Schutzes vor sich selbst deutlich. Panthea bedarf einer Begleiterin, die stellvertretend für sie die Vernunft walten lässt und gleich einem figuralen Affektgenerator agiert. Panthea selbst ist es, die im Rahmen einer Binnenerzählung ihren ‚Fehler‘ deutlich fasst:

Dieß ist ein edler Schluß: Prinzeßinn, fahre fort, / Der Tugend treu zu seyn; sie lohnet hier und dort. / Es folgt auf diese Zeit noch eine Reih von Zeiten, / Zu denen wir uns nur durch Tugend zubereiten, / Da der, der sie verließ, sich selber einst verklagt, / Und seinen Lastern flucht, wenn ihn die Reue plagt.²⁹⁵

Innerhalb des Handlungsgefüges widersetzt sich Panthea zunehmend dem Primat der Affektunterdrückung. Sie selbst erkennt die „unselge Zärtlichkeit“ ihrer Zuneigung, die sie als „Folter“²⁹⁶ ihres Herzens begreift. In der zunehmenden Steigerung ihres

²⁹⁰ Buhr (1998), S. 102 und S. 107.

²⁹¹ Gottsched (1972), *Panthea*, III/6, S. 41. An dieser Stelle sei auf den formalen Fehler hingewiesen, dass der dritte Akt fälschlicherweise durch zwei sechste Auftritte gegliedert ist. Im ersten der zwei sechsten Auftritte treten Panthea, Abradates sowie Nikothis auf. Im darauf Folgenden nur noch Panthea und Nikothis.

²⁹² Ebd., S. 42.

²⁹³ Ebd., S. 44.

²⁹⁴ Ebd., S. 43.

²⁹⁵ Ebd., IV/1, S. 47.

²⁹⁶ Ebd., S. 45.

Leidens klagt sie den Himmel als Verursacher ihres Schmerzes an: „Um glücklich zu seyn, hieß uns der Himmel lieben: / Du folterst unser Herz mit allzuregen Trieben [...]“²⁹⁷ Der ungezügelter Liebesaffekt ist es letztlich auch, der die abschließende Tat bestimmt. „Ich sterbe, wo er stirbt“²⁹⁸, gesteht sie Nikothris unmittelbar nach dem Abschied von Abradat. Nachdem sie von dessen Tod erfährt, heißt es: „Ja, theurer Abradat! Der Himmel kann uns trennen: / Doch wieder dein zu seyn, muß er mir gleichfalls gönnen.“²⁹⁹ Dem ‚Himmel‘ als entscheidende Kraft setzt sie ihre Selbsttötung als autonomen Akt entgegen. Die Vorsehung mag sie nicht zu ihren Gunsten zu entscheiden, diese jedoch ‚nachträglich geradezurücken‘ liegt in ihrer Macht. Unter dieser Perspektive wird die Selbsttötung der Panthea vordergründig zum Ausdruck eigenverantwortlichen Handelns. In ihrem selbst gewählten Tod strebt sie die Wiedervereinigung mit dem Gatten an, eine Motivgestaltung, die die Dramen der 70er-Jahre des 18. Jahrhunderts beherrschen soll. In der Tragödie der Gottschedin geschieht dies jedoch – und hierin unterscheidet sich die Darstellung deutlich von denen späterer Zeit – unter weitestgehender Ausblendung des Jenseitsgedankens. Dies mag nicht zuletzt seine Ursache in der Problematik der vorgestellten Tugend haben. So ist der Selbsttötung der Panthea das Motiv der Tugend in Gefahr immanent. Im gesamten Dramenverlauf kann Panthea nicht als selbstbestimmt agieren. Vielmehr wird sie immer wieder unter den Schutz des übrigen Dramenpersonals gestellt. Obwohl sie die Liebe zu ihrem Gatten als oberste Tugenddoktrin verinnerlicht hat, ist ihre Unangetastetheit stets bedroht, da sie von den männlichen Figuren auf ihre Schönheit reduziert wird, die sie zum Gegenstand des Begehrens werden lässt. Die Absenz ihres Mannes, der für Panthea den Schutz ihrer Tugendhaftigkeit und Integrität darstellte, muss für sie die eigene Vernichtung zur Folge haben, durch die sie sich wieder in dessen ‚Obhut‘ begibt. Aus diesem Verständnis heraus ist die Steigerung ihrer Affekte ebenso zu lesen wie das Verhalten der Titelfigur gegenüber den Werbungen des Araspes. Sie sind das Resultat einer als real verstandenen Bedrohung, die mit dem Tod des schützenden Ehemannes ein existentielles Ausmaß annimmt.

Von dem befreundeten König der Perser verabschiedet sie sich mit den Worten:

O König, habe so den besten Freund stets lieb, / Der auf der Tugend Wink
ein Raub des Todes blieb. / Die Zuflucht, da mein Schmerz sich denket
hinzuwenden, / Soll dir berichtet seyn, eh sich der Tag wird enden.³⁰⁰

Zwei Auftritte später berichtet Nikothris mit dem blutigen Dolche in der Hand, „was Panthea gewagt, für ihren Abradat!“³⁰¹

²⁹⁷ Gottsched (1972), *Panthea*, IV/1, S. 45.

²⁹⁸ Ebd., III/6, S. 43.

²⁹⁹ Ebd., IV/7, S. 57.

³⁰⁰ Ebd., V/2, S. 61.

³⁰¹ Ebd., V/4, S. 63.

Darauf nahm ihre Hand dieß tödtende Gewehr / Mit mehr als Männermuth.
 Sie sprach mit frohem / Munde: / „Für eine Gattinn ist die beste
 Todesstunde / „Die, da ihr Mann erbleicht. Wie glücklich, Abradat, / „Daß
 noch für meinen Schmerz der Erdball Mittel hat! [...] „Ich kann nur glücklich
 seyn bei meinem Abradat! / „Wie sträflich, daß mein Arm so lang gesäumet
 hat! / Hier mußte nun der Stal dieß schöne Leben enden, / Und sich ihr
 treuer Geist zum besten Gatten wenden. / Drey Sklaven, die sie stets zu ihren
 Diensten hat, / Bezeigten ihre Treu durch eine seltne That. / Kaum hörten
 sie von uns der Fürstinn schleunig Sterben, / So tödteten sie sich, um mit ihr
 zu verderben. / Mein König, so geschah der bitterste Verlust! / O wär zur
 Tugend mir ein ähnlich Bild bewußt!³⁰²

Ebenso wie Gottsched verzichtet die Autorin auf die Darstellung der Selbsttötung auf offener Bühne. Diese Aussparung bewirke, so Monath, dass der tragischen Handlung nicht der nötige Nachdruck verliehen würde. Er kommt zu dem Schluss, dass es eine wahrhaft „undramatische Erzählung“³⁰³ sei, und auch die zur Verstärkung des dramatischen Ausdrucks herangezogene Selbsttötung der Sklaven schmälere diesen Eindruck nicht. Das im Barock häufig eingesetzte Motiv habe im Munde der Nikothris die Gewicht verleihende Kraft eingebüßt.³⁰⁴ Der Selbsttötung der Sklaven ist hier, wie der Selbsttötung der Panthea, das Moment der Treue gemeinsam. Ihr Sterben ist Ausdruck ihrer Loyalität und zeugt von der grundsätzlichen positiven Charakterdisposition der Titelfigur.

Die Verlagerung der Selbsttötung hinter die Kulissen muss in der Gesamtanlage der letzten Handlung verstanden werden, innerhalb derer auch Araspes sich selbst in den Tod gibt. Im Gegensatz zur verdeckten Handlung der Panthea wird die Selbsttötung des Persers auf offener Bühne präsentiert.

V

Die Selbsttötung des Araspes wird im Drama als das Resultat einer fehlgeleiteten Liebe präsentiert, die im Handlungsverlauf in dem Mord an Abradat ein bedrohliches Profil erhält. So zielen seine Selbstverwirklichungsbestrebungen auf eine radikale Liebesautonomie, die keine regulierenden Normen anerkennt. Die verbrecherische Handlung dient der Illustration seiner Lasterhaftigkeit und damit der zusätzlichen Negierung seines unter gesellschaftlichen Aspekten nicht zu akzeptierenden Liebesanspruchs. In der Vorrede heißt es hierzu: „Kömmt aber darneben [tugendhafte und keusche Liebe der Panthea] auch des Araspes unzüchtige Neigung darinn vor, so dient sie doch nur, jene desto mehr zu erheben [...]“³⁰⁵ Demnach dient die Araspes-Handlung in der Gegenüberstellung von Tugend und Laster der Idealisierung der

³⁰² Gottsched (1972), *Panthea*, V/4, S. 63f.

³⁰³ Monath (1956), S. 153.

³⁰⁴ Vgl. ebd.

³⁰⁵ Gottsched (1972), *Vorrede*, *Panthea*, S. 10.

ehelichen Liebe als einzig legaler Form geschlechtlicher Liebe. Die letztlich katastrophale Verabsolutierung sieht Buhr, wie bereits erwähnt, in der Fehlleistung der Panthea und des Cyrus, dessen Verhalten gegenüber Araspes er als Fahrlässigkeit deutet. Zwar schicke dieser den Jüngling zunächst mit einem Spionageauftrag ins gegnerische Lager und entschärfe so die Situation, indem er ihn aber nach seiner Rückkehr wieder zum Schutz der Panthea abstelle, missachte er seine „Obdachtspflicht“³⁰⁶. Und auch Hollmer attestiert Cyrus, wenngleich weniger deutlich als Buhr, eine gewisse Form der „Naivität“³⁰⁷.

Aus der Verabsolutierung seines Liebesanspruchs heraus wird die Selbsttötung zur logischen Konsequenz derer Nichterfüllung. Dies verdeutlicht er in den an Hystaspes gerichteten Worten: „Ich will [...] frey lieben, oder sterben.“³⁰⁸ Panthea gegenüber bezeugt der junge Edelmann eine affektive und widervernünftige Liebe, die den gesellschaftlichen Normen gegenübersteht. Wird unter diesem Gesichtspunkt in der Figur des Araspes ein der Panthea entgegengesetztes Liebesverständnis geäußert, so ist es mit dieser in der Konsequenz wiederum identisch. Ihrer beider Liebesauffassung ist die Verabsolutierung der Treue gemeinsam. Als Araspes von Hystaspes erfährt, dass er Nikothris heiraten solle und es ihm dann leichtfallen werde, Panthea zu vergessen, antwortet er aufgebracht:

Das hoffe nimmermehr: es wäre zu vermessen! [...]. Und kriegt ich alle Welt,
/ Und gäbe Cyrus mir die Hälfte seiner Kronen, / Nur daß die Panthea in
meiner Brust nicht wohnen, / Ich sie nicht ehren sollt, und durch ein andres
Band / Von ihrem Reiz abstehn: so spräch ich, diese Hand, / Hat allemal das
Schwerdt mit Luft für dich geführet, / Und keine Zagheit noch in deinem
Dienst gespüret: / Nur, was du hier begehrt, dem widerspricht mein Herz. /
Ich lieb und ehr sie doch, und achte keinen Schmerz. / Du magst nun über
mich ein strenges Urtheil sprechen, / Ich schwör ihr treu zu seyn, und kann
den Eid nicht brechen.³⁰⁹

Daraus ergibt sich die bereits angeführte Kausalität der Selbsttötung bei Verlust des geliebten Wesens. Weder Panthea noch Araspes sind zu einem Weiterleben ohne den jeweils Anderen bereit. Während der Selbsttötung der Panthea jedoch das Moment der gefährdeten Tugend immanent ist, erhält die Selbsttötung des Araspes in Form eines Erkenntnisgewinns den Charakter einer Sühne. Nachdem Araspes vom Tod der Panthea erfährt, erdolcht er sich auf offener Bühne, da nun sein „kühnes Hoffen fehlet“, soll auch seine „Brust den andern gleich entseelet“³¹⁰ werden. In seinen letzten

³⁰⁶ Buhr (1998), S. 102.

³⁰⁷ Hollmer (1994), S. 199. Mit Blick auf die gesamte Handlung urteilt Hollmer: „Unter Umständen kann der Verlust zweier Mitstreiter [Abradates und Araspes] auch als Beschränkung und damit als Strafe für das Versäumnis und die Leichtgläubigkeit Cyrus‘ interpretiert werden [...]“. Ebd., S. 102f.

³⁰⁸ Gottsched (1972), *Panthea*, II/5, S. 31.

³⁰⁹ Ebd., S. 30f.

³¹⁰ Ebd., V/4, S. 65.

Worten kommt es zu einer Aufnahme unterschiedlicher Begründungsmuster, die die bereits vorgestellten divergierenden Deutungen legitimieren.

Ja mein Fürst, nun kenn ich erst die Liebe, / Sie herrschet über uns mit nie bezwungnem Triebe. / Sie gab mir diesen Mord des Abradates ein, / Um bey der Panthea nach ihm beglückt zu seyn. / Jetzt da bei ihrer Gruft mein kühnes Hoffen fehlet, / *Er reißt dem Cyrus den Dolch aus der Hand und ersticht sich.* / So werd auch diese Brust den andern gleich entseelet. / Es deck ein frühes Grab die unglücksvolle Treu, / Damit ich nur kein Schimpf von deinem Hofe sey: / Und übertrifft mein Fehl die Treue meiner Jugend; / So räche Pantheen und die erblichne Tugend.³¹¹

Hierin unterscheidet sich die Selbsttötung des Araspes deutlich von dem der Panthea in Form einer Bewusstseinswerdung. Araspes erkennt seine Fehlleistung, für die er die „Liebe“ als „nie bezwungenen Triebe“ verantwortlich macht.³¹² In dieser Argumentation distanziert er sich gleichsam von seiner Tat, da diese ihm von einem innewohnenden „Triebe“ eingegeben wurde, innerhalb dessen sich der Affekt als ungleich mächtiger erweist als die Ratio. Hierin wird das Verständnis einer unbewussten, nicht zu regulierenden Kraft artikuliert, innerhalb dessen auf das Pathologische seiner Liebe und der daraus resultierenden Taten verwiesen wird. Die Verabsolutierung seiner Treue wertet Araspes im Angesicht des Todes als „unglücksvoll[e]“ und erbittet von Cyrus die angemessene Sanktion seiner Tat, sollte die Selbsttötung nicht ausreichen, seinen „Fehl“ zu sanktionieren. Während Araspes hierin auf den Sühnecharakter seiner Tat anspielt, sind die abschließenden Worte des Cyrus von anderer Gewichtung. In den Worten des Königs wird dem jungen Mann das grundsätzliche Recht zur Selbstsanktionierung durch Selbsttötung abgesprochen. Hierin bezieht der König deutlich Stellung zur Frage, ob es dem Einzelnen gestattet ist, sich selbst zu richten. In der Auffassung des Cyrus entzieht sich Araspes in seiner Selbsttötung seiner Bestrafung durch den weltlichen Souverän. Dass er sich hierbei ein Recht anmaßt, das ihm im Verständnis des Cyrus nicht zusteht, kommt deutlich zum Ausdruck: *„Auf den Araspes zeigend. / Du Mörder aber, spür auch nach entwichnem Geist, / Daß jedes Lasters Schuld die Fürsten Strafen heißt [...].“*³¹³ Obwohl Araspes in seiner Selbsttötung die gesellschaftlichen Normen erstmalig anerkennt, indem er seinen Fehl begreift, vergeht er sich in seiner Selbsttötung erneut. Die Gottschedin berührt hierin eine Motivverknüpfung, die in zahlreichen bürgerlichen Trauerspielen ausgestaltet wurde, und die im Kapitel *Zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Selbsttötung als Akt der Sühne oder ‚Die Strafe der Selbsttötung‘* der Arbeit vorgestellt werden.³¹⁴

³¹¹ Gottsched (1972), *Panthea*, V/4, S. 65.

³¹² So auch Buhr (1998), S. 104f. und Monath (1956), S. 155.

³¹³ Gottsched (1972), *Panthea*, V/4, S. 66.

³¹⁴ Vgl. zur Motivgestaltung von Selbsttötung und Sühne Kap. Aufgrund des Handlungsgefüges, sei bereits hier darauf verwiesen.

Von der Unzulässigkeit seiner Tat zeugt unter Zuhilfenahme der gottschedschen Argumentation und des Vergleichs zur Selbsttötung der Panthea die Darstellung der Selbsttötung auf offener Bühne. Entgegen der Panthea, die in ihrer Grundanlage als tugendhaft vorgestellt wurde, diese Tugend zu weit treibt und darin dem Cato Gottscheds ähnlich ist³¹⁵, ist die Figur des Araspes von Beginn an als lasterhaft vorgestellt. In der Darstellung des Todes auf offener Bühne wird die Tat als eine grausame Praxis der Selbstgewalt stigmatisiert, ebenso wie die sofortige Umsetzung der Selbsttötung den affektiven, unkontrollierten Charakter des jungen Persers betont. In seiner öffentlichen Selbsttötung werde Araspes, so das Verständnis Gottscheds und seiner Anhänger, „vollkommen zum Abscheue der Zuschauer gemacht.“³¹⁶

³¹⁵ Bereits Buhr verweist auf diesen Umstand, wenn er mit Blick auf die Handlungsführung urteilt, dass Parallelen unübersehbar wären. Vgl. Buhr (1998), S. 112.

³¹⁶ Gottsched (1972) *Vorrede, Panthea*, S. 10.

2.3. Selbsttötung und Sinnlichkeit in Lessings *Emilia Galotti* (1772)

*Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. [...]Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!*³¹⁷

I

In den bisher betrachteten Dramen war das Motiv der Selbsttötung durch die Einbettung in einen historischen Stoff, die damit einhergehende Distanz zur Gegenwart und die gesellschaftliche Schicht des Figurenpersonals in gewisser Weise ‚unschädlich‘. Die Handlungen spielten in fernen Ländern oder zu vergangenen Zeiten, deren Sitten die Selbsttötung unter gewissen Umständen tolerierten oder forderten. Mit der Etablierung des bürgerlichen Trauerspiels wird das Motiv in der Mitte des 18. Jahrhunderts in das Gegenwartsschauspiel adaptiert, unter Personen, in denen das Publikum seinesgleichen erkennen soll. Der Zusatz ‚bürgerlich‘ deutet primär auf die Darstellung familiärer, häuslicher, mitmenschlicher Verhältnisse. Standesbewusstsein wird in diesem Kontext nur bedingt ausgedrückt, denn nicht der ständische Gegensatz ist wesentlich, sondern jener von Öffentlichkeit und Privatheit.³¹⁸ Die Welt des Großen, Erhabenen und Bewunderungswürdigen wird in die Sphäre des Persönlichen und Moralischen gesetzt. Indem das realistische, bislang allein der Komödie vorbehaltene Gegenwartsspiel in den Rang der Tragödie erhoben wird, kommt es zu einer radikalen Abkehr von den poetischen Konventionen Gottscheds und dessen Anhänger. Diese Aussage, die mit Blick auf die gattungspoetischen Konventionen getroffen wird, bedarf bezüglich der Motivkonzeption einer Einschränkung. So haben die vorausgegangenen Analysen gezeigt, dass in den vorgestellten Tragödien der historische Stoff vielfach als Folie im Hintergrund verblieb und die psychische Entwicklung der Figuren ins Zentrum poetischer Darstellung rückte. Dies geschah vorrangig in Ansätzen unter Aufwertung einer empfindsamen Familiendisposition. Das Motiv der Selbsttötung hat bereits in den vorgestellten Tragödien eine Form der ‚Privatisierung‘ erfahren und das heroische Moment wurde zugunsten einer Individualisierung zu weiten Teilen gebrochen. An das Gestaltungsprinzip der ‚Verinnerlichung‘ knüpft das bürgerliche Trauerspiel nun auch auf gattungspoetischer Ebene an.

³¹⁷ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 369.

³¹⁸ Vgl. Guthke (1994), S. 9.

Innerhalb der Forschung besteht seit der Aufarbeitung von Cornelia Mönch aus dem Jahre 1993 der Konsens, das bürgerliche Trauerspiel nicht als einheitliche Formel zu begreifen, sondern auf Basis wirkungsästhetischer Strategien zwei Grundtypen zu unterscheiden: jenen der Abschreckung, der auf die Doktrin der ‚poetischen Gerechtigkeit‘ zielt, und jenen, der durch Erregung des Mitleidens den Rezipienten durch das Erleben eines unverdienten Leidens zu rühren und letztlich moralisch zu bessern sucht. Dieser Differenzierung wird auch im Rahmen der Textanalyse Rechnung getragen, innerhalb derer beide Konzepte untersucht wurden. Den untersuchten Trauerspielen ist der Konnex von Sühne und Selbstmord, die bevorzugte Motivverknüpfung des bürgerlichen Trauerspiels, gemeinsam. Den Rahmen der Analyse bilden hierbei die Trauerspiele Lessings *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*, die mit Blick auf die Motivgestaltung zwei Pole markieren. In der *Emilia Galotti* ist die Motivgestalt der Sühne deutlich von der Darstellung in Lessings erstem bürgerlichem Trauerspiel zu unterscheiden. Zum einen bearbeitet Lessing hierin einen historischen Stoff, dem das Märtyrerieal inhärent ist, zum anderen kann Emilias Tod als eine ‚prophylaktische‘ Sühneleistung begriffen werden, da ihr keine faktische Verfehlung vorausgeht. Dies unterscheidet die Motivgestalt deutlich von denen unter II/1. subsumierten Selbsttötungen.³¹⁹

II

Mit dem Verweis auf die Legende der römischen Verginia bewegt Emilia ihren Vater dazu, sie zu töten.³²⁰ Lessings Auseinandersetzung mit dem historischen Stoff beginnt bereits Ende der 40er-Jahre. 1749 übersetzt er die Virginia Tragödie Crisps und 1754 erscheint im ersten Stück der Theatralischen Bibliothek eine von ihm aus dem Französischen übersetzte kommentierte Inhaltsangabe der klassizistischen Tragödie *Virginia* von Augustin de Montiano y Luyando. Im Jahre 1758 schreibt Lessing an Nicolai, dass er plane, ein Verginia-Drama zu verfassen. Hierin formuliert er die Absicht, die Geschichte von allem abzusondern, „was sie für den ganzen Staat interessant machte [...]“³²¹. Denn, so Lessing weiter,

das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, [ist] für sich schon tragisch genug, und fähig genug [...], die ganze Seele zu erschüttern [...].³²²

³¹⁹ Zur Differenzierung des Sühnekomplexes siehe *Zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Selbsttötung als Akt der Sühne oder ‚die Strafe der Selbsttötung‘*, S. 150-152.

³²⁰ Vgl. zur Legende der römischen Verginia: *Der historische Diskurs über die Selbsttötung. Die Antike*. S. 18-27.

³²¹ Lessing (1987), *Brief 174 von Lessing an Friedrich Nicolai vom 21. Jan. 1758*, S. 267.

³²² Ebd.

Die von Lessing gewählte Formulierung, Emilia werde „von ihrem Vater umgebracht, dem ihre Tugend werter ist“, legt die Perspektive eines Opfertodes nahe³²³, diese bedarf jedoch unter Heranziehung der Figurenrede einer deutlichen Korrektur, denn, so Schönenborn, „die subjektiv auf Emilia gerichtete Perspektive ist hier entscheidend, weil sie das [...] Selbstverständnis der Figur spiegelt.“³²⁴ So ist es letztlich Emilia, die ihren Vater dazu drängt, sie zu töten. Dass Emilia ihren Tod nicht nur fordert, sondern ihn quasi vom Vater erzwingt, unterscheidet sie deutlich von der römischen Vorlage. In der Stofftradition stand die Kindstötung im Zentrum der Auseinandersetzung und nicht der konkret formulierte Wille der Tochter. Hierin liegt eine der ‚Eigenarten‘ der Selbsttötungsdarstellung Lessings begründet, innerhalb derer er, ähnlich wie Schiller in der Amalie-Figur der Räuber, den Diskursstrang der Tötung auf Verlangen berührt.³²⁵ Diesem Aspekt muss innerhalb des Figurenprofils eine besondere Bedeutung beigemessen werden, da Emilia als eine Person vorgestellt wird, die deutlich an die christliche Religion und damit deren Selbsttötungsverdikt gebunden ist. Lessing berührt hierin den Motivkomplex christliche Religion und Selbsttötung. Dieser scheint zwar geflissentlich durch das Einschreiten ihres Vaters umgangen zu werden, was jedoch an dem Phänomen selbst letztlich nichts ändert. Darüber hinaus ist die Arbeit Lessings von besonderem Interesse, da hier eine bis dato unbekannte Form des Motivkomplexes Tugend in Gefahr dramatisiert wurde. Der Wille zum Tode erwächst in Emilia nicht durch eine konkrete Bedrohung von außen, sondern aus der Entdeckung ihres Verlangens heraus. Während im Falle der Lucretia deren Keuschheit bereits durch eine konkrete Tat missbraucht und in der Panthea die Gefahr durch das die Figurenrede dominierende Moment der ehelichen Treue überlagert wurde, bringt Lessing eine Figur auf die Bühne, die ihre Keuschheit durch ihre erwachende Sinnlichkeit und damit durch sich selbst bedroht sieht.

III

Unter Perspektive des Handlungsverlaufes stellt die Selbsttötung der Titelfigur die Macht des Bürgers gegenüber dem politischen Souverän dar. Indem Emilia den Tod fordert, versagt sie dem Prinzen die uneingeschränkte Verfügungsgewalt über die eigene Person. Diese Kontextualisierung hat innerhalb der Forschung unter Rekurs auf den Verginia-Stoff dazu geführt, Emilias Selbstvernichtung als Anklage gegen die Willkür absolutistischer Herrschaft zu deuten. Eine solche Deutung bedarf unter

³²³ Prutti (1996), S. 5.

³²⁴ Schönenborn (2004), S. 155. Sexau begreift Odoardo als „Werkzeug zum Selbstmord Emilias“. Sexau (1906), S. 83.

³²⁵ Ursache für dieses Vorgehen Lessings, das heißt, an dieser Stelle eine indirekte Selbsttötung der direkten vorzuziehen, mag unter anderem dramaturgischer Art gewesen sein. Hätte sie sich selbst die tödliche Wunde versetzt, so hätte dies das innere Spannungsmoment zwischen leidenschaftlicher Todesforderung Emilias und der Zerrissenheit Odoardos geschmälert.

Heranziehung der Figurenzeichnung und -konstellation einer wesentlichen Erweiterung.

Die Tochterfigur ist in Lessings Trauerspiel durch zwei aufs tiefste miteinander verbundene Autoritäten bestimmt: Religion und Vater. Emilias Wille zur Selbstvernichtung ist das Resultat einer auf sittlich-religiösen Grundsätzen basierenden Erziehung, die eine völlige Negation der Sinnlichkeit bedeutet. Göbel sieht darin eine „Erziehung als Entziehung der Mündigkeit“³²⁶. Alt spricht von der „Tragödie einer Erziehung, die auf Restriktion gründet und Tugend primär durch Verdrängung natürlicher Gefühle gewährleistet sieht“³²⁷, und Fingerhut liest Lessings Werk als „Tragödie der repressiven bürgerlichen Familienerziehung“³²⁸. Diesen Urteilen Rechnung tragend, sei die Aufmerksamkeit auf das im Drama vorgestellte Familienbild gelenkt.

In Lessings *Emilia Galotti* begegnet dem Publikum anders als in Lessings erstem bürgerlichem Trauerspiel³²⁹ eine komplette Familie. Dennoch ist diese „zutiefst gestört“³³⁰, sie steckt, so Kaiser, „in der Krise“³³¹. Während das patriarchalische Familienoberhaupt Odoardo Galotti auf dem Lande lebt, hat sich dessen Frau Claudia für ein Leben in der Residenzstadt entschieden, um ihrer Tochter eine „anständige Erziehung“³³² zu ermöglichen. Die unterschiedlichen Lebensräume der Galottis stehen stellvertretend für die differenzierten Lebensauffassungen des Ehepaares. Odoardo bevorzugt die Abgeschiedenheit des Landgutes bei Sabionetta, weil ihm „das Geräusch und die Zerstreuung“³³³ des Hofes verhasst sind. Die Umgebung des Hofes gilt dem alten Galotti als Brennpunkt aller Laster, und gegen die „Stadterziehung“³³⁴ seiner Tochter hegt er größten „Argwohn“³³⁵. Die Entscheidung seines zukünftigen Schwiegersohnes Appiani, sich mit Emilia in den Tälern seines Vaters niederzulassen, „entzückt“³³⁶ ihn. Claudia hingegen fühlt sich in der „Nähe des Hofes“³³⁷ wohl. Gegenüber ihrem Mann rechtfertigt sie ihren Entschluss, mit Emilia in der Stadt zu leben, dadurch, dass nur dort die „Liebe zusammen bringen“ konnte, „was füreinander geschaffen war“³³⁸. Mit ihrer Mutter nimmt Emilia am geselligen Stadtleben teil und lernt dort eine sinnesfreudige, weltoffene Gesellschaft kennen, die im direkten Kontrast zu der sittenstrengen Moral ihres Vaters steht. Neuere

³²⁶ Göbel (1988), S. 98.

³²⁷ Alt (1994), S. 264.

³²⁸ Fingerhut (1995), S. 88.

³²⁹ Vgl. hierzu Kapitel: *Selbsttötung und Verführung in der Miss Sara Sampson* (1755). S. 152–162.

³³⁰ Komfort-Hein (1995), S. 162.

³³¹ Kaiser (1984), S. 22.

³³² Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/4, S. 312.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Ebd., S. 311.

³³⁷ Ebd., S. 312.

³³⁸ Ebd.

Interpretationen sehen in Claudia Galotti entgegen der Tradition der älteren Lessing-Forschung, die Odoardos Sichtweise von einer „eitle[n], törichte[n] Mutter“³³⁹ vielfach übernommen hat,³⁴⁰ eine „interessante Muttergestalt“³⁴¹ und eine „ernstzunehmende Eigenpersönlichkeit“, in der „sich positive und negative Züge mischen“³⁴². Claudia bewiese mit dem Umstand, so Lorey, dass sie ihr Leben entgegen dem Willen ihres Mannes in der Residenzstadt führe, eine gewisse Selbstständigkeit.³⁴³ Religion und Tugend zählen für sie ebenso zum Leben wie auch Freude und Geselligkeit.³⁴⁴ So besuchte sie mit Emilia die letzte Vegghia des Kanzlers Grimaldi. Dass der Prinz sich ihrer Tochter „so gnädig“ zeigt und sie ihn mit ihrer „Schönheit“, „ihrer Munterkeit und ihrem Witze so bezaubert“³⁴⁵, erfüllt sie unzweifelhaft mit Stolz. Und dennoch muss Marinellis Wertung³⁴⁶ ebenso wie die einiger Interpreten widersprochen werden³⁴⁷, denn zu keinem Zeitpunkt der Handlung hegt sie den Wunsch, der Prinz möge ihr Schwiegersohn werden. So verurteilt sie das werbende Verhalten des Prinzen in der Kirche streng, denn „so weit durfte er nicht wagen“³⁴⁸, Emilia zu folgen. Und keineswegs aus Torheit rät sie ihrer Tochter, die Wahrheit über den Vorfall in der Kirche vor ihrem Vater zu verschweigen, sondern zum Wohle Emilias. Sie weiß, wie es um die „rauhe[] Tugend“³⁴⁹ ihres Mannes bestellt ist, und fürchtet, dass er „in seinem Zorne [...] den unschuldigen Gegenstand des Verbrechens mit dem Verbrecher verwechselt.“³⁵⁰ Als Emilia erwägt ihrem Verlobten das Geschehene zu berichten, versucht sie, ihr diese „verliebte Schwachheit“³⁵¹ auszureden. Grund hierfür mag sein, dass sie die strenge Haltung ihres Mannes auf Appiani überträgt.³⁵² Claudia ist bemüht, die Verwirrung ihrer Tochter durch das Herunterspielen des Erlebten zu dämpfen, indem sie Emilia rät, sie möge das Zusammentreffen für „einen Traum“³⁵³ nehmen. Die verhängnisvollen Folgen des Verschweigens erkennt Claudia unmittelbar nach dem Eintreffen auf dem Lustschloss. Als erste erkennt sie die Wahrheit und gibt sie unerschrocken preis. Auch wenn es an ihr gewesen wäre, das tragische Ende durch

³³⁹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/4, S. 313.

³⁴⁰ Vgl. z. B. Steinhauer (1976); Wehrli (1983); Kaarsberg Wallach (1993).

³⁴¹ Wosgien (1999), S. 209.

³⁴² Benz (1981), S. 119. Ebenso werten Ritchie (1984); Lorey (1992); Dreßler (1996);

³⁴³ Vgl. Lorey (1992), S. 271.

³⁴⁴ Vgl. Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/7, S. 319.

³⁴⁵ Ebd., II/4, S. 313.

³⁴⁶ Ebd., III/6, S. 336.

³⁴⁷ So urteilt beispielsweise Seeba, Claudia „schmeichelt sich noch am Tag der Hochzeit mit der eiteln Hoffnung auf den Prinzen.“ (Seeba [1973], S. 92.)

³⁴⁸ Ebd., II/6, S. 317.

³⁴⁹ Ebd., II/5, S. 314.

³⁵⁰ Ebd., II/6, S. 316.

³⁵¹ Ebd., S. 317.

³⁵² Vgl. Wosgien (1999), S. 211.

³⁵³ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/6, S. 317.

Offenheit zu vermeiden, so zeigt ihr Vorgehen, welches äußerst problematischer Charakter dem Rezipienten in der Figur des Odoardo auf der Bühne begegnet.³⁵⁴ Odoardo Galotti wird als Vertreter einer bürgerlichen Moral vorgestellt, die laut Wosgien mit dem Tugend- und Moralkodex des Bürgertums im 18. Jahrhundert übereinstimmt.³⁵⁵ Angesichts der politischen und ökonomischen Unterlegenheit des Bürgertums versucht er sich vom Adel auf moralisch-privatem Gebiet abzuheben. Dabei ist ein zentrales Element die völlige Distanzierung von der galanten Liebeskultur und Mätressenwirtschaft des Hofes. Das Landleben bietet Odoardo die Möglichkeit, den Verführungen des Hofes zu entkommen.³⁵⁶ Dies ist zugleich Ausdruck seiner Unfähigkeit, mit einem freudvollen Leben maßvoll umzugehen. Nur in der räumlichen Distanz vermag er seine Tugendideale zu leben. Dies zeigt deutlich, dass auch in der Figur Odoardos eine Gefährdung der Tugend angelegt ist, da diese nicht das Resultat einer inneren Überzeugung darstellt, sondern einer gesellschaftlichen Konstruktion. Auf dem Land ist jene „Unschuld und Ruhe“³⁵⁷ anzutreffen, die er sich auch für seine Tochter wünscht und die für ihn im positiven Gegensatz zur Unruhe und Sittenlosigkeit des Hofes stehen. Seine Familienvorstellung ist trotz der unterschiedlichen Lebensräume des Ehepaares unzweifelhaft patriarchalisch geprägt. Seinen Herrschaftsanspruch demonstriert er durch „betonte[] Mannhaftigkeit“³⁵⁸. Appiani berichtet schwärmerisch „Welch ein Mann, [...] Ihr Vater“³⁵⁹ und auch sein Diener Pirro warnt Angelo vor der Männlichkeit des alten Galottis.³⁶⁰ In seinem Rückzug aufs Land sieht Kaiser jedoch das Versagen Odoardos als Vater und Ehemann demonstriert.³⁶¹ Innerhalb dieses Deutungsansatzes können seine Auftritte, die durch Unruhe, Ungeduld und Verdächtigungen geprägt sind, als Ausdruck seines schwindenden familiären Herrschaftsanspruchs gedeutet werden ebenso wie das – analog zu den vorausgegangenen Ausführungen – Bewusstsein seiner eigenen Verführbarkeit. Hinzu kommt sein augenscheinlich „cholerisches Temperament“³⁶², das der Dichter durch Regieanweisungen deutlich hervorhebt: „Blickt wild um sich, und stampft, und schäumt“³⁶³, „wild hin und her gehend“³⁶⁴. Neuere Deutungen zielen immer häufiger auf seine „emotional-labile, kopflose Art“³⁶⁵.

³⁵⁴ Vgl. Wosgien (1999), S. 211.

³⁵⁵ Ebd., S. 220.

³⁵⁶ Ebd., S. 223.

³⁵⁷ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/4, S. 312.

³⁵⁸ Pütz (1986), S. 164.

³⁵⁹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/7, S. 319.

³⁶⁰ Vgl. hierzu ebenfalls: PIRRO: „Nimm dich in Acht. Er ist ein Mann –“ sowie PRINZ: „Ein alter Degen; stolz und rauh [...]“. Ebd., II/3, S. 310 und ebd., I/4, S. 297.

³⁶¹ Vgl. Kaiser (1984), S. 17. So auch Dreßler (1996), S. 283.

³⁶² Wosgien (1999), S. 218.

³⁶³ Lessing (2000), *Emilia Galotti* IV/7, S. 355.

³⁶⁴ Ebd., IV/8, S. 357.

³⁶⁵ Guthke (1994), S. 81. Vgl. außerdem Ter-Nedden (1986), S. 190.

Das höchste Gut des Familienoberhauptes ist die Unschuld seiner Tochter, über die er mit außerordentlicher Strenge wacht, denn gerade das wäre der Ort, wo er „am tödlichsten zu verwunden“³⁶⁶ sei. Als er erfährt, dass Emilia allein in der Messe ist, reagiert er mit größter Besorgnis und Ärger, denn so genügen schon die wenigen Schritte „zu einem Fehltritt!“³⁶⁷. Ein Mädchen, das im 18. Jahrhundert allein ausgeht, gilt, so Wosgien, „a priori [...] von Verführung bedroht.“³⁶⁸ Zwar hofft Odoardo, dass ihre Unschuld „über alle Gewalt erhaben ist“³⁶⁹, dennoch zeichnen sich seine Erziehungsmethoden durch Kontrolle, Überwachung und Erfahrungsentzug aus. Diese Abschottung wird, so Schmitt-Sasse, zum „tödlichen Versäumnis“³⁷⁰. Sein Misstrauen resultiert zum einen aus der in der zeitgenössischen Gesellschaft weit verbreiteten Überzeugung, die Frau sei ein rein emotionales Wesen, dem Vernunft und rationales Verhalten fremd sei, und zum anderen aus Odoardos alttestamentarischem Frauenbild, das dem weiblichen Geschlecht in erster Linie sinnliche Triebe zuschreibt. Dabei avanciert er zu einem rigiden „Tugendwächter“³⁷¹, dem alles verdächtig erscheint. Der inhumane Ansatz von Odoardos Tugend- und Moralvorstellung tritt im Gespräch mit Orsina deutlich hervor. Als dieser ihr auf die provozierende Behauptung, Emilia sei „schlimmer als tot“³⁷² entgegnet: „Schlimmer? Schlimmer als tot? – Aber doch zugleich, auch tot? – Denn ich kenne nur Ein Schlimmeres –“³⁷³ offenbart sich der Wunsch Odoardos, seine Tochter lieber tot als entehrt zu sehen. In Odoardos Weltanschauung vermischen sich „Moralismus und Starrsinn“³⁷⁴ derart, dass eine Trennung kaum mehr möglich erscheint. Das Argument, für Lessing gäbe es „im Grunde nur eine Weltanschauung, die des alten Galottis“³⁷⁵, übersieht die negativen Signale, die im Text eindeutig auszumachen sind. In den Worten Claudias wird die Problematik der von Odoardo vertretenen Tugendrigorosität deutlich hervorgehoben:

Welch ein Mann! – O, der rauhen Tugend! – wenn anders sie diesen Namen verdient. – Alles scheint ihr verdächtig, alles strafbar! – Oder, wenn das die Menschen kennen heißt: – wer sollte sich wünschen, sie zu kennen?³⁷⁶

Emilia hat die Tugend- und Moralvorstellungen ihres Vaters übernommen, sie ist sein „Geschöpf“³⁷⁷. Ihre starke Vaterbindung erschwert den „Aufbau einer eigenen

³⁶⁶ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/4, S. 313.

³⁶⁷ Ebd., II/2, S. 309.

³⁶⁸ Wosgien (1999), S. 22.

³⁶⁹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 369.

³⁷⁰ Schmitt-Sasse (1983), S. 89.

³⁷¹ Bauer (1987), S. 33.

³⁷² Lessing (2000), *Emilia Galotti*, IV/7, S. 354.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Neumann (1977), S. 38.

³⁷⁵ Zinkernagel (1914), S. 211.

³⁷⁶ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/5, S. 314.

³⁷⁷ Neumann (1977), S. 38.

Persönlichkeit³⁷⁸. Bereits in der Unterredung mit ihrer Mutter im zweiten Aufzug betont Emilia, wie wichtig es für sie ist, von Appiani für „tugendhaft“³⁷⁹ gehalten zu werden. Wie sehr sie die „(Sexual-)Moralvorstellungen“³⁸⁰ Odoardos internalisiert hat, zeigt sich im siebten Auftritt des fünften Akts, als sie dem anfänglichen Misstrauen ihres Vaters energisch entgegenet, sie habe nur „Eine Unschuld“³⁸¹ zu verlieren.

IV

Über die familiäre Bindung hinaus sucht Emilia Sicherheit und Geborgenheit auch in der Gemeinschaft der Gläubigen. Frömmigkeit gilt nicht zuletzt als elementarer Bestandteil bürgerlicher Erziehung, da die Religion „Gebote und Warnungen gegen die Lüste des Fleisches“ enthält und es daher verstehe, „vor dem Ausbruch sündlicher Triebe“³⁸² zu bewahren. Ihre tiefe Frömmigkeit ist Ursache für die Verwirrung nach der letzten Vegghia im „Haus der Freude“³⁸³. Um den „Tumult“³⁸⁴ ihrer Seele zu dämpfen, sucht Emilia täglich die Kirche auf und bittet um Gnade. Ihr Kirchgang wird, wie Schenkel treffend formuliert, zum Bußgang.³⁸⁵ Dem unerwarteten Erscheinen des Prinzen in diesem für sie unantastbar geglaubten Bereich sieht sie sich völlig hilflos gegenüber, dem sie einzig mit Flucht begegnen kann, ein Motiv, das sich an zentraler Stelle wiederholen wird. Emilias Bericht von den Begebenheiten in der Kirche ist durch äußerste Erschütterung gekennzeichnet. Das Zittern, die „ängstliche[] Verwirrung“ und „Furcht“³⁸⁶ verdeutlichen die instabile psychische Verfassung der jungen Frau. Der Prinz wird seinem Kammerherrn später berichten: „Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da; wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurteil höret.“³⁸⁷ Ihre Unfähigkeit, dem Werben Hettores angemessen entgegenzutreten, zeigt deutlich, dass ihre Tugend und Moral nicht „echt[er] Ausdruck ihrer Persönlichkeit [sind], sondern das Ergebnis ihrer Erziehung“³⁸⁸, die der Entwicklung einer eigenständigen Persönlichkeit entgegenstand.

Augenfällig ist, dass Emilia einzig im Beisein ihrer Mutter dem Prinzen selbstsicher entgegentritt. Kann er ihr in der Kirche „nicht ein Wort aussprechen“³⁸⁹, so unterhielt sie sich bei ihrer ersten Begegnung „so lange“³⁹⁰ mit ihm und auch auf dem

³⁷⁸ Scheuer (1994), S. 25.

³⁷⁹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/6, S. 318.

³⁸⁰ Wosgien (1999), S. 225.

³⁸¹ Lessing (2000), V/7, S. 369.

³⁸² Overberg (1957), S. 50.

³⁸³ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 369.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Vgl. Schenkel (1986), S. 164.

³⁸⁶ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/6, S. 314.

³⁸⁷ Ebd., III/3, S. 331.

³⁸⁸ Hillen (1970), S. 128.

³⁸⁹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, III/3, S. 331.

³⁹⁰ Ebd., II/4, S. 313.

Lustschlosse hofft sie, der Prinz möge im Beisein ihrer Mutter erscheinen. In Anwesenheit Claudias hält sie ihn „in einer Entfernung“³⁹¹ und „spricht mit ihm in einem Tone“³⁹². Ohne mütterlichen Schutz verfällt sie in „Unruhe“³⁹³. So urteilt auch Wurst, die in ihrer Arbeit *Familiale Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘* zu dem Schluss kommt: „Durch die [...] Erziehung des Vaters zur Passivität [...] erzogen, ist es ihr nicht möglich, sich mit ihrer Umwelt ohne die Hilfe Anderer auseinanderzusetzen.“³⁹⁴ Hiermit im Einklang steht die Beobachtung, dass Emilias Wille zum Tode erst zu jenem Zeitpunkt endgültig reift, da sie erfährt, ohne Begleitung ihrer Eltern ins Haus der Grimaldis gebracht zu werden. Auch Neuhaus-Koch sieht das „Getrenntwerden von den wichtigsten Bezugspersonen, dem Vater und der Mutter“, als entscheidend für „die Einschätzung ihrer Lage“³⁹⁵. Lessing zeigt hier die Folgen einer Erziehung, „die vor allem auf einer Abschottung von der Öffentlichkeit“³⁹⁶ und damit auf eine „Entfernung aus der Welt“³⁹⁷ zielt.

Die Wehrlosigkeit gegenüber den Intrigen des Hofes, die Unterlegenheit gegenüber den untugendhaften Kräften der Gesellschaft sind ableitbar aus dem Ideal der Weltabgeschiedenheit und aus der vor allem von Odoardo in die Tat umgesetzten Erziehung.³⁹⁸

V

In den Szenen V/6 und V/7 wird das tragische Ausmaß der vorgestellten Begebenheiten deutlich; jene Szenen, an denen sich sowohl der „Widerspruch der Interpreten“ als auch „die Kritik am Dichter“³⁹⁹ stets entzündete. Der Monolog Odoardos in V/6 erfüllt dem Tragödienverständnis des Autors zufolge die Funktion, dem Publikum die Überraschung zu ersparen. Denn, so Lessing, „die Ergetzung einer kindlichen Neugierde“⁴⁰⁰ darf nicht das oberste Gestaltungsprinzip der dramatischen Handlung sein. Durch diesen Kunstgriff wird es dem Rezipienten möglich, die Wahrnehmung der *dramatis personae* zu überschreiten und einer ausgewogenen Beurteilung zu unterziehen. Die Zerrissenheit des alten Galotti, sein hilfloses Ringen um die Beruhigung seiner aufbrausenden Leidenschaften finden ihre Entsprechung in „Wortwahl, Rhythmus, Syntax“⁴⁰¹. Der Monolog ist von jener Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung geprägt, in der eine realistische Einschätzung der Lage nicht mehr

³⁹¹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, IV/8, S. 357.

³⁹² Ebd., S. 357.

³⁹³ Ebd., V/5, S. 362.

³⁹⁴ Wurst (1988), S. 133f.

³⁹⁵ Neuhaus-Koch (1977), S. 59.

³⁹⁶ Wosgien (1999), S. 237.

³⁹⁷ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/5, S. 362.

³⁹⁸ Steinmetz (1991), S. 132.

³⁹⁹ Schäublin (1981), S. 85.

⁴⁰⁰ Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 48. Stück, S. 422.

⁴⁰¹ Nölle (1977), S. 147.

geleistet werden kann. Seine ängstliche Verwirrung und seine Zweifel an der Ehrwürdigkeit seiner Tochter werden in der Wiederaufnahme des Gedankens deutlich, Emilia habe Gefallen am Prinzen gefunden, jene aufkeimende Angst, die er bereits im Gespräch mit Orsina zu verdrängen suchte. Hier kommt nun unausgesprochen erstmals das Motiv der Kindstötung zum Ausdruck: „Was will ich denn für sie tun? – Hab’ ich das Herz, es mir zu sagen? – Da denk’ ich so was: So was, was sich nur denken läßt. – Gräßlich!“⁴⁰² Obwohl Odoardo den Gedanken nicht in Worte fasst, wird das Unsagbare präzise genug, um es zu errahnen. Im Augenblick höchster Erregung ahnt er die Möglichkeit, seine Tochter um die Rettung ihrer Unschuld willen zu töten. Der Wahnwitzigkeit seiner Vorstellung bewusst, will Odoardo flüchten und so der Konfrontation mit seiner Tochter entrinnen. Er kann ihr jedoch nicht mehr ausweichen und „stilisiert diesen Tatbestand zum Omen hoch, setzt seinen Willen in die Übereinstimmung mit der göttlichen Vorsehung“⁴⁰³. Das Erscheinen Emílias als „bejahendes Zeichen des Himmels“⁴⁰⁴ gedeutet, wird dies für den alten Galotti zum „Notanker eines, der nicht mehr der Maxime seines Verstandes zu folgen vermag [...]“⁴⁰⁵. Damit widerspricht er seiner eigenen noch in Auftritt II/4 geäußerten Überzeugung, dass ein Mensch nicht derart weise sein könne, um in wissender Übereinstimmung mit der Vorsehung zu handeln. In der das menschliche Leben missachtenden Überzeugung entlarvt er seine eigene Person und zugleich die von ihm vertretene fragwürdige Moralvorstellung, seine Tochter lieber tot als entehrt zu sehen. Auf diesem Hintergrund kann die Behauptung Noltes nicht standhalten, Odoardo degeneriere während der Begegnung mit seiner Tochter zur einer „völlig überflüssigen Gestalt“ und sei einzig das „Instrument des Willens seiner Tochter“⁴⁰⁶.

Als Emilia erfährt, dass sie ohne elterlichen Schutz ins Haus der Grimaldis gebracht werden soll, regt sich in ihr erstmals energischer Widerstand.

Ich allein in seinen Händen? – Nimmermehr, mein Vater. – [...] Ich allein in seinen Händen? – Gut, lassen Sie mich nur; lassen Sie mich nur. – Ich will doch sehn, wer mich hält, – wer mich zwingt, – wer der Mensch ist, der einen Menschen zwingen kann [...] Reißt mich? bringt mich? – Will mich reißen; will mich bringen: will! Will! – Als ob wir, wir keinen Willen hätten, mein Vater!⁴⁰⁷

An dieser Stelle werde, so urteilt Lessing in einem Brief an seinen Bruder Karl im Februar 1772, Emilia erstmals „selbst tätiger“ und ihr „Charakter [...] interessanter“⁴⁰⁸. Albrecht urteilt: Sie widersetzt sich der Willkür des Prinzen und fordert das Recht auf

⁴⁰² Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/6, S. 367.

⁴⁰³ Held (1983), S. 167.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Wessel (1972), S. 255.

⁴⁰⁶ Nolte (1968), S. 230.

⁴⁰⁷ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 368.

⁴⁰⁸ Ebd., (1988), *Brief 795 von Lessing an Karl Lessing vom 10. Febr. 1772*, S. 352.

moralische Selbstbestimmung.⁴⁰⁹ Der mehrmalige Gebrauch des Modalverbs „will“ dokumentiert ihre Entschlossenheit⁴¹⁰ und ist mit der ihr in der Lessing-Forschung häufig zugeschriebenen Rolle des sprachlosen und passiven Opfers nicht vereinbar. „Stürzet“ sie nach der ersten Begegnung mit dem Prinzen in einer „ängstlichen Verwirrung“⁴¹¹ ins Haus ihrer Mutter und kommt sie nach dem Überfall „ohne Atem und Kräfte“⁴¹² im Lustschloss an, so wirkt sie in ihrem letzten Auftritt ruhiger. Diese Ruhe beschreibt Ritchie als eine „Ruhe der Entschlossenheit, sich der gegebenen Situation gewachsen zu zeigen“⁴¹³. Ihre Entschlossenheit erwächst auf der Erkenntnis ihrer Sinnlichkeit.

Gewalt! Gewalt! wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. – Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. [...] Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten!⁴¹⁴

Mit diesem Bekenntnis geht ein Bruch durch Emilias Persönlichkeit, der mit den starr-autoritären Verhaltensmaßregeln ihres Vaters und der Gesellschaft nicht mehr in Einklang zu bringen ist und ihre Moral- und Tugendvorstellungen als erzwungen entlarvt. Mit der Erkenntnis ihres sinnlich-erotischen Begehrens erhält sie einen „kleinen Begriff von sich“⁴¹⁵, wie Lessing in einem Brief an seinen Bruder schreibt. Dieses Bewusstsein von sich selbst wird von ihr jedoch unmittelbar als Sünde empfunden, der sie einzig mit der Auslöschung ihrer eigenen Person wirkungsvoll entgegenzutreten glaubt. Bähr urteilt, dass die Begründung der Selbsttötung als letzte Möglichkeit moralischen Handelns auf einer rückblickenden moralischen Verurteilung liegt, denn das Wissen um die Gefährdung setzt eindeutige Erfahrung in der Vergangenheit voraus.⁴¹⁶ Er kommt zu dem Schluss: Dass als Handlungsmöglichkeit nur noch die Selbsttötung blieb, verweist nicht allein darauf, dass die argumentative Grundlage der Selbsttötung eine moralische Selbstverurteilung war, sie verweist auch darauf, dass die Konsequenz aus dieser Selbstverurteilung explizit oder implizit als das größte moralische Übel erscheint. Dass – im Kontext aufklärerischer

⁴⁰⁹ Vgl. Albrecht (1997), S. 78.

⁴¹⁰ Vgl. Wosgien (1999), S. 238.

⁴¹¹ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, II/6, S. 314.

⁴¹² Ebd., III/4, S. 333.

⁴¹³ Ritchie (1989), S. 44.

⁴¹⁴ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 369.

⁴¹⁵ Ebd., (1988), *Brief 795 von Lessing an Karl Lessing vom 10. Febr. 1772*, S. 352.

⁴¹⁶ Vgl. Bähr (2005), S. 81.

Moralphilosophie und Religion – „allein diese verwerfliche Option bleibt, zeigt die Verwerflichkeit der handelnden Person“⁴¹⁷.

Diese Aussage kann mit Blick auf die Innenperspektive der Figur überzeugen, unter Berücksichtigung der Außenperspektive bedarf sie jedoch einer Korrektur. Aus Furcht, dem Laster verfallen zu können, einmal nicht mehr „tugendhaft“ zu sein, will Emilia sterben. Denn, um „Nichts Schlimmeres zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige!“⁴¹⁸. Indem Lessing Emilia dieses sprechen lässt, hat er implizit eine Wertung der Tat getroffen, die im Kontext seiner theoretischen Äußerungen deutlich hervortritt. Für Lessing ist das „Blut der Märtyrer [...] ein sehr zweideutiges Ding“⁴¹⁹. Er argumentiert, dass es sehr viele unter ihnen gäbe, „die eher Toren und Rasende genannt zu werden verdienen, als Blutzegen“, denn „eine geliebte Grille könne es eben so weit bringen, als die Wahrheit in allem ihren Glanze“⁴²⁰. Die heldenhaften Märtyrer des christlichen Trauerspiels befremden ihn. Mit Blick auf die deutsche Schaubühne hält er fest:

Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen itzt zu wohl, die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Träne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken.⁴²¹

Lessing äußert hier die Ansicht, dass der religiös motivierte Selbstmord sowohl Täter als auch Kirche gleichermaßen diffamiere, indem sie zur Bestätigung ihres Geltungsanspruches jene heroische Unvernunft toleriere und bisweilen sogar mit Stolz auf die Zahl der Blutzegen verweise. Für die Schaubühne sei eine solche Haltung als „Schule der moralischen Welt“⁴²² im Zeitalter der Vernunft völlig untauglich:

Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben, der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?⁴²³

⁴¹⁷ Vgl. Bähr (2005), S. 82.

⁴¹⁸ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 369.

⁴¹⁹ Lessing (2003), *Rettung des Hieronymus Cardanus*, S. 210.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd., (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 1. Stück, S. 190.

⁴²² Ebd., 2. Stück, S. 192.

⁴²³ Ebd., S. 193.

Und solle der Märtyrertod die Offenbarung des göttlichen Willens sein, denn nur dieser könne die Erlaubnis zu solch einer Tat erteilen, so ist auch diese ein wenig sinnvolles Unterfangen für die Bühne:

Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten [...] Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen, müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können.⁴²⁴

Das Postulat der „Gottesgefälligkeit eines freiwilligen Todes“⁴²⁵, das Emilia in ihrem Bekenntnis adaptiert, passt gleichermaßen zum Anspruch Odoardos, seine Tat sei ein Erfordernis des Himmels. Beide Figuren demonstrieren in ihrem Ringen um Ruhe und Gelassenheit die Verkennung der Realität. Die vermeintliche „unumgängliche Notwendigkeit“⁴²⁶ basiert einzig auf dem subjektiven Empfinden. Indem Lessing auf das Märtyrerbild verweist, zeigt er, in welchem Maße Fehleinschätzungen dabei eine Rolle spielen.

Die Unvereinbarkeit der Sinnlichkeit mit der von Odoardo und Emilia vertretenen Moral ist letztlich Movens des finalen Tötungsakts. Der Dichter stellt so eine Tugend und Moral an den Pranger, die eine Entfremdung vom eigenen Ich bedeutet und nur um den Preis der eigenen Vernichtung erhalten werden kann. Die eigene Triebnatur wird als sündhaft vorgestellt, der Emilia einzig mit der Auslöschung ihrer eigenen Person entgegentreten zu können glaubt. Kommt Odoardo Emilias Bitte nach dem Dolche zunächst nach, so entreißt er ihn ihr in jenem Augenblick, da sie im Begriff ist, sich zu durchstoßen. Sie ahnt die Unentschlossenheit ihres Vaters und verweist ihn auf die Legende der römischen Verginia. Der „Hinweis auf den erhabenen Präzedenzfall“⁴²⁷ gibt den Ausschlag. Mit den Worten „Doch, meine Tochter, doch!“⁴²⁸ verletzt Odoardo Emilia tödlich.

VI

Das entschlossene Vorgehen Emilias im letzten Auftritt wurde vielfach als neu erworbenes Selbstbewusstsein, als Ausdruck von Mündigkeit gedeutet. Für Scholz ist Emilias Todeswille die „höchste Form von Mündigkeit“⁴²⁹. Im letzten Akt zeigt sich die junge Frau als eine „selbstbewusste [...], selbstverantwortlich [...] handelnden

⁴²⁴ Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 2. Stück, S. 193.

⁴²⁵ Weigand (1967), S. 49.

⁴²⁶ Lessing (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, 1. Stück, S. 190.

⁴²⁷ Weigand (1967), S. 49.

⁴²⁸ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, V/7, S. 370.

⁴²⁹ Scholz (1992), S. 78.

Frau⁴³⁰, „die zur Herrin ihres Schicksals“⁴³¹ wird und „sich von niemanden zwingen läßt“⁴³². Kopfmann konstatiert bei Emilia eine „verblüffende Persönlichkeitsveränderung von einem verwirrten, verängstigten, am Mutterrock hängenden Kind zu einer selbstbewussten, souveränen jungen Frau“⁴³³. Bauer und Ritchie beschreiben die Wandlung Emilias gleichermaßen von einem unerfahrenen Mädchen zu einer „Erkennenden und Entschlossenen Frau“⁴³⁴. Diese Wertungen lassen jedoch außer Acht, dass ihr häufig beschriebenes Selbstbewusstsein ihr zu keinem Zeitpunkt der dramatischen Handlung die Möglichkeit gibt, sich aktiv gegen den Prinzen aufzulehnen. Ihr Todesentschluss, so auch Wosgien und Paintner, ist Ausdruck mangelnder Fähigkeit zum selbstbestimmten Handeln. Emilia kann sich

nur so verhalten, wie es von ihr erwartet wird: Ohne je als eigenständige Person gelebt zu haben. Ihr entwickelter Wille dient einzig der Selbsterstörung, d. h. die von ihr erreichte Subjektivität ist eine negative.⁴³⁵

Hinzu kommt, dass ihre Entschlossenheit so unerwartet plötzlich auftritt, dass ihr Wunsch dennoch vorschnell und unüberlegt wirkt. Dies ist, so Paintner, nur ein weiteres Indiz ihrer Passivität. In der festen Überzeugung, den einzig wahren Weg zu wählen, steigert sie sich in eine Form jugendlicher Hysterie, die ihr jede objektive Bewertung der Situation verweigert.

Die totale Negation ihrer physischen Natur und deren Bedürfnisse werden zur Pflicht und zum Schicksal Emilias. Ebenso wie ihre Erziehung durch eine extreme Tugenddoktrin gekennzeichnet ist, fällt ihre abschließende Reaktion ins Reich der Extreme. Die Worte Emilias demonstrieren die bedrohliche Macht des Irrationalen. Was sich bereits in der Szene nach dem Kirchgang ankündigt, wird in ihrem Selbstmordentschluss kanalisiert. Ebenso wie Lessings Philotas gelingt es ihr nicht, Affekte, Vernunft und Gefühl in ein ausgeglichenes Verhältnis zu bringen.

Emilias Wille zur Selbstvernichtung und ihre Tötung sind nicht einzig eine Anklage gegen die Willkür absolutistischer Herrschaft, wie die politisch akzentuierte Deutung in der Forschungsgeschichte von Goethe über Dilthey bis in die zeitgenössische, marxistische Literaturwissenschaft glauben machen möchte, sondern gleichzeitig, wenn nicht gar in viel größerem Maße, die Entlarvung einer überkommenen und weltfremden bürgerlichen Moral, die jegliches selbstbestimmtes Handeln unmöglich macht. Der Freitod der Titelfigur ist die absurde Konsequenz einer Summe menschlichen Fehlverhaltens. Das moralische Prinzip überlebt hier nur im

⁴³⁰ Scholz (1992), S. 78.

⁴³¹ Sturges (1989), S. 32.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Kopfermann (1988), S. 21.

⁴³⁴ Ritchie (1989), S. 60; vgl. Bauer (1987), S. 82.

⁴³⁵ Wosgien (1998), S. 239.

Leichnam.⁴³⁶ Lessing kehrt das klassische Märtyrerdrama um. Indem er Emilias Selbsttötung als einzige Möglichkeit zur Rettung der für sie gültigen Moralvorstellung darstellt, spricht er ein vernichtendes Urteil über die bürgerliche Erziehung aus, „die ihr eigenes Tugendideal nur im Tod des Menschen konservieren kann⁴³⁷. Die ‚Wahnwitzigkeit‘ dieser Tugend wird in der Selbsttötung der Christin deutlich hervorgehoben. Hierin hebt sich Lessings Werk deutlich von denen seiner Zeitgenossen ab. Die Selbsttötung der Emilia ist zugleich ein Zeugnis der Normanerkennung. Indem das Leben hinter die Norm tritt, wird der Mensch unter die Macht der Norm sanktioniert. Unter Berufung auf Foucault formuliert Neumeyer: Das „Strafverfahren“ der ‚Sub-Justiz‘ „richtet sich gegen die Abweichung der Regel, denn strafbar ist alles, was nicht konform ist“⁴³⁸. Die Selbsttötung dient unter dieser Perspektive der Selbstdisziplinierung, wie es Lessing in seiner Emilia dramatisch ausgestaltete. Indem Lessing die Norm jedoch als Fehler entlarvt, greift er weit über die Darstellung der folgenden Selbsttötungen hinaus. Denn während die ‚Schuld‘ der Emilia weder faktisch greifbar noch auf ein individuelles Fehlverhalten zurückzuführen ist, sondern das Ergebnis eines Erziehungsmodells darstellt, sind die folgenden Selbsttötungen Resultat eines die Norm missachtenden Autonomieanspruchs, der im Kontext von Selbsttötung und Verbrechen ein bedrohliches Profil erhält.

II. Von ‚Verbrechen‘ und Selbsttötung. Die Bestätigung des Sittengesetzes

Den unter diesem Kapitel subsumierten Selbsttötungsdarstellungen ist gemeinsam, dass der Selbsttötung der *dramatis personae* ein von ihnen begangenes Vergehen vorausgeht. In der vermeintlichen Kausalität von Verbrechen und Selbsttötung wird jenes Wahrnehmungsparadigma bedient, das Kant als die Angst vor dem Selbstmörder beschreibt und welches bereits Schlegel in der Figur des Araspes dramatisch ausgestaltet hatte.⁴³⁹ Es ist jenes Ideengebäude, das davon ausgeht, dass jener, der zur Aufgabe seines eigenen Lebens bereit ist, auch nicht vor der Auflehnung gegen die vorherrschende Norminstanz zurückschreckt und folglich eine Gefährdung der sittlichen Weltordnung darstellt. In den Selbsttötungen der Figuren wird nun diese Bedrohung und Anfechtung der bestehenden Ordnung ‚eingekapselt‘ und ‚ausgeschieden‘. Es ist die Bestätigung des im Drama ausgestalteten Sittengesetzes, die

⁴³⁶ Vgl. Mattenklott (1968), S. 295.

⁴³⁷ Alt (1994), S. 268.

⁴³⁸ Neumeyer (2009), S. 360.

⁴³⁹ Vgl. hierzu Kapitel: *Selbsttötung und Treue in Gottscheds Panthea* (1744). S. 123–135.

sich in den Selbsttötungen der *dramatis personae* artikuliert. Hierbei wurde auf Metaebene unter Fokussierung der angeführten Begründungsmodelle zwischen zwei Ausprägungen der Motivgestalten unterschieden: Jene Figuren, die ihren ‚Normverstoß‘ anerkennen und ihrer Selbsttötung den Charakter einer Sühneleistung verleihen (1. Zwischen Fremd- und Selbstbestimmung), und jenen, die ihre Selbsttötung als eine Absage an die vorherrschende Norminstanz formulieren (2. Formen der Radikalautonomie).

1. Zwischen Fremd- und Selbstbestimmung. Selbsttötung als Akt der Sühne oder ‚Die Strafe der Selbsttötung‘

Erstere Ausprägung des Motivs ist der Konnex von Sühne und Selbsttötung, der sich als bevorzugte Darstellungsgröße des bürgerlichen Trauerspiels herausgestellt hat gemeinsam. Ebenso wie Emilia und Lucretia sühnen die im Folgenden vorzustellenden Figuren in ihrem Tod ein individuelles Vergehen. Handelt es sich jedoch bei der Lucretia-Figur um eine nicht von ihr aktiv begangene Überschreitung, sondern ausschließlich um eine durch Zweite herbeigeführte Schande, und kann Emilias Selbsttötung als eine Form der vorweggenommenen Sühne verstanden werden, an deren Ursache sie letztlich ebenso wenig Schuld trägt, so ist den folgenden Figuren eine aktive Teilnahme an den Übertretungen gemeinsam. Hierbei konnte abermals zwischen zwei Ausgestaltungen mit Blick auf das Handlungsgefüge unterschieden werden, nämlich zwischen jenen, die eine individuell begangene Schuld büßen (1.1 Die individuelle Schuld) und jenen, die verführt wurden (1.2. Die eigene und des anderen Schuld). Die Motivverknüpfung ist beim zuletzt Genannten auf Handlungsebene dahingehend erweitert, dass die ‚Verführten‘ erst ihren ‚Verführer‘ und dann sich selbst strafen. Gemeinsam ist den Darstellungen, dass die *dramatis personae* ihre ‚Schuld‘, indem sie die Selbsttötung als Sühne klassifizieren, anerkennen. Dies unterscheidet sie deutlich von den Figuren unter 2. Von der Motivdarstellung der Gottschedin in der Figur des Araspes sind sie ebenso zu unterscheiden, da es sich bei diesen um sogenannte mittlere Charaktere handelt, die eben nicht wie die Araspes-Figur der Gottschedin einzig als lasterhaft vorgeführt werden.

Die Selbsttötung als Sühneleistung direkt oder indirekt zu klassifizieren, gehört zu einer bevorzugten Motivgestalt ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. In dieser Setzung wird das Moment der Selbstjustiz zum zentralen Gegenstand literarischer Auseinandersetzung. Indem die Selbsttötung aus Figurenperspektive als eine Form der Sühne für begangenes Unrecht begriffen wird, findet eine Anerkennung der vorherrschenden Norm statt, das heißt, im Untergang der *dramatis personae* wird die sittliche Weltordnung, gegen die die Figuren zuvor aufbegehrten, wiederhergestellt.

Anders formuliert: Das Laster erfährt seine Bestrafung, indem es ausscheidet; es ist die ‚Strafe der Selbsttötung‘. Hierin kommt es zu einem Ineinandergreifen von Selbst- (Sanktion) und Fremdbestimmung (Anerkennung einer vorherrschenden Norm). In dieser Motivgestalt wird die Frage nach dem Eigentumsverhältnis des Einzelnen berührt. So entziehen sich die *dramatis personae* in ihrer Selbstjustiz zugleich der weltlichen Gerichtsbarkeit, indem sie selbstständig die Sanktion der vorherrschenden Norminstanz übernehmen. Die Frage der Selbstbestrafung durch Selbsttötung, die die vorzustellenden Figuren mit unterschiedlicher Intensität bejahen, ist das geistesgeschichtliche Resultat der langsamen Lösung der streng dogmatischen Bindung an Autoritäten, die sich auch auf die Gestaltung des Selbsttötungsmotives überträgt. Diese Loslösung vollzieht der Subjektivismus der Aufklärung. Die vorzustellenden Selbsttötungen sind eine Auflehnung gegen jene Moral, die eine bedingungslose Unterordnung des Menschen unter einen göttlichen und/oder souveränpolitischen Willen verlangt. Die Selbsttötungen des Mellefont, des Clerdon und der Lucie können unter dieser Perspektive als die ethische Forderung des autonomen Gewissens im Konnex von Verbrechen und Strafen verstanden werden.

Den Begründungsmustern der Figuren ist zu weiten Teilen der Erlösungsgedanke inhärent, der den Tod als Form der Gnade begreift. Für Ingen ist es

kein Widerspruch, wenn der Tod sowohl als Strafe wie auch als Gnade betrachtet wird. Unter verschiedenem Aspekt gilt beides: Die Verbindung läßt sich in der theologischen Literatur mehrfach belegen. Der Tod als Strafe für die Sünde ist ein biblischer Gedanke, der von den Patres auf die Erbsünde ausgedehnt wurde. Zum Tode als Gnade ist zu bemerken, daß es sich hier um altes philosophisch-theologisches Gedankengut handelt, das sich von der griechisch-römischen Antike in ungebrochener Tradition bis ins 18. Jahrhundert verfolgen läßt.⁴⁴⁰

In dieser Motivgestalt wird an dem Antagonismus von Verstand und Leidenschaft weitergeschrieben. Es sind die zwei Pole der zeitgenössischen Selbsttötungsdiskussion, die Neumeyer als Pathologie und Sub-Justiz beschreibt.⁴⁴¹ In den vorgestellten Werken wird in den emotional motivierten Tötungen die Sub-Justiz im Pathologiediskurs zusammengedacht. Die Anerkennung der Sub-Justiz erfolgt somit einzig auf der Ebene einer Pathologisierung. Das literarisch ausgestaltete Krankheitsbild ist die Ausschaltung des Verstandes. In der Pathologie, die einer individuellen Entlastung gleichkommt, wird jenes, was Mendelssohn als den Streit der theatralischen und wahren Sittlichkeit beschreibt, ‚geschlichtet‘. Eben darin

⁴⁴⁰ van Ingen (1972), S. 71.

⁴⁴¹ Sub-Justiz verstanden als die Anerkennung der Norm, die sich in der Selbsttötung quasi selbstreflexiv offenbart, vgl. hierzu Neumeyer (2009), S. 263–374.

liegt ein großes Kunststück der theatralischen Poesie. Der Dichter muß den Streit der wahren Sittlichkeit mit der theatralischen sorgfältig verstecken, wenn das Schauspiel gefallen soll. Man lasse den bedrängten Sir Sampson in dem Augenblicke, da sich seiner Tochter Entführer ersticht, ihm diese Worte zurufen: Was thust du Bösewicht: Willst du Laster durch Laster büßen. Den Augenblick würde die theatralische Sittlichkeit nebst dem Endzweck des Dichters verschwinden. Unser Mitleiden, daß kaum rege zu werden anfing, würde sich, in dem Spiegel der wahren Sittlichkeit, den man uns vorhält, in Abscheu verwandeln.⁴⁴²

1.1. Die individuelle Schuld

1.1.1. Selbsttötung und Verführung in Lessings *Miss Sara Sampson* (1755)

*Es stehet bei mir nicht, das Geschehene ungeschehen zu machen; aber mich wegen des Geschehenen zu strafen – das steht bei mir!*⁴⁴³

I

Lessings *Miss Sara Sampson* eröffnet im deutschsprachigen Raum die Sub-Gattung des bürgerlichen Trauerspiels.⁴⁴⁴ Das im Sommer 1755 in Frankfurt/Oder uraufgeführte Drama hatte bemerkenswerte Wirkung auf das zeitgenössische Publikum. Karl Wilhelm Ramler schreibt an Gleim, dass das Publikum „drey und eine halbe Stunde zugehört, stille gesessen wie Statuen, und geweint“⁴⁴⁵ habe, und auch Nicolai gesteht in einem Brief an Lessing, dass er während der Aufführung „öfters geweint habe“⁴⁴⁶. Diese und ähnliche Äußerungen veranlassen Barner dazu, von der *Miss Sara Sampson* als dem „größten Weinerfolg“⁴⁴⁷ des 18. Jahrhunderts zu sprechen. Brüggemann sieht dies darin begründet, dass die *dramatis personae* die „seelische Stimmung der 50er-Jahre, wie nie zuvor gesehen oder gehört, zum Ausdruck brachten, indem sie sich einer Empfindsamkeit hingaben, die alle Herzen bewegte“⁴⁴⁸. Die Ergriffenheit, der sich, so Monath, auch jene nicht entziehen konnten, die „sonst dem allgemeinen Strome der

⁴⁴² Mendelssohn (1974), *Über die Empfindungen. Dreizehnter Brief*, S. 75f.

⁴⁴³ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 526.

⁴⁴⁴ Zu Lessings *Trauerspielkonzept* vgl. Kapitel: *Selbsttötung und Sinnlichkeit in Lessings Emilia Galotti*. S. 135–149.

⁴⁴⁵ Ramler (1755), zit. n. Alt (1994), S. 191.

⁴⁴⁶ Nicolai (1987), *Brief 102 von Friedrich Nicolai an Lessing vom 3. Novemb. 1756*, S. 111.

⁴⁴⁷ Barner (1983), S. 89.

⁴⁴⁸ Brüggemann (1964), S. 7.

Empfindsamkeit fern blieben“⁴⁴⁹, geht auf drei wesentliche Momente zurück: Das sanfte und rührende Sterben der verführten Sara, die allumfassende Liebe und Güte ihres verzeihenden Vaters und den Selbstmord des liebenden Verführers, der den Tod der Geliebten unwissentlich mitverschuldet hat. Dabei ist die Gesinnung des in diesem Drama vorgestellten Dramenpersonals „das Ethos der Empfindsamkeit“⁴⁵⁰. Empfindsamkeit bezeichnet hier jedoch, so Guthke, nicht Leidenschaft, sondern „maßvolle, humanitär-moralische Rührung, deren Bereich durch die Vernunft abgesteckt wird“⁴⁵¹. Ratio und Empfindsamkeit bilden in der Mitte des 18. Jahrhunderts keinen Widerspruch mehr, sondern es verbreitet sich nach Eibel zunehmend die Auffassung, „beiden ihr Recht zu geben und zwischen ihnen zu vermitteln.“⁴⁵² Diese Hinwendung „zu differenzierten Innenvorgängen, zum Herzen als letzte Berufungsinstanz“⁴⁵³ im Zeitalter der Vernunft reißt fast unweigerlich einen tiefen Graben zwischen Sprache und Emotion, zwischen dem Gefühl und dem Unterfangen, es dem Bereich der Erfahrung mittels der Sprache zugänglich zu machen.

Denn so sehr Handeln und moralische Qualifikation auf das Herz gegründet sind, so gehört doch das Wort dem Bereich der Ratio an, ist es ordnender Logos, nicht, wie in der Geniezeit, Ausdrucksgebärde.⁴⁵⁴

Und dieser ‚Riss‘ durchzieht das gesamte Trauerspiel. Das Dramenpersonal ist stets darum bemüht, seinen Gefühlen sprachlich Ausdruck zu verleihen. Dabei können die Empfindungen des Einzelnen jedoch ausschließlich in Begriffe gefasst werden, „die der cartesianischen Tradition der Affektenlehre entstammen.“⁴⁵⁵ Diesem Umstand verdanke das Werk, so Eibel, seine „kaum zu leugnende Geschwätzigkeit“⁴⁵⁶ und die Tatsache, dass es von Anfang an „nicht nur zu Tränen“ gerührt, sondern ebenso „gelangweilte Kritiker“⁴⁵⁷ hervorgerufen habe. Über seine exponierte gattungsgeschichtliche Stellung hinaus ist das Trauerspiel Lessings mit Blick auf die Motivgestalt von Interesse. Die Verstrickung von Schuld und Sühne geht bei Lessing um ein Vielfaches über die reine Darstellung von Verbrechen und Strafe hinaus, wie sie uns beispielsweise in der *Panthea* der Gottschedin in der Figur des Araspes begegnet ist. Mellefont ist kein reiner Bösewicht, der durch seinen Selbstmord seiner Strafe zuvorkommt. Seine Schuld ist auch nicht solcher Art, dass die bürgerlichen

⁴⁴⁹ Monath (1956), S. 171.

⁴⁵⁰ Guthke (1994), S. 32.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Eibel (1977), S. 149.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 148

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Seeba (1973), S. 45.

Gesetze auf ihn anwendbar wären, vielmehr erwächst sie, wie zu zeigen sein wird, aus der Ambivalenz seines Charakters.

II

Die Handlung der *Sara* kommt ohne Schicksalszwang aus dem Reich höherer Mächte aus und bedarf folglich einer lückenlosen Verknüpfung von Charakter, Schuld und Sühne. Die Deutungen des mellefontischen Charakters sind ebenso ambivalent wie dessen Auftreten. Brüggemann sieht in Mellefont die „entwicklungsgeschichtlich [...] interessanteste Figur des ganzen Stückes“ und Lessings ersten „tastende[n] Versuch zu einem neuen Typus Mensch“⁴⁵⁸. Demgegenüber sieht Labrousse in Mellefont einen Charakter gezeichnet, der nicht in die Zukunft weise, sondern „hinter dem im Werk als vorbildlich sich abzeichnendem Menschenbild“⁴⁵⁹ weit zurückbleibe. Hempel beschreibt die Figur des Mellefont als einen „Übergangscharakter“ und präzisiert:

in der Erfahrung mit Sara erkennt er, dass er der Rolle des skrupellosen Verführers, der auf der Suche nach sexueller Bestätigung sein Gegenüber als beliebig zu misshandelndes Spielzeug auffasst, nicht mehr gewachsen ist.⁴⁶⁰

Ähnlich das Urteil Saßes, der ihn als „ein[en] Verführer neuen Typs“ bestimmt, „für den primär Liebe und nicht Sexualität das bestimmende Motiv ist.“⁴⁶¹ Sir William wird am Ende von ihm sagen „Ach, er war unglücklicher als lasterhaft!“⁴⁶² Unter dieser Perspektive ist es angemessen, den Charakter Mellefont unter den Vorzeichen von Manns Interpretation zu lesen:

Er erreicht die Tugend nicht, weil er im Banne der Triebe früher stand als unter der Herrschaft der Tugend, und seiner Erkenntnis bleibt gerade das verborgen, was er braucht, um Herr seiner Situation zu sein und nicht ihr Sklave, um richtig handeln zu können statt nur falsch.⁴⁶³

Mellefont lebte vor seiner Bekanntschaft mit Sara außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, er frönte seinen Leidenschaften in großem Stil, verprasste sein Vermögen und bewegte sich in der zweifelhaften „Gesellschaft von Spielern und Landstreichern“ sowie „alle[n] Arten von Weibsbildern“⁴⁶⁴. Als ein derartiger ‚Lebemann‘ wird Mellofont auch in seinem ersten Auftritt durch die Regieanweisungen exponiert: „*unangekleidet in einem Lehnstuble*“⁴⁶⁵. Darüber hinaus weist

⁴⁵⁸ Brüggemann (1964), S. 9.

⁴⁵⁹ Labrousse (1972), S. 88.

⁴⁶⁰ Hempel (2006), S. 52.

⁴⁶¹ Saße (1988), S. 120.

⁴⁶² Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 526.

⁴⁶³ Mann (1961), S. 234.

⁴⁶⁴ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, I/3, S. 437.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 436.

ihn sein französisch klingender Name als ein in der literarischen Tradition des Verführers stehende Figur aus.⁴⁶⁶ Für Sir William Sampson ist Mellefont der Inbegriff des skrupellosen Frauenhelds, der sich die Gefühle seiner Tochter nur durch „Geschicklichkeit“⁴⁶⁷ und eine fragwürdige „Denkungsart“⁴⁶⁸ erworben hat. Dessen Diener Waitwell beschreibt den jungen Mann in der Eröffnungsszene als einen jener „böse[n] Leute“, die stets zur Verschleierung ihrer Schandtaten „das Dunkle“⁴⁶⁹ suchen. Doch bereits die ersten Worte Mellefont lassen die Qual seines Gewissens erkennen und ihn damit als eine Figur widerstreitender Wesensmerkmale begreifen.⁴⁷⁰ Das durch die Entführung aus dem Elternhaus hervorgerufene Leid seiner Geliebten berührt ihn zutiefst. Die ihn ständig begleitenden Gewissensbisse zeugen von der Aufrichtigkeit seiner Empfindungen, allerdings noch deutlicher von seiner Unfähigkeit, mit diesen Gefühlen und den daraus resultierenden Forderungen Saras angemessen umzugehen:

[...] ich hatte noch keine verwahrloste Tugend auf meiner Seele. Ich hatte noch keine Unschuld in ein unabsehliches Unglück gestürzt. Ich hatte noch keine Sara aus dem Hause eines geliebten Vaters entwendet und sie gezwungen, einem Nichtswürdigen zu folgen, der auf keine Weise mehr sein eigen war.⁴⁷¹

Bereits zu Beginn der Handlung werden seine Selbstvorwürfe durch melancholische Gedanken begleitet, die drohen, ihn „zu weit [zu] führen.“⁴⁷² Im Moment der Selbstreflexion bricht Lessing mit der Darstellung des traditionellen Verführertypus. Mit der Bekanntschaft zu Sara und dem Erkennen der für ihn als wahrhaft verstandenen Tugend ist seine „alte Standhaftigkeit“⁴⁷³ verschwunden; jene, die es ihm zuvor möglich machte, Frauen als Objekte seiner sexuellen Begierde zu begreifen, ohne langfristige emotionale Bindungen einzugehen. Die Zuneigung zu Sara hat in dem jungen Mann Gefühle neuer Qualität hervorgerufen, denn im Umgang mit „einer tugendhaften Freundin“ hat Mellefont „die Liebe von der Wollust unterscheiden gelernt“⁴⁷⁴. Gegenüber Marwood, die seine Bindung zu Sara als ein beliebiges Abenteuer abzutun versucht, äußert er: „Sie irren sich; mein Herz hat mehr Anteil daran, als es jemals an allen unsern Liebeshändeln gehabt hat [...]“⁴⁷⁵. Zeugen seines Gesinnungswandels im empfindsamen vorgeführten Trauerspielkonzept sind seine

⁴⁶⁶ Vgl. Hempel (2006), S. 50.

⁴⁶⁷ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, III/1, S. 467.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 468.

⁴⁶⁹ Ebd., I/1, S. 433.

⁴⁷⁰ „Wieder eine Nacht, die ich auf der Folter nicht grausamer hätte zubringen können!“ Ebd. I/3, S. 436.

⁴⁷¹ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, I/3, S. 437.

⁴⁷² Ebd., S. 436.

⁴⁷³ Ebd., I/5, S. 439.

⁴⁷⁴ Ebd., II/3, S. 453.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 452.

Tränen.⁴⁷⁶ Norton gesteht er, nachdem er vom nächtlichen Leiden seiner Geliebten erfahren hat, dass er die erste Träne seit seiner Kindheit weinte.⁴⁷⁷ Innerhalb des lessingschen Trauerspiels sind Tränen Signum der Menschenliebe und des Mitleides im Sinne empfindsamer Moralität. Sie sind Zeugnis einer positiven Charakterdisposition, innerhalb derer Empfindungsfähigkeit Ausdruck von Menschlichkeit ist. In der Gestaltung des empfindsamen Verführers bricht Lessing deutlich mit der Tradition des skrupellosen Verführers.

Nach der Begegnung mit Sara wird die empfindsame Liebe zum wesentlichen Bezugspunkt seiner Existenz. Als er bei Sara Zweifel an der Aufrichtigkeit seiner Liebe zu erkennen glaubt, äußert er aufgebracht: „Der erste Augenblick Ihres Zweifels müsse der letzte meines Lebens sein!“⁴⁷⁸ Innerhalb dieser Werteskala verliert das eigene Leben an Bedeutung. Diese Fixierung geht jedoch über das geliebte Geschöpf hinaus und verweist hierin deutlich auf den Aspekt der Eigenliebe⁴⁷⁹. So äußert Mellefont gegenüber Marwood, dass er bereit sei, sein Leben für sie hinzugeben, nur auf die Liebe dürfe sie keinen Anspruch machen.⁴⁸⁰ Die Liebe empfindet der junge Mann nach seiner Begegnung mit der wahren Tugend als unbezwingbar und dennoch kann er sich nicht zwischen ungebundener Liebe und einem als Druck empfundenen Ehezwang entscheiden. Die Ehe bedeutet für ihn den Verlust alternativer Lebensmöglichkeiten. Mit dem Versöhnungsangebot Sir Williams wird diese Bedrohung für ihn konkret. Es ist der Verlust des zürnend geglaubten Vaters, der die Situation für ihn existentiell werden lässt. Da der alte Sampson bereit ist, die Legalisierung der Beziehung um seiner Tochter willen anzuerkennen, verliert die Flucht und die mögliche Rebellion gegen einen zürnenden Vater als Rechtfertigung ihre Kraft.⁴⁸¹ Sein Diener erkennt die Angst seines Herrn:

Sie beunruhiget etwas anders. Und ich will mich gern geirret haben, wenn Sie es nicht lieber gesehen hätten, der Vater wäre noch nicht versöhnt. Die Aussicht in einen Stand, der sich so wenig zur Ihrer Denkungsart schickt.⁴⁸²

Mellefont selbst ist sich der Zwiespältigkeit seiner „Denkungsart“ bewusst.⁴⁸³ Es ist die Institution Ehe, von der er glaubt, seiner Freiheit beraubt zu werden. Und so

⁴⁷⁶ So auch Michelsen (1990), S. 213, ebenso Detken (2009), S. 149.

⁴⁷⁷ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, I/5, S. 438.

⁴⁷⁸ Ebd., I/7, S. 446.

⁴⁷⁹ Vgl. zur Bedeutung der Eigenliebe beim Selbstmord Kapitel: *Zwischen Fromen der Radikalautonomie. Zwischen Hybris und Wahn*. 191–193.

⁴⁸⁰ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, II/3, S. 456.

⁴⁸¹ „Ich muß [...] mich noch glücklich schätzen, wenn ich aus dem Verführer nur meinen Sohn machen kann.“ Ebd., III/1, S. 468.

⁴⁸² Ebd., IV/3, S. 491.

⁴⁸³ „Es ist wahr; so gewiß es ist, daß ich meine Sara ewig lieben werde, so wenig will es mir ein, daß ich sie ewig lieben soll [...]!“ Ebd., IV/3, S. 491f. Vgl. hierzu ebenfalls I/3, S. 436f. und IV/2, S. 489f.

fürchtet er sich vor dem Augenblick, „der sie auf ewig vor dem Angesicht der Welt“⁴⁸⁴ zu der Seinigen machen wird. Liebe und Ehe werden im Monolog des Mellefont zu sich widerstreitenden Elementen. Hierin distanziert er sich völlig von dem Wertegefüge seiner Geliebten, für die die Eheschließung Ziel ihres Handelns darstellt, denn nur durch die Legalisierung ihrer Beziehung kann sie ihre begangene ‚Sünde‘ der Unkeuschheit eindämmen und dem Makel der Verführung entgegentreten. Unter dieser Perspektive urteilt Saße: „Sara muß heiraten, um nicht vor Gott und Vater sündig zu werden, Mellefont hingegen kann nicht, denn sonst könnte er Sara nicht mehr lieben.“⁴⁸⁵ Während Sara in einer Ehe mit Mellefont ihre Liebe gesellschaftlich legalisiert sieht und darin die Anerkennung ihrer Beziehung vor Gott-Vater und dem alten Sampson gleichermaßen zu erfahren hofft, begreift Mellefont die Ehe als Gefahr, der unbedingten Liebe verlustig zu werden:

Eingeschmiedet? Nichts anders! Sara Sampson meine Geliebte! Wieviel Seligkeiten liegen in diesen Worten! – Sara Sampson meine Ehegattin! – Die Hälfte dieser Seligkeiten ist verschwunden! Und die andre Hälfte – wird verschwinden.⁴⁸⁶

Im Wahrnehmungshorizont des Mellefont gibt es keine angemessene Kodierung, die eine Integration von Liebe als Gefühl und Ehe als Institution leistet. Während Sara das Modell der bürgerlichen Liebesehe verinnerlicht hat, glaubt Mellefont an die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe. Er ist Repräsentant eines aristokratischen Ehemodells, das Liebe und Ehe, aber auch Liebe und Sexualität als unvereinbar begreift. So standen in der Aristokratie bei der Heirat dynastische Überlegungen im Zentrum des Interesses, während Sexualität und Liebe vielfach außerhalb dieser Bindung gesucht wurden.⁴⁸⁷ Das unterschiedliche Eheverständnis des jungen Paares wird ebenso mit Blick auf die sprachliche Ausgestaltung der Eheschließung deutlich. Sara weiß, dass Mellefont „einen andern Begriff von dieser Ceremonie“⁴⁸⁸ hat als sie selbst. Für sie bedeutet die Ehe die „Einwilligung des Himmels“⁴⁸⁹, während Mellefont „vor [...] der Welt“⁴⁹⁰ einen Bund eingeht.

Die vorgeführte Unfähigkeit Mellefonts, der Forderung Saras nachzukommen, ist das Resultat seiner ungebundenen Vergangenheit, die eine noch nicht abgeschlossene Lebensphase darstellt. Bis zur Bekanntschaft mit Sara hatte Mellefont Liebe als sexuelles Abenteuer außerhalb jeglicher Konventionen gelebt. Liebe hatte sich dem

⁴⁸⁴ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, IV/2, S. 489.

⁴⁸⁵ Saße (1988), S. 121.

⁴⁸⁶ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, IV/2, S. 489.

⁴⁸⁷ Vgl. u.a. zur Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe Luhmann (1990). Zur literarischen Darstellung vgl. u.a. Kluckhohn (1992).

⁴⁸⁸ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, I/7, S. 440.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd. IV/2, S. 489.

jungen Mann als verflüchtigendes Gefühl präsentiert.⁴⁹¹ Marwood ist im Drama die Personifikation seines einstigen Lebensstils. Die Bedrohung, die durch ihr unerwartetes Erscheinen erwächst, ahnt Norton, da er seinen Herrn davor warnt, die Einladung seiner einstigen Geliebten anzunehmen.⁴⁹² Bereits im ersten Zusammentreffen mit Marwood wird die Unsicherheit Mellefont's deutlich.⁴⁹³ Obwohl er sich nach kurzen Zweifeln besinnt und Marwood zu durchschauen glaubt, gelingt es ihm nicht, sich entschieden ihrer Bitte, Sara persönlich zu treffen, entgegenzusetzen.

III

Die tragische Katastrophe resultiert in Lessings Trauerspiel aus der Intrige der Marwood, die jedoch durch die Unentschlossenheit des Mellefont erst möglich wird. In IV/5 begeht Marwood in verdeckter Handlung den Giftmord an ihrer Rivalin. Als Mellefont, von dieser durch eine List zuvor aus dem Hause gelockt, wieder in den Gasthof zurückkehrt, findet er Sarah durch das allmähliche Wirksamwerden des Giftes bereits dem Tode nahe. Weiß er zunächst noch nicht von dem Anschlag der Marwood, so ahnt er, dass die Schmerzen seiner Geliebten „nicht bloße Folgen einer Ohnmacht“⁴⁹⁴ sein können. Das schriftliche Geständnis der Marwood bestätigt seinen schrecklichen Verdacht. Sara, sich der Aussichtslosigkeit ihrer Lage bewusst werdend, verzeiht Mellefont, nimmt die Schuld an dem Zwischenfall auf sich und verzichtet auf Rache an ihrer Mörderin. Fast selbstverständlich nimmt sie ihren Tod als Bestrafung für ihre irdischen Verfehlungen hin. Sie stirbt in dem Glauben, dass ihre Seele unsterblich ist und der Tod einzig das Überschreiten einer weiteren Stufe auf dem Wege zur Vollkommenheit darstellt: „Setze das Äußerste, daß ich sterben müsse, bin ich darum verloren?“⁴⁹⁵ Mellefont hingegen pflegt die zeitlichen über die ewigen Güter zu stellen.⁴⁹⁶ Die von Sara ausgehende Großmut und ihr langsames und friedvolles Loslösen von allem Weltlichen können ihn nicht trösten. Ganz im Gegensatz zu dem alten Sampson, dessen Trauer durch das Verhalten seiner frommen Tochter von neu erwachter Glaubensgewissheit eine Linderung erfährt. In jenem

⁴⁹¹ Hierzu Hempel: „Da für ihn bisher ‚Liebe‘ und Verliebtsein eins waren und ihn die Erfahrung gelehrt hat, dass erotische Begeisterung und emotionale Verklärung sich rasch verflüchtigen können, erscheint ihm Liebe in der Ehe als zum Scheitern verurteiltes Projekt, das auf die gefürchtete Ehe ohne Liebe zwangsläufig hinauslaufen muss.“ Hempel (2006), S. 64.

⁴⁹² „Es wird ihr einen Blick kosten, und Sie liegen wieder zu ihren Füßen.“ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, I/9, S. 448.

⁴⁹³ „O Marwood, mit was für Gesinnungen kam ich zu Ihnen, und mit welchem muß ich Sie verlassen!“ Ebd., II/4, S. 459.

⁴⁹⁴ Ebd., V/4, S. 516.

⁴⁹⁵ Ebd., V/6, S. 518.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., I/7, S. 441.

Moment, da Saras „Auge bricht“⁴⁹⁷, erwächst bei dem bis zu diesem Zeitpunkt stets schwankenden Charakter des Mellefont Entschlossenheit. Mit dem Verlust seiner Geliebten sieht er sich auf sich zurückgeworfen und in die Isolation getrieben. „Sie ist tot [...]! Nun bin ich wieder nichts als Mellefont!“⁴⁹⁸ Von Saras Vater fordert er die uneingeschränkte Schuldzuweisung am Tode des geliebten Kindes. „Das ist Ihre Tochter! Ich bin ihr Verführer! Denken Sie nach, Sir! – Wie soll ich Ihre Wut besser reizen?“⁴⁹⁹ Hierin bricht das verzweifelte Drängen, für seine Tat moralisch haftbar gemacht zu werden, hervor und die Unmöglichkeit, seine Wut und Verzweiflung zu kanalisieren. Der „barmherzige Blick“ und die „Langmut“ des alten Sampsons erscheinen ihm unerträglich und machen ihn „ungeduldig“⁵⁰⁰.

Was ist das? Ich will nicht, daß Sie einen barmherzigen Blick auf mich werfen sollen! [...] Diese blühende Schönheit, über die Sie allein ein Recht hatten, ward wider Ihren Willen mein Raub! Meinetwegen vergaß sich diese unerfahrene Tugend! Meinetwegen riß sie sich aus den Armen eines geliebten Vaters! Meinetwegen mußte sie sterben! – Sie machen mich mit Ihrer Langmut ungeduldig, Sir! Lassen Sie mich es hören, daß Sie Vater sind.⁵⁰¹

Das Vaterbild Mellefontes ist hier noch jenes des zürnenden Vaters. Doch Sir William versagt ihm diese Verurteilung, so sei er zu sehr „Vater“⁵⁰², als dass er sich dem letzten Willen seiner Tochter widersetzen könne. Mit Blick auf die divergierenden Vatermodelle urteilt Mönch:

[...] den vergebenden Vater kann er nicht annehmen. Das ist der Grund seines Selbstmordes. Während Sara sich durch Waitwell von der empfindsamen Vergebungsethik überzeugen ließ und selbst im Sterben danach handelt, indem sie Marwoods Schuldgeständnis vernichtet, ist für Mellefont eine solche radikale Vergebung nicht denkbar. Er steckt zu tief in der überkommenen Gerechtigkeitsmoral [...].⁵⁰³

Der Tod aus eigener Hand wird in den Augen des jungen Mannes zum Mittel sittlicher Selbstbestrafung. Er verhängt die äußere Sühne, die des Todes aus freiem Willen, über sich selbst und vollzieht sie. Mit seinen letzten Worten übergibt er seine Tochter Arabella in die Obhut Sir Williams und bittet erstmals den „Schöpfer“ um „Gnade“⁵⁰⁴. In seiner Selbstentlebung glaubt er, den wahren Mörder Saras zu töten: „Es stehet bei mir nicht, das Geschehene ungeschehen zu machen; aber mich wegen

⁴⁹⁷ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 525.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Mönch (1993), S. 47.

⁵⁰⁴ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 526.

des Geschehenen zu strafen – das steht bei mir!“⁵⁰⁵ Der Umstand, dass Mellefont nicht bereit ist, die Geste der Versöhnung anzunehmen, demonstriert die Größe seines inneren Konflikts und die Heftigkeit seiner Leidenschaften, die in einer wahnhaften Verkennung der Realität münden. Hiervon zeugt der aufkommende Aberglaube, der in der Figurencharakterisierung bis dato keinerlei Rolle spielte. Er will Sara nicht berühren, da ihn die „gemeine Sage“ abschrecke, „daß der Körper eines Erschlagenen durch die Berührung seines Mörders zu bluten anfangen“⁵⁰⁶. Dieser abergläubische Zug dient ihm zur Rechtfertigung seiner eigenen Strafgerechtigkeit und wird von Lessing handlungsimplicit ad absurdum geführt.⁵⁰⁷ So missachtet Mellefont in seiner Selbsttötung die bürgerlichen Obliegenheiten, in welche ihn Sara einzusetzen suchte, und verfehlt sich so aufs Neue. Er entzieht sich allen Pflichten gegen die Tochter Arabella und den Ersatzvater und negiert somit in seiner Selbsttötung seine Verantwortung gegenüber der ‚Familie‘. Glaubt er sich nun endgültig geläutert, so überhäuft er Sir William mit neuem Leid, dem einzig bleibt, beim Anblick des Sterbenden auszurufen: „Was für ein neuer Streich auf mein gebeugtes Haupt!“⁵⁰⁸ In dem Schmerz des gebrochenen Sampsons demonstriert Lessing das Scheitern Mellefonts, dessen Grundproblem, sich nicht zwischen bürgerlicher Pflicht und ungebundener Neigung entscheiden zu können, in seiner Selbsttötung zu einer letzten Klimax emporgehoben wird. Dennoch vermag der selbstgewählte Tod des jungen Mannes Mitleid zu erwecken. In Mellefont begegnet dem Publikum ein Charakter, der auf dem Wege zur Tugend zahlreichen Irrtümern und Verfehlungen ausgesetzt ist, ohne diese in ihrer Fülle zu beabsichtigen. Glaubt Mellefont einerseits, sein lasterhaftes Leben überwunden zu haben, so ist dessen Bindung daran jedoch noch zu stark, um diesem endgültig zu entsagen. Fühlt er sich von den bürgerlichen Moralvorstellungen zunächst befreit, so ist er andererseits voller Widersprüche des Gefühls schon auf dem Wege zu deren Anerkennung.

Durch die Transparenz der tragischen Kausalkette versäumt Lessing es nicht, auf das Unglück des Mellefont hinzuweisen, und vermeidet somit eine zu rasche Verurteilung des Verführers. Lässt er Sir William am Ende des tragischen Geschehens den Leichnam Mellefont mit den Worten „Ein Grab soll beide umschließen“⁵⁰⁹ in die Arme schließen, so drückt er damit nicht „das Siegel auf die moralische Güte“⁵¹⁰ von Mellefont's Charakter, sondern akzeptiert ihn als ‚Mensch‘. Das Motiv der gemeinsamen Grabstätte, das die romantische Vorstellung von einer Wiedervereinigung der Liebenden im Tode symbolisiert, ist letzter Ausdruck der väterlichen Anerkennung.

⁵⁰⁵ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 526.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 525.

⁵⁰⁷ Vgl. hierzu auch Ter-Nedden (1986), S. 108-113.

⁵⁰⁸ Lessing (2003), *Miss Sara Sampson*, V/10, S. 526.

⁵⁰⁹ Ebd., V/11, S. 526.

⁵¹⁰ Mendelssohn (1974), *Briefe Über die Empfindungen, Dreizehnter Brief*, S. 75.

IV

Wieder ist es Mendelssohn, der in seiner Schrift *Über die Empfindungen* einen Eindruck von der Wirkung der Selbsttötung im zeitgenössischen Theater vermittelt und den Widerstreit von Moral und poetischem Schaffen fasst:

Orosmann und Mellefont würden wenig Antheil an unserm Mitleid haben, das Zayre und Sara allein zu verdienen scheinen. Jene haben sich zum Theil unsern Unwillen zugezogen. Ihre Untugend scheint das Unglück angerichtet zu haben, das wir in der Person ihrer Geliebten beweinen. Allein jetzt fühlt ihr zerknirschtes Herz die Leiden tausendfach, die uns nur lichte Thränen kosten; jetzt sehen sie mit versteinerten Blicken auf die geliebte Leiche. Sie brechen in eine verzweiflungsvolle Reue aus, und stoßen den Dolch in ihre beklemmte Brust. Sie sind dahin! Den Augenblick verschwindet aller Unwille über ihre Unbesonnenheit. Ein wehmüthiges Mitleid überrascht uns plötzlich, und wir zerfließen in Thränen. Woher diese seltene Veränderung? Nichts als ein gelegentlicher Selbstmord hat den zweideutigen Charakter dieser Personen in ihr gehöriges Licht gesetzt und das Siegel auf ihre Güte gedrückt. Unsere Verwünschung hat sich in Wohlwollen, unser Gram in Gewogenheit, und unser Unwille in Mitleiden verwandelt. Kann dieses ein Bubenstück? Vermag dieses eine Handlung, die dem menschlichen Geschlechte immerdar ein Gräuel sein sollte?⁵¹¹

Lässt er Theokles im 13. Brief die Fragestellung seines Brieffreundes aufgreifen, trifft er eine Unterscheidung zwischen dem sittlichen Wert des Selbstmordes und ihrer ästhetischen Bedeutsamkeit für die Schaubühne. So heißt es hier:

Du irrst dich, edler Jüngling! wenn Du glaubst, der Selbstmord drücke das Siegel auf die moralische Güte eines Charakters. Nicht auf die moralische Güte überhaupt. Die Schaubühne hat ihre eigene Sittlichkeit. Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unserer Vollkommenheit begründet ist; auf der Schaubühne hingegen ist es alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat. Der Zweck des Trauerspieles ist, Leidenschaft zu erregen; und das schwärzeste Laster, das zu diesem Endzwecke leitet, ist auf der Schaubühne willkommen. Daher ist auch der Selbstmord theatralisch gut. [...] die Gewissenswunden eines Mellefont's würden ihre Brust nur schwach zu beklemmen scheinen, wenn sie uns nicht durch den allerentsetzlichsten Entschluß von dem Gegentheile überzeugten. Hierin liegt ein großes Kunststück der theatralischen Poesie. Der Dichter muß den Streit der wahren Sittlichkeit mit der theatralischen sorgfältig verstecken, wenn das Schauspiel gefallen soll.⁵¹²

Der Freitod ist eine Form der sittlichen Selbstbestrafung, die sowohl unter dem zeitgenössischen Publikum als auch in der Welt des Dramenpersonals als verwerflich gelten muss. Das „sorgfältig[e] verstecken“ geschieht in Lessings *Sara* auf Ebene der

⁵¹¹ Mendelssohn (1974), *Briefe Über die Empfindungen, Neunter Brief*, S. 62.

⁵¹² Ebd., *Dreizehnter Brief*, S. 75.

Pathologisierung des Selbstmörders, der die wahren Umstände verkennt und in ‚blinder‘ Verzweiflung das Übel der Selbsttötung wählt.

1.1.2. Selbsttötung und Ehebruch in Klingers *Das leidende Weib* (1775)

„Liebe! und immer mehr Liebe, und immer mehr
Zerstörer!“⁵¹³

I

Während in Lessings Trauerspiel die Katastrophe aus der individuellen Schwäche des Verführers erwächst, an der Rechtmäßigkeit der Liebe durch den Verlust des zürnenden Vaters, der stellvertretend deren gesellschaftliche Anerkennung markiert, kein Zweifel besteht, ist es in Klingers Trauerspiel die Liebe selbst, die unter dem Gesichtspunkt des Ehebruchs das Verbrechen darstellt. Ehebruch gilt auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Unzuchtsdelikt. Die Beteiligten hatten bei Bekanntwerden eine empfindlich hohe Strafe zu erwarten, die von peinlicher Leibesstrafe über Zuchthaus bis hin zur Todesstrafe reichen konnte. In der Kurfürstlichen Sächsischen Landesordnung vom 1. September 1666, die laut Wächterhäuser bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Rechtsgrundlage herangezogen wurde, heißt es:

Da einer eines anderen Eheweib beschlaeffet, er sey gleich ein Ehemann, oder ein lediger Geselle, so sollen sie beyde mit dem Schwerdt vom Leben zum Tode gestraffet.⁵¹⁴

Klinger präsentiert in seinem Trauerspiel die tragischen Folgen einer Liebe, die durch jahrelange Unterdrückung umso mächtiger hervorbricht und in einer die moralischen Grenzen sprengenden Dynamik mündet, die letztlich zum Untergang der *dramatis personae* führt. Es ist die Absolutheit und Authentizität des subjektiven Gefühls, die zur Gefahr der sittlichen Ordnung im Konnex von Liebe und Liebesverbrechen erwächst. Und dennoch: Tötet sich von Brand am Grab seiner Geliebten, mit den Worten „Hab die Liebe getödtet. Verdammung ewig über mich!“⁵¹⁵, so begreift er seinen Tod als Form der Selbstbestrafung für begangenes Unrecht und tritt letztlich wieder hinter ein allgemein gültiges Sittengesetz zurück. In dem Tod der Gesandtin und dem

⁵¹³ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/2, S. 111.

⁵¹⁴ Zit. n. Wächtershäuser (1973), S. 155.

⁵¹⁵ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/6, S. 165.

Selbstmord ihres Liebhabers wird im Konnex von Tod/Selbsttötung und Sühne die moralische Ordnung wiederhergestellt.

II

Es sind die „Gestaltungen von Extremen“⁵¹⁶ in Sujet, Figurenkonzeption und dramaturgischer Zuspitzung, die das Trauerspiel Klingers, das innerhalb der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht präsent ist, so bemerkenswert machen. So zeigt bereits der Titel, dass es sich bei dem leidenden ‚Weib‘ eben nicht um eine Figur jugendlichen Alters handelt, der, im Hinblick auf einen noch unausgereiften Charakter, mit einer gewissen Nachsicht zu begegnen ist. Ebenso wenig wie eine negative Charakterzeichnung der Figuren als Ursache für den Ehebruch auszumachen ist: So ist der Gesandte nicht der barsche, boshafte und kalte Ehemann, aus dessen Armen die Gesandtin sich durch ihre Beziehung zu von Brand zu befreien sucht, der auch nicht dem Typus des skrupellosen Verführers entspricht, ebenso wie der Gesandtin dirnenhafte Züge anhaften.

Lange wurde das ursprünglich anonym erschienene Drama wegen seiner sowohl inhaltlichen als auch formalen Parallelen zu *Der Hofmeister* Lenz zugeschrieben. Ludwig Tieck, in der Auffassung, *Das leidende Weib* habe „ganz den Ton und die Manier unsers Lenz“⁵¹⁷, nimmt das Drama 1828 in den ersten Band seiner Werkausgabe von Lenz auf. Und in der Tat sind die Parallelen zum lenzschen *Hofmeister* nicht zu übersehen. Dies sah bereits der Verleger Weygand, der der Veröffentlichung die Bitte vorausschickt, man möge „es nicht sogleich Nachahmung schelten, wenn beim Durchblättern [...] verschiedene Schwärmereien und Paradoxa, wie im Hofmeister vorkommen“⁵¹⁸. Die inhaltlichen und formalen Parallelen erkennend, urteilt Hering aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, dass die Arbeit Klingers an dem „kritischen Realismus von Lenz“⁵¹⁹ angelehnt sei. Dass es in der Absicht des Poeten lag, diese von Hering beschriebene Nähe zu den Werken seines Kollegen auch zu dokumentieren, davon zeugten, so Schönenborn, die expliziten Textverweise.⁵²⁰ Von der Eigenständigkeit des Werkes war jedoch bei aller Ähnlichkeit bereits Weygand überzeugt. In dem eben in Auszügen vorgestellten Vorwort heißt es weiter: „Nur dies bemerke ich, dass der Verfasser mehr Skizze von Charakteren giebt, als sie, wie Lenz,

⁵¹⁶ Weygand, zit. n. Schönenborn (2004), S. 167.

⁵¹⁷ Tieck, zit. n. Harris (1987), S. XIII.

⁵¹⁸ Schönenborn (2004), S. 167.

⁵¹⁹ Hering (1966), S. 40.

⁵²⁰ Vgl. Schönenborn (2004), S. 168. So gibt es in *Das leidende Weib* zum Hofmeister eine namensverwandte Figur (Läufer) ebenso wie einen expliziten Textverweis auf die Arbeit von Lenz. In einer Unterhaltung zwischen Graf Louis und dem Hofmeister fordert erstgenannter den Hofmeister auf, das Drama Lenz' zu lesen. Vgl. Klinger (1987), *Das leidende Weib*, III/2, S. 144.

mit starken Farben darstellt.⁵²¹ Auch Harris verweist deutlich auf die Eigenqualität des Dramas, wenn er resümiert, dass „[b]ei aller äußerlichen Übereinstimmung“ das Trauerspiel Klingers nicht „unreflektierte Nachahmung“ sei, „sondern Parteinahme und gewollte Umgestaltung mit Kommentar.“⁵²² Die Kunst Klingers liegt in der differenzierten Darstellung der Themenkomplexe, die in zahlreichen Spiegelungen und intertextuellen Verweisen ihren Ausdruck finden und in einer polemischen Zuspitzung münden.

III

Die Haupthandlung ergibt sich aus dem Ehebruch, den die Gesandtin mit ihrer Jugendliebe von Brand begeht. Zur privat-erotischen Dimension gesellt sich in der Figur des Graf Louis eine politische. Auch er hat Gefallen an der Gesandtin gefunden und sieht hierin eine Möglichkeit, sich an der bürgerlich-revolutionären Familie des Geheimderaths für die von dessen Sohn Franz offen geäußerte Hofkritik zu rächen. Während eines Festes kommt es zum dramatischen Höhepunkt. Graf Louis versucht sich der Gesandtin mit Gewalt zu bemächtigen. Von Brand beobachtet die Szene und erschießt seinen Nebenbuhler. Im Anschluss erliegt der Vater der Gesandtin einem Schlaganfall, diese stirbt vor Scham und von Brand tötet sich am Grab der Geliebten.

Klingers Drama vermittele, so das Urteil Schönenborns, den Eindruck einer „skizzenhaften Komposition“⁵²³. Dieser werde durch die Konzeption der Charaktere und die knappen Szenenanweisungen, in denen Angaben zur Gestik und Mimik der Figuren fast vollständig fehlen, hervorgerufen. Bestätigt sieht sie diesen Eindruck in dem Hinweis Klingers, er habe das Drama in nur vier Tagen niedergeschrieben.⁵²⁴ Doch gerade in der knappen Darstellung, in den raschen Orts- und Szenenwechseln, den zahlreichen Nebenhandlungen, die nur lose mit der Haupthandlung verbunden sind und innerhalb derer wesentliche Bausteine fehlen, wird eine Atmosphäre des Getriebenseins dramatisch realisiert. Getrieben werden die Figuren von ihren als unbezwingbar vorgeführten Gefühlen, die den Normen und Werten der im Drama entworfenen Gesellschaft gegenüberstehen.

In seiner leidenschaftlichen Unbedingtheit ist es von Brand, der, so Kließ, am meisten „genialische Züge“⁵²⁵ habe. Die „Wallungen“ seines Blutes, sein Liebes-„Taumel“⁵²⁶ lassen keine Zerstreuung zu und obwohl er sich der Sündhaftigkeit seines Begehrens

⁵²¹ Weygand, zit. n. Schönenborn (2004), S. 167.

⁵²² Harris (1987), S. XVI.

⁵²³ Schönenborn (2004), S. 168.

⁵²⁴ Vgl. ebd.

⁵²⁵ Kließ (1966), S. 83.

⁵²⁶ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/2, S. 111.

bewusst ist, kann er um nichts anderes als um den „Genuß der Sünde beten“⁵²⁷. Die Liebe hat sein ganzes Wesen „gefangen genommen“⁵²⁸. Diese Darstellung wird durch den sprechenden Namen der Figur zusätzlich hervorgehoben. In dieser Totalität tritt die Geliebte an die Stelle des himmlischen Erlösers. Von Brand spricht von seinem „Malgen“ als einer „Liebesgöttin“, „Göttin“⁵²⁹, einem „Engel“⁵³⁰, oder einer „Gottheit“⁵³¹. Betritt die Gesandtin den Raum, so geht die „Sonn [...] auf!“⁵³², von Brand will sich an ihrer „Sonne wärmen“, sich „letzen“⁵³³. Und dennoch bleiben für ihn, und das unterscheidet ihn deutlich von den Kraftkerlen des Sturm und Drang, gesellschaftliche Maßstäbe verbindlich. Durch den begangenen Ehebruch empfindet er sich als unehrlich, als „Zerstörer“⁵³⁴ der Keuschheit, die ihm immer „das Heiligste am Weibe“⁵³⁵ war. Die Figurenrede ist von Begriffen der Extreme durchzogen. So möchte er sich die „Augen aus dem Kopf reißen“ und, als Blum ihn einen „Narr“ schimpft, diesem die „Gurgel zudrücken“⁵³⁶. Im Bewusstsein des Zerstörerischen seiner Liebe ruft er aus: „Liebe! und immer mehr Liebe, und immer mehr Zerstörer“⁵³⁷. Die leidenschaftliche Unbedingtheit, die aus den Worten von Brands spricht, hat ihre Ursache in der jahrelangen Unterdrückung eben jener Gefühle. Von Brand und Malgen waren in ihrer Jugend bereits ein Paar, doch der Vater der Gesandtin widersetzte sich einer Eheschließung⁵³⁸. Gründe für dessen Verweigerung sind im Text nicht auszumachen. Das Einzige, was mit Bestimmtheit gesagt werden kann, ist, dass es nicht an der charakterlichen Disposition von Brands gelegen haben dürfte, da dieser auch weiterhin als „Hausfreund“⁵³⁹ intensiven Kontakt zur Familie unterhielt. Diese Nähe zu Malgen wurde ihm weder vom Vater noch vom späteren Ehemann untersagt, vielmehr erfährt sie deutlichen Zuspruch. Dies wird vor allem in der sechsten Szene des ersten Aktes deutlich, in der der Geheimderath von Brand während eines gemeinsamen Essens auffordert, er möge doch zugreifen: „Sie sind in meinem Haus, alles ist Ihr, wie mein.“⁵⁴⁰ Die Ambivalenz, die aus dem hausväterlichen Eheverbot einerseits und der geförderten Kontaktaufnahme andererseits erwächst, beschreibt bereits Schönenborn. So ermöglicht erst der großzügige Spielraum, der von

⁵²⁷ Ebd., I/7, S. 124.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, IV/5, S. 154.

⁵³⁰ Ebd., V/6, S. 165.

⁵³¹ Ebd., IV/1, S. 148.

⁵³² Ebd., IV/8, S. 156.

⁵³³ Ebd., IV/5, S. 154.

⁵³⁴ Ebd., I/2, S. 111.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Vgl. ebd., I/7, S. 123.

⁵³⁹ Hering (1966), S. 54.

⁵⁴⁰ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/6, S. 120. Auf die Schuld des Vaters verweist Schönenborn deutlich. Sie liest die Vater-Tochter-Beziehung als durch Oberflächlichkeit geprägt. Vgl. Schönenborn (2004), S. 171f.

Brand im Hause des Geheimderath eingeräumt wird, den intimen Kontakt zur Tochter.⁵⁴¹ Situativ scheitern Malgen und von Brand an der Unfähigkeit, mit dem Kontrast von patriarchalischer Strenge und ausgeprägter Großzügigkeit umzugehen, eine Darstellung, die der Lessings in der *Miss Sara Sampson* ähnlich ist. Auch Mellefont wurde im Hause des alten Sampson überaus freundlich empfangen.⁵⁴² Welche Auswirkungen die Interventionen des Hausvaters bei der Partnerwahl haben können, verdeutlicht Klinger über das Figurenparpaar Gesandtin/von Brand hinaus in einer Parallelhandlung. Die Tochter des Magisters ist dem Charme des Poeten Läufer erlegen. Ihr Vater will diese Bindung untersagen, da er in der Schöngesteirei Ursache für die geistige Verrückung der „Weibsen“⁵⁴³ sieht:

Weg mit euch, fort von meinem Maidel! Ihr Jungens. Schöne Geister, Zephirs, Belletristen, Amouretten. Koth! naus, aus meinem Hause! oder ich will euch zu Koth treten, euch mit Koth werfen, Bubens! an L'Ombretisch mit euch, den Maidels süß geschwätzt von **,**, und wie euer Volks heißt. Rechtschaffne Kerls herbey. Zusammengewixt, ihr Männer! die Maidel sind euer, wollen euch eure Weibsen mit ihrem Zeugs verderben, mit ihren Romanen, Poesien – Quark! weg [...] ihr steckt die guten Weibsen an, die guten Weibsen. Hängt ihnen allerhand Zeugs in Kopf mit euren Romanen, und, und, und, sie taugen da nichts. Kommt mir noch einer zu meinem Maidel, ich brech ihm das Genick. Da macht ihr den ehrlichen Leuten die Maidel ekel. Mir gehts allemal durchs Herz, als säh ich ein junges frisches Ding dahin sterben, hat sie einen Roman in den Pfofen.⁵⁴⁴

Der Magister hat die Auffassung verinnerlicht, dass die Lektüre der „Pestbücher“⁵⁴⁵ zum Sittenverderb anregen. Sein Suschen möge lieber beim „Gesangbuch“ und der „Bibel“⁵⁴⁶ bleiben, denn hierin werde sie rechtes Verhalten lernen. Drohend gemahnt er seine Tochter an das Schicksal ihrer Mutter:

Sey gut; ließ mir nichts! Wie hat mirs deine Mutter gemacht; denk Fikgen, da hatte sie ein Buch gelesen, den Grandison nennen sies, das hat ihr den Kopf verrückt; sie hatte ein Romanfieber, ein verfluchtes Grandisonenfieber. [...] auf dem Todbette mußte sie mir ihr Grandisonenfieber vor dem Geistlichen bereuen. Gott hab sie selig; sie hätte dich gewiß verdorben.⁵⁴⁷

Der Magister bedient hierin die Vorstellung von der „Unsitte, sich in die Atmosphäre empfindsamer Romane hineinzusetzen und die Wirklichkeit nach den Maßstäben des Sentiments zu messen.“⁵⁴⁸ Das Motiv der Verführung durch Literatur, das im

⁵⁴¹ Vgl. Schönenborn (2004), S. 170f.

⁵⁴² Diese Parallelität sieht bereits Schönenborn. Vgl. Schönenborn (2004), S. 171.

⁵⁴³ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/1, S. 108.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 108f.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 109.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 110.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Kließ (1966), S. 80.

Trauerspiel vorrangig im Kontext der weiblichen Figuren thematisiert wird, ist auch in der Figur der Gesandtin angelegt. Die Gesandtin ist Wieland-Leserin und glaubt hierin ihren wahren Verführer zu erkennen. „Ich will nichts mehr von ihm wissen, vom ganzen ** nichts. Ein weiblich Aug sollte nicht hinein schauen. Hätt mich Gott bewahrt; mit dem Brand wär ich nie so weit gekommen.“⁵⁴⁹ Wie aus dem zuvor stattgefundenen Gespräch zwischen der Gesandtin und ihrer Dienerin deutlich zu entnehmen ist, spielt die Gesandtin hierin auf Wielands erotisch gefärbte Erzählung *Geschichte des Agathon* an.⁵⁵⁰ Urteilt Kließ, dass es in Klingers Absicht lag, Wieland als „Sittenverderber“ zu brandmarken und die Verführung durch Literatur zum zentralen Übel zu stilisieren⁵⁵¹, so greift dieser Deutungsansatz zu kurz. In der Wahrnehmung der Gesandtin und des Magisters wird ein Wahrnehmungsparadigma bedient, das als Spiegelgeschichte zu begreifen ist, die die ‚reale‘ Unfähigkeit der *dramatis personae* im Umgang mit natürlichen Empfindungen spiegelt. Diese Unfähigkeit ist das Ergebnis einer im Drama vorgeführten gesellschaftlichen Moralität, die natürlichen Empfindungen keinen Raum einräumt, und die sich dann umso mächtiger artikulieren. Der im Handlungsverlauf vorgeführte Antagonismus von Verstand und Leidenschaft ist jener von gesellschaftlicher Moralität und Individuum. Und so ist es Suschen, die letztlich mit Läufer durchbrennen wird und einen verzweiferten Vater zurücklässt.⁵⁵² Das Unvermögen zur ‚angemessenen‘ Reaktion, wie es auch in von Brand und der Gesandtin vorgestellt wird, ist das Produkt einer sinnesfeindlichen Moral. Graf Louis ist es, der eben dies problematisiert und dessen Lösungsvorschlag an die letzte Szene der *Soldaten* von Lenz erinnert, in der die Gräfin die skurril anmutende Gesellschaftsutopie formuliert, eine „Pflanzschule“ für „Soldatenweiber“⁵⁵³ anzulegen, um die tragischen Folgen der Ehelosigkeit der Soldaten zukünftig zu verhindern: Als der Hofmeister Graf Louis auffordert, des Nachts nicht zu „schwärmen“⁵⁵⁴, um seinen Körper nicht zu schwächen, erwidert er aufgebracht:

⁵⁴⁹ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/4, S. 117. Im Text ist der Name Wielands ausgelassen und durch Sternchen ersetzt. Dass es sich hierbei um ihn handelt, ist unumstritten. Ein Indiz hierfür ist der Anfang der Szene I/4: „Und fieng vor langer Weil zu donnern an.“ Ebd., S. 116. Dies ist ebenso ein Zitat aus Wielands Erzählung *Juno und Ganymed*.

⁵⁵⁰ Das Thema Verführung durch Literatur streift auch Lenz in *Die Soldaten*. Hierin wird die Möglichkeit eines indirekten Einflusses zwar nicht geleugnet, dennoch zeigt die Darstellung Lenz‘, dass ein „mit Sinnen begabtes Mädchen“ die Literatur nicht benötigt, um einem Verführer zu verfallen. Kließ (1966), S. 82.

⁵⁵¹ Ebenfalls Suschen, um die zwei schöne Geister, also Literaten, umherschwärmen, ihr den Kopf toll machen, sodass sie am Ende durchbrennt. Ihr Vater schimpft auf die Romane und gegen das Lesen der Frauen allgemein. Seine verstorbene Frau sei davon derart beeinflusst gewesen, dass sie ihre Pflichten vernachlässigte und er sich sein Essen oft selbst zubereiten musste.

⁵⁵² „Mein liebes Sußgen, das ich so werth hielt, macht mir so viel Leiden; ich laufe in der Wüste herum, rufe ihr, und höre sie nicht.“ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/5, S. 164.

⁵⁵³ Lenz (1967), *Die Soldaten*, V/6, S. 246.

⁵⁵⁴ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, III/2, S. 143.

Schweigen Sie still! Nehmen Sie mein Blut, das flammende Feuer, das alles, was in mir braußt! Können Sie das ungestüme Meer aufhalten, Herr Hofmeister? [...] Wenn Sie zu den Leidenschaften sagen: Tobt nicht; ists eben, als sagten Sie zum Wind, stürme nicht!⁵⁵⁵

Ursache seiner brennenden „Leidenschaften“⁵⁵⁶ sei, so die Erläuterung des Grafen, dass er nicht von Jugend auf gelernt habe, mit dem Vergnügen moderat umzugehen, und seine Nerven durch ständige Verbote nur zusätzlich gereizt worden seien.⁵⁵⁷ Graf Louis schlägt vor, einem jeden Mann eine Mätresse zu halten, „da es in [ihm] anfieng aufzuwachen“⁵⁵⁸, um dergleichen zu verhindern. Der junge Graf ist eine Figur, in der die Unterdrückung natürlichen Begehrens ein deutlich bedrohliches Profil erhält, was in dem gewaltsamen Übergriff auf die Gesandtin seinen Höhepunkt erfährt. Der Hofmeister erkennt dies, wenn er prophezeit: „Graf Louis, Sie sind auf dem Weg, ein Bösewicht zu werden von der schlimmsten Sorte.“⁵⁵⁹

In der differenzierten Darstellung des Begehrens – wollüstiges und gewaltsames Verlangen des Grafen auf der einen und sinnliches, auf das Wohl des anderen bedachtes auf der anderen Seite – erfährt der Ehebruch aus Rezeptionsperspektive auf moralischer Ebene eine gewisse Form der Relativierung.

IV

Die intertextuellen Verweise in Klingers Drama sind so vielfältig, dass an dieser Stelle nur auf jene eingegangen werden soll, die im Kontext des Selbsttötungsmotivs gelesen werden können. Hier sei auf das Motiv des Liebesselbstmordes verwiesen. Mehrfach wird sowohl implizit in Form von szenischen Analogien, als auch explizit durch die konkrete Nennung auf Shakespeares *Romeo und Juliette* verwiesen⁵⁶⁰. In dem Figurenpaar Franz–Julie kann die Analogie der Liebesszenen als Betonung des unbedingten Gefühls gedeutet werden. Franz, der Bruder der Gesandtin, ist in die Musikerin Julie verliebt. Ebenso wie der *Romeo* Shakespeares sucht Franz seine Julie bei Nacht unter deren Fenster auf, und es entspannt sich ein leidenschaftlicher Liebesdialog⁵⁶¹, innerhalb dessen das Motiv der Selbsttötung aus Liebe über die Szenen analogie hinaus durch einen Rekurs auf Rousseaus Roman *Julie oder Die neue Heloise*, dessen weibliche Hauptfigur den gleichen Namen trägt, verhandelt wird. Julie gesteht Franz, dass sie und das Buch sich „trennten“, sobald sie an den 55. Brief des ersten Teils gelangte, der mit den Worten beginnt: „O laß uns sterben, meine süße

⁵⁵⁵ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, III/2, S. 143.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 144.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 143f.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 144.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd., III/1, S. 142.

⁵⁶¹ Ebd., III/5, S. 146f.

Freundin! Laß uns sterben, o Geliebte meines Herzens!⁵⁶². Es ist die Idee eines gemeinsamen Liebesselbstmordes, die Julie befremdet und sie dazu veranlasst, das Buch zu ‚schelten‘⁵⁶³. In der zweifachen Analogie wird deutlich, dass Julie als ‚lebensbejahende Realistin‘⁵⁶⁴ kontrastiv zur Figur der Juliett aus *Romeo und Julia* gesetzt ist.

In der Figurenzeichnung wiederum ist Franz von Brand ähnlich. Beide werden von ihren Emotionen getrieben und beiden gelingt es zunehmend schlechter, diese zu kontrollieren. Doch während dieser Themenkomplex in der Figur des von Brand im privaten Bereich problematisiert wird, ist es in Franz der politische und damit öffentliche. Franz ist mit der Führung des Fürsten unzufrieden. Aufgebracht betritt er in I/6 die Szene und wird sofort von seinem Vater und dem Gesandten unter das Postulat der Affektunterdrückung gestellt. Er sei ein unbesonnener ‚Tollkopf‘⁵⁶⁵. Der Geheimderath fürchtet, durch die ‚Hitze‘ seines Sohnes ‚Ehr und Leben [zu] verlieren‘⁵⁶⁶, und sein Schwager formuliert mit den Worten ‚[s]türme du drauf loß, und du scheiterst‘ die Wirkungslosigkeit einer solchen ‚Hitze‘⁵⁶⁷. Noch heute Nacht will er aufs Land, denn bliebe er in der Nähe des Hofes, so ‚stieß [er] alles nieder‘⁵⁶⁸. Bereits zuvor hatte er seinem Schwager angekündigt, dass er die Stadt verlassen wolle, um in der Abgeschiedenheit des Landlebens sich ‚einige Monate wieder selbst [zu] leben‘⁵⁶⁹. Dieser Aussage ist in ihrer Umkehrung immanent, dass dies in der Enge der Stadt nicht möglich ist. Dem leidenschaftlichen Charakter bleibt, will er nicht mit den herrschenden Verhältnissen in Konflikt geraten, einzig der Rückzug. Doch während Franz die Option zur Flucht offensteht, bleibt diese von Brand durch die Gebundenheit an Malgen und deren Anerkennung der Ehe als einzig legale Form des Zusammenseins versagt. Für von Brand würde eine räumliche Trennung unerträglichen Schmerz bedeuten. Als er die Gesandtin einige Tage nicht sieht, droht er, vom Fleisch zu fallen, und sieht ‚aus, wie ein Todtengerippe [...]‘⁵⁷⁰. Der Liebe werden lebenserhaltende Kräfte zugesprochen, dies hat zur logischen Konsequenz, dass ein Leben ohne den anderen unmöglich wird: ‚Todtschießen‘ will er sich vor den Augen der Gesandtin, denn ‚[i]ch bin nichts, ganz nichts ohne dich‘⁵⁷¹.

⁵⁶² Rousseau (1988), S. 148.

⁵⁶³ Vgl. Klinger (1987), *Das leidende Weib*, III/1, 141.

⁵⁶⁴ Schönenborn (2004), S. 180.

⁵⁶⁵ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, I/6, S. 119.

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd., I/3, S. 113.

⁵⁷⁰ Ebd., V/5, S. 163.

⁵⁷¹ Ebd., I/7, S. 123.

Die Selbsttötung wird im Drama über die zahlreichen Ankündigungen von Brands auch auf theoretischer Ebene verhandelt. Läufer bringt Franz „was Neues üben Selbstmord“⁵⁷²:

Wieder eine schöne Prise zum Ärger für mich! Thu's weg. Könnt ich ihnen doch all das Gehirn austreten, die für oder darwider schreiben. Seit die Welt steht, haben sie's Maul aufgerissen, disputirt und geschmiert, keiner trifft, kanns treffen. Ach wie wißt ihr, was im Menschen vorgeht zur selben Zeit. So lang er Kraft hat, sich zu souteniren, bleibt er euch gewiß. Übersteigt sie eine Eitelkeit, Selbstigkeit – das läßt sich nicht angeben. Bedauert ihn, er mußte wohl losreißen. Da liegts eben, daß sie das Leiden des krümmenden Wurms, in dem sichs peinlich wälzt, nur in der Ferne sehen, denn erst sehen, wenn er schon weg ist. Träten sie näher; sähens, wies in ihm arbeitet, denn reif wird --

573

Der Unbill Franz' erinnert an Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers*. Im Brief vom 12. August berichtet Werther, dass zwischen ihm und Albert ein heftiger Streit über die Frage nach der Zulässigkeit des Selbstmordes entbrannt sei. Franz verurteilt ebenso wie der junge Werther all jene, die glauben über den Selbstmörder urteilen zu können, und ebenso wie sich an jener Passage des Briefromans die Geister schieden, wurde auch die Szene Klingers schon von Zeitgenossen kritisiert. Der anonyme Verfasser der *Frohen Frau* (1775), ein Nachspiel zu Klingers *Leidendem Weib*, hat an eben dieser Stelle Anstoß genommen, da hier, gerade im Jahr der unmittelbaren Wirkung des *Werther*, keine eigene Selbstmordtheorie entwickelt worden sei. In der zweiten Szene seines Dramas findet ein Gespräch zwischen zwei Studenten über das Drama Klingers statt. Der Theologiestudent schwärmt für das Drama, während sein Gegenüber, seines Zeichens Jurist, ihm widerspricht. Ärgerlich unterbricht er die Lobreden seines Freundes: „Schweig Thor! Ich glaube, du kannst ebenso wenig über den Bannstrahl raisoniren, als dein Held über den Selbstmord, oder Homer.“⁵⁷⁴

✓

Der vierte Akt endet mit der Ermordung des Grafen durch von Brand. Dieser Tat sind zwei zentrale Momente inhärent, die mit Blick auf die abschließende Selbsttötung von Bedeutung sind. So kommt es zum einen zu einer Erweiterung des Schuldkomplexes. Hierin wird nun ein über die eigene Person hinausgehender Autonomiegedanke formuliert, der in seiner Unbedingtheit auch vor dem ‚anderen‘ nicht zurückschreckt und in der Figur des Graf Louis ebenso angelegt ist. Mit Blick auf diese Gestaltung steckt in Klingers Werk bereits viel von dem, was Schiller in seinen Jugendwerken dramaturgisch gestalten wird. Es ist das gefährliche Profil eines

⁵⁷² Ebd., II/3, S. 136.

⁵⁷³ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, II/3, S. 136

⁵⁷⁴ Anonymus, zit. n. Rieger (1896), S. 67.

universalen Autonomiegedankens, der keine Verbindlichkeit mehr anerkennt. Der Mord von Brands hat darüber hinaus auf Handlungsebene das Bekanntwerden des Ehebruchs zur Folge, woraufhin zuerst der Vater der Gesandtin einem „Schlagfluß“⁵⁷⁵ erliegt und letztlich auch die Gesandtin an Kummer verstirbt. Hieraus ergibt sich jenes Begründungsmuster, das auch die abschließende Selbsttötung von Brands bestimmt: die Selbstjustiz. Im Figurenpaar Gesandtin – von Brand werden die unterschiedlichen Formen der Sühne ausgestaltet. Die Gesandtin versteht sich als Mörderin ihres Vaters. Von Gott-Vater fordert sie ihre Erlösung: „Wie kann ichs aushalten, wie kann ichs aushalten? Ist denn kein Erbarmen, großer Gott? Hier lieg ich Tag und Nacht; gieb mir Gott den Tod! Muß ich Mörderin werden?“⁵⁷⁶ In diesen Worten tritt deutlich hervor, dass die Gesandtin bereit ist, sich selbst den Tod zu geben, sollte Gott sie nicht erlösen. Das Leben besitzt für sie angesichts ihres als unerträglich empfundenen Schmerzes keinen Eigenwert mehr. Und obwohl sie im Kontext der Selbsttötung von Mord spricht und damit das christliche Paradigma bedient, ist sie bereit, diese Sünde auf sich zu nehmen, um von dem Ist-Zustand erlöst zu werden. Die Gesandtin und Emilia sind Figuren, die trotz der Anerkennung der Sündhaftigkeit der Selbsttötung diese ‚einfordern‘. Diese Motivanalogie wird im Text durch einen Verweis auf Lessings Emilia gestärkt. In der Abwandlung des Zitates Odoardos „Eine Rose gebrochen ehe der Sturm sie entblättert“⁵⁷⁷ heißt es hier:

Ich habe die Rose gepflückt, ehe sie der Sturm entblättert. [...] der Vater erstach seine Tochter, eh der Sturm kam. Ach, die Rose entblättert? Der Sturm, der grausame Sturm! Die Rose entblättert, so entblättert (*Zerreißt die Rose*) und zertreten, im Staube zertreten.⁵⁷⁸

Ebenso wie Lessing die Selbsttötung geflissentlich durch das Einschreiten des Vaters meidet, „erbarmt“⁵⁷⁹ sich der Gesandtin ihr Gott. In der Sterbeszene klingt noch einmal ein Verweis auf die weltliche Gerichtsbarkeit an. „Jesus! mir wirts ja so wohl! wenn sich doch Gott erbarmte, mich hinzunehmen, eh der Richter käm – mit flammendem Aug und brennendem Zorn!“⁵⁸⁰ In ihrem Tod ‚entzieht‘ sie sich ebenso wie von Brand dem weltlichen Souverän und dessen Gerichtsbarkeit.

Als von Brand vom Tod seiner Geliebten erfährt, bricht bei ihm neu erwachte „Kraft“⁵⁸¹ durch. Auf dem Sarg der Gesandtin will dieser sein „Leben ausbluten“⁵⁸². In der körperlichen Nähe wird symbolisch das Gedankengebäude von der Vereinigung der Liebenden im Tode formuliert:

⁵⁷⁵ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/1, S. 159.

⁵⁷⁶ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/1, S. 159.

⁵⁷⁷ Lessing (2000), *Emilia Galotti*, S. 370.

⁵⁷⁸ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/1, S. 160.

⁵⁷⁹ Ebd., V/3, S. 162.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Ebd., V/6, S. 165.

⁵⁸² Ebd.

Saust, Winde; reißt meine Seele weg; weht sie hin in Nichts! [...] Gieb mir Raum in Todesgruft! Nicht weiter – deine heilige Ruhe – lieg still, Todesstill! Gieb mir Raum in Todesgruft! [...] dring, mein Blut, zum Sarg hinan! Kraft! Kraft!⁵⁸³

Mit der gleichen Intensität, mit der er die Liebe zu der Gesandtin lebte, bohrt er sich nun ein Messer ins Herz. Diese Form der Selbsttötung ist unzweifelhaft symbolisch. Der Selbstmord auf dem Grab der Geliebten wurde am bekanntesten durch Shakespeares *Romeo und Julia* und Millers Klostergeschichte *Siegwart* (1776). Schätzt Jacobowoski den Einfluss Shakespeares auf eine derartige Umsetzung als gering ein, da dieses Vorgehen zu allgemein für die Sturm-und-Drang-Zeit sei, so kommt er jedoch nicht umhin festzustellen, dass dieselbe auf alle Parallelsituationen vorbildlich gewirkt haben muss.⁵⁸⁴

Diese Art der Darstellung bietet einen Eindruck von der Dramaturgie der Selbstmordszenen im Allgemeinen, so Buhl. Dem Tod haftet seit jeher in der Vorstellung des Menschen etwas Unheimliches, Schauerliches und Dunkles an. Zwar zeichnet das Altertum im Gegensatz zum christlich geprägten Mittelalter ein relativ freundliches Bild des Todes, rechnet ihn aber als Bruder des Schlafes zu den nächtlichen, folglich dunklen Elementen. Das Christentum identifizierte den Tod mit dem Teufel, stellte ihn als Knochenmann, als Schnitter oder gar als Kadaver dar. In allen Fällen wird der Tod als etwas Unheimliches und/oder Gespenstisches, was fortan die feindliche und düstere Seite des Todes betonte, dargestellt. Spätestens seit den mittelalterlichen Totentänzen umgibt ihn auch im Theater etwas Unheimliches und Schauerliches. Todesszenen finden häufig bei Nacht oder in gedämpftem Licht statt, und die Selbstmordszenen sind davon nicht ausgenommen.⁵⁸⁵ Werther setzt genau um Mitternacht die Waffe an die Schläfe, Schillers große Selbstmordmonologe finden bei Nacht statt, und auch Klärchen in Goethes *Egmont* wird sich bei Nacht töten, um nur einige Beispiele zu nennen. Dass es sich hierbei um ein rein theatralisches Mittel handelt, ist unlängst bekannt, so hat die Selbstmordforschung erkannt, dass die meisten Selbstmorde bei Tage stattfinden. Gern werden die großen Selbstmordmonologe von Unwettern oder Naturkatastrophen begleitet. In dieser Umsetzung wird die äußere Natur mit der inneren der Figur gleichgesetzt. Das Unwetter verstärkt den Eindruck des Erdrückenden, des nicht zu Ertragenden oder auch des Reinigenden. In beiden Fällen kennzeichnet es eine Veränderung, die mit dem freiwilligen Tod eintritt. Je nach Interpretationsansatz wird so die äußere Gestaltung der Selbstmordszenen zu einem Bild der Flucht oder Reinigung stilisiert. Der Konnex von Mord und Selbsttötung ist Gestaltungsprinzip der unter 1.2. zusammengefassten Dramen. Deutlicher als im *Leidenden Weib*, in dessen Fokus das

⁵⁸³ Klinger (1987), *Das leidende Weib*, V/6, S. 165.

⁵⁸⁴ Jacobowski (1891), S. 32.

⁵⁸⁵ Vgl. Buhl (1950), S. 81.

Vergehen des Ehebruchs stand und die Tötung des Grafen bei der Begründung der Selbsttötung keine Rolle spielte, steht in den folgenden Dramen der Konnex von Mord und Selbsttötung im Vordergrund.

1.2. Die eigene und des anderen Schuld. Mord und Selbsttötung.

Pfeils Lucie und Brawes Clerdon ist gemeinsam, dass es sich in der Grundanlage um positive Figuren handelt, die jeweils zum Laster verführt werden. Unter dem Einfluss ihrer Verführer begehen die Figuren jeweils einen Mord. Lucie tötet ihren Vater und Clerdon seinen Jugendfreund Granville. Die Morde lösen jeweils einen ‚Erkennensprozess‘ aus, infolgedessen die Figuren erst ihren Verführer und dann sich selbst töten. Auf Handlungsebene ist den genannten Dramen gemeinsam, dass die abschließenden Taten den Höhepunkt einer ‚Lasterkarriere‘ darstellen.

In dieser Motivverknüpfung kommt es zu einer deutlichen Verstärkung des Schuldkomplexes, der sich in der Gewalt über den anderen artikuliert. Indem die Figuren zuerst ihren Verführer töten, wird die Selbstjustiz, die in den vorangegangenen Dramen einzig auf die eigene Person ‚angewendet‘ wurde, auf den ‚anderen‘ übertragen. Hierin wird nun jenes angedeutet, was unter 2. des Analysekapitels als ‚Hybris‘ beschrieben wird, die in diesen Texten jedoch noch durch das den Begründungsmodellen der Selbsttötung inhärente Moment der Sühne in den Hintergrund tritt. In der gleich zweifachen Motivverknüpfung von Mord und Selbstmord verbleiben die Literaten am Wahrnehmungshorizont dessen, was als die Angst vor dem Selbstmörder beschrieben werden kann. Im direkten Vergleich von Mord und Selbstmord wird nun jedoch das Provokative der Selbsttötung zurückgenommen, die darüber hinaus mit Blick auf den Handlungsverlauf angesichts der katastrophalen Entwicklung als gerechtfertigt erscheint. Hieraus ergibt sich noch deutlicher als zuvor das Spannungsverhältnis von Kriminalisierung (durch die gleich doppelte Verbindung von Mord und Selbstmord) und Liberalisierung (‚qualitative‘ Setzung von Mord und Selbstmord) in der literarischen Modellierung des Selbsttötungsmotives. Diese Zweiseitigkeit ergibt sich ebenso mit Blick auf den Schuldkomplex, denn dieser wird durch die Verbindung von Mord und Selbsttötung einerseits verstärkt, andererseits wird die Schuld der Figuren durch die Betonung einer Pathologie in Form von Raserei (Lucie) oder Wahnsinn (Clerdon) zurückgenommen.

1.2.1. Selbsttötung und Stolz in Pfeils *Lucie Woodvill* (1756)

„Frisch, Lucie! Schreite kühn von einem Laster zu dem andern fort. Dämpfe die Martern des geringern Lasters in der Ausübung des größern. Dies ist der einzige Weg, dich zu beruhigen. Es wird dir gelingen, immer lasterbajter zu werden.“⁵⁸⁶

I

Unmittelbar nach Lessings *Miss Sarah Sampson* erscheint Pfeils bürgerliches Trauerspiel *Lucie Woodvill*. Innerhalb der Forschung fand das Trauerspiel häufig einzig als unoriginelles Opus, das in Thematik, Aufbau und Figurenkonstellation der *Sara* nachgebildet sei, Erwähnung.⁵⁸⁷ Dieser Deutung muss mit Blick auf die Motivgestalt ebenso wie unter wirkungsästhetischer Perspektive deutlich widersprochen werden, ohne zwingend die Ansicht Brüggemanns einzunehmen. Dieser stuft das pfeilsche Trauerspiel entwicklungsgeschichtlich bedeutender als das Drama Lessings ein, da in diesem „die realistische Reaktion auf den verstiegenen Idealismus der Zeit gegenüber den zweifelnden Erwägungen [...] eines Mellefont praktische Formen angenommen“⁵⁸⁸ habe. Ebenso steht dem durchweg kritischen Urteil die 1984 erschienene Arbeit von Nadia Metwally gegenüber, die Pfeils Drama als Weiterentwicklung der *Sara* auf dem Weg zum Sturm und Drang verstanden wissen will⁵⁸⁹. Und auch Alt kommt zu dem Schluss, dass die für ihn nicht zu leugnenden Parallelen zu Lessings *Sara* nicht die Würdigung selbstständiger Züge des pfeilschen Trauerspiels ausschließen.⁵⁹⁰ Guthke hebt die Eigenständigkeit des Werkes deutlich hervor, wenn er festhält, dass in der Arbeit Pfeils erstmalig die „katastrophalen Folgen“ einer „Verwandlung von Zärtlichkeit in Wollust“⁵⁹¹ demonstriert werden, und auch Mönch sieht unter wirkungsästhetischer Perspektive deutliche Abweichungen vom lessingschen Trauerspiel.⁵⁹² Aus motivgeschichtlicher Perspektive können diese Urteile bestätigt werden: Pfeil gestaltet in seiner *Lucie Woodvill* den Fall eines bürgerlichen Mädchens, der sein tragisches Ende in Mord und Selbstmord nimmt. Damit unterscheidet sich die pfeilsche Darstellung deutlich von der Motivgestalt lessingscher Manier, denn während die Schuld des Mellefont rein moralischer Natur

⁵⁸⁶ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, I/4, S. 200.

⁵⁸⁷ Vgl. Friess (1970), S. 52ff.

⁵⁸⁸ Brüggemann (1966), S. 9.

⁵⁸⁹ Vgl. Metwally (1984), S. 161-177.

⁵⁹⁰ Vgl. Alt (1994), S. 213.

⁵⁹¹ Guthke (1994), S. 61.

⁵⁹² Vgl. Mönch (1993), S. 18-29.

ist, läd Lucie mit dem Mord an ihrem Vater und ihrer ‚Verführerin‘ faktische Schuld auf sich. Darüber hinaus findet der Rezipient in der pfeilschen Titelgestalt eine Figur gezeichnet, die, anders als Mellefont, in ihrer Ausgangslage die Tugend verkörpert und sich durch einen begangenen Fehltritt dem Laster zuwendet. In der Konzeption der Lucie begegnet dem Rezipienten zum ersten Mal

die Tugend gehaßt, nicht von den Vertretern ihres natürlichen Gegensatzes, des Lasters, sondern von einem neuen Menschen, dem Laster nicht weniger lasterhaft ist als dem Tugendhaften.⁵⁹³

Im Gegensatz zu Mellefont, der mit Ausnahme des Endes, der Ambivalenz seines Charakters geschuldet, in Passivität verharret, ist Lucie tätig. Wie Lucies zahlreiche unterschiedlichsten Manöver und Handlungsweisen demonstrieren, bedarf sie dennoch des Antriebs. Gezielt geht sie vom ersten Fehltritt den Weg ins Laster. Während sowohl Mellefont als auch Araspes ihrer Selbsttötung den Charakter einer Sühneleistung verleihen, wird diesem Begründungsmodell im pfeilschen Trauerspiel eine untergeordnete Rolle zugewiesen. Für Lucie avanciert die Selbsttötung zum Akt der Befreiung aus einer für sie als unerträglich empfundenen Situation, und der Tod wird zur Gnade erhoben. Entscheidend für die Bedeutung des Werkes innerhalb eines möglichen motivgeschichtlichen Entwicklungsprozesses im Konnex von Selbsttötung und verlorener Unschuld ist, dass uns hier – wenn auch durch zahlreiche Nebenmotive und die mannigfache Verstrickung in Liebe, Laster, Leidenschaft und Mord geschwächt – die Selbsttötung eines gefallenen Mädchens begegnet. In dieser Ausgestaltung steht Pfeils Trauerspiel zwischen der *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*.

II

Bereits im Jahre 1755 verfasst Pfeil die Schrift *Vom bürgerlichen Trauerspiel*. Hierin legt er eine deutlich von der Mitleidspoetik Lessings zu unterscheidende wirkungsästhetische Konzeption des bürgerlichen Trauerspiels vor, innerhalb derer dem Abschreckungseffekt aus moraldidaktischer Sicht zentrale Bedeutung zukommt. Grundgedanke seiner Dramenkonzeption ist, dass die Erregung der tragischen Affekte Mitleid und Schrecken als Merkmal des Trauerspiels generell zu begreifen seien. Hierbei sei es nicht wesentlich, so Pfeil, ob es sich um eine heroische oder bürgerliche Tragödie handle.⁵⁹⁴ Im Gegensatz zu Lessing, der das Mitleid als das Medium zur moralischen Besserung des Zuschauers begreift, setzt Pfeil eine Hierarchie der tragischen Affekte. Grundvoraussetzung der Wirkungsabsicht sei – und hierin ist es

⁵⁹³ Brüggemann (1964), S. 12.

⁵⁹⁴ Vgl. Pfeil (1971), *Vom bürgerlichen Trauerspiele*, S. 174.

dem Konzept des bürgerlichen Trauerspiels Lessings ähnlich –, dass das Publikum im Bühnenpersonal seinesgleichen erkenne.

Ich behaupte, daß das bürgerliche Trauerspiel erstlich unser Herz weit stärker rührt und hernach auch weit eher zu bessern fähig ist, als die übrigen Gattungen der Schaubühne. Ich glaube, daß es uns mehr rührt, weil es unsere Eigenliebe mehr schmeichelt. Wir erblicken in dem heroischen Trauerspiele ein Unglück, welches uns die Umstände derjenigen Sphäre in welcher wir leben, nicht so leicht befürchten lassen. Was ist natürlicher, als daß wir auch gleichfalls das Mitleiden nicht so stark empfinden, als wir es fühlen würden, wenn wir dieses Mitleiden in einem ähnlichen Falle nöthig zu haben besorgen müßten. Ein Prinz verliert seine Krone [...]. Es ist wahr, alles dieses erweckt Mitleiden in uns. Allein, wir haben weder eine Krone zu verlieren, wir werden niemals in die Umstände [...] gerathen. Folglich fühlen wir diese Unglücksfälle nur halb. Ganz anders ist es im bürgerlichen Trauerspiele. Die Unglücksfälle die wir hier erblicken, haben wir oft selbst empfunden, oder wir sind sie doch noch wenigstens alle Tage zu empfinden fähig. Wir kennen also die Last derselben genau. Wir bedauern in den unglücklichen Personen oft uns selbst. Wir sind desto verschwenderischer mit dem Mitleid um uns selbst.⁵⁹⁵

Für Pfeil dient die Identifikation als notwendige Voraussetzung für den Abschreckungseffekt, den moraldidaktischen Endzweck seines Trauerspiels:

Es ist wahr, wir sehen die größten Bösewichter in dem heroischen Trauerspiele, Tyrannen, welche ganze Länder durch einen Wink unglücklich machen. Wir verabscheuen sie, allein nur so lange wir sie sehen. Wir wissen, dass wir niemals so große Bösewichter seyn werden, weil wir nicht Macht genug haben, es zu seyn. Es sind nicht unsere Laster, die wir bestraft sehen; wir bleiben also ganz ruhig, ohne zugleich für unsere Bestrafung zu erzittern. Ja, die Abscheulichkeit dieses Lasters scheint uns geringer zu seyn, wenn sie uns mit dem Scepter in der Hand und der Krone auf dem Haupte erscheint. In dem bürgerlichen Trauerspiele hingegen erblicken wir unsere eigenen Laster. Wir sehen, dass uns oft nur noch einige wenige Schritte fehlen, um eben der Bösewicht zu seyn, der uns auf dem Theater vorgestellt wird. Wir können nicht anders, wir müssen anfangen, wegen unserer eigenen Person zu zittern, so bald wir ihn gestraft sehen.⁵⁹⁶

Die Identifikation dient somit der Potenzierung des Abschreckungsaffektes. Innerhalb dieser Konzeption hat, Mönch zufolge, die Erregung des Mitleides, Kernstück der lessingschen Wirkungspoetik, bei Pfeil lediglich „additive Funktion“⁵⁹⁷. In der Selbsttötung der Lucie findet der Rezipient analog zu den theoretischen Ausführungen Pfeils eine Tötung, die nicht auf die Erregung von Mitleid zielt, sondern der Erregung von Abscheu und damit der Abschreckung dient.

⁵⁹⁵ Pfeil (1971), *Vom bürgerlichen Trauerspiele*, S. 183.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 177f.

⁵⁹⁷ Mönch (1993), S. 17.

III

Hin- und hergerissen zwischen hoffnungslosem Bangen und unendlicher Glückseligkeit, muss Lucie „Schmerz, Hoffnung, Freude, Erniedrigung und Verzweiflung“⁵⁹⁸ in allen ihren „Martern“⁵⁹⁹ binnen kürzester Zeit erfahren. Ist Lucie im Grunde tugendhaft, so hat die Hitze ihres Gefühls sie zum Laster verführt. Sie hat nach den Maßstäben der damaligen Gesellschaft ihre Tugend verloren und gilt als ehrlos, und dennoch bleiben die Grundsätze sittlichen Handelns für sie verbindlich. So begreift sie ihre Schwangerschaft als Rache der Tugend, die sie selbst beleidigt hat⁶⁰⁰. Sie weiß, dass ihr Schicksal der Stärke ihrer Leidenschaften zuzuschreiben ist. Die Schwere ihres Grundsatzes durchlebt die Titelfigur aufs Tiefste, so hat Pfeil ihr in Amalie eine durchweg tugendhafte Person an die Seite gestellt, die ihr ihre eigene Unfähigkeit stets vor Augen führt. So heißt es in einem Monolog Lucies nach einem Zusammentreffen mit Amalie:

Darf ich endlich frei Atem schöpfen? Bin ich von dieser beschwerlichen Freundin erlöst? Wie hasse ich, wie verabscheue ich sie! So edel, so weit erhaben über mich! Und ich so klein, so kriechend gegen sie.⁶⁰¹

Lucies Leiden entspringt hier, so Alt, „aus der Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit“⁶⁰². Pfeil durchbricht in der Darstellung der Titelfigur ebenso wie Lessing in der Figur des Mellefont das starre Schema von Tugend und Laster. Lucie erhebt einen Anspruch auf ihr persönliches Glück, welches sie bereit ist zu verteidigen, denn sie „mag diese Tugend nicht“⁶⁰³, die eine Trennung von Karl bedeutet, und so möchte sie lieber mit dem „Sohne lasterhaft als mit seinem Vater tugendhaft [...] sein.“⁶⁰⁴ Ähnlich wie Mellefont wird Lucie in ihrem Begehren von einem subjektiven Gefühl geleitet. Während Mellefont jedoch bis zum Ende des tragischen Geschehens nicht zu einer eindeutigen Tat fähig ist, entspringt die Tragik des pfeilschen Trauerspiels aus der „Stärke von Luciens Leidenschaft“⁶⁰⁵ in Verbindung mit ihrem Stolz. Dieser mache, so Metwally, den „Kern ihres Wesens“⁶⁰⁶ aus und treibe sie zur Handlung an, denn sie ist nicht Willens, die Schande zu ertragen. „Lucie ist stolz, so wenig sie es zu sein Ursache hat“⁶⁰⁷, und dieser Stolz, urteilt auch Fries, wird „zur wichtigsten Triebfeder ihrer Handlungen“⁶⁰⁸. Um ihres Stolzes willen fordert sie die Ehe. In der

⁵⁹⁸ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, III/10, S. 249.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Ebd., I/4, S. 198f.

⁶⁰¹ Ebd., IV/1, S. 237.

⁶⁰² Alt (1994), S. 220.

⁶⁰³ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, IV/10, S. 249.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ Ebd., II/4, S. 216.

⁶⁰⁶ Metwally (1984), S. 167.

⁶⁰⁷ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, I/5, S. 202.

⁶⁰⁸ Friess (1970), S. 53.

Darstellung der pfeilschen Titelfigur wird deutlich, „wie mit der Entwicklung des subjektivistischen Selbstgefühls sich die Objektivität der bürgerlichen Tugend in die Relativität der subjektivistischen Ehre wandelt“⁶⁰⁹. Lucie erkennt:

Gott! was wird Lucie werden! die Welt wird meine Schande erfahren. Sie wird mich verachten, nicht weil ich lasterhaft bin, sondern weil ich mein Laster habe bekanntwerden lassen.⁶¹⁰

Da Lucie nun aber nicht stolz auf ihre Tugend sein kann, und auch Karl zunehmend unerreichbar scheint, bieten sich ihr einzig zwei Möglichkeiten: Entweder die Tugend weiter vorzutäuschen, sie gar als „Deckmantel“⁶¹¹ für das begangene Laster zu benutzen und sie dadurch zu entwerten oder das Laster zu verstärken, um letztlich auf die Größe ihrer Untaten stolz sein zu können.⁶¹²

Ach Betty! daß doch meine Seele so lasterhaft wäre als die deinige! Schrecklicher Wunsch! Aber meine Ruhe erzwingt ihn. Ich will, ich muß es sein, ebenso lasterhaft als du und noch lasterhafter, wenn es möglich ist.⁶¹³

„Aber der Anspruch auf ‚Stolz‘“, so Metwally, „und damit auf Person zerbricht an der Unmöglichkeit, der Starrheit des Tugend-Laster-Schemas zu entfliehen“⁶¹⁴, und so bleibt Lucie am Ende nichts anderes übrig, als Tugend und Laster in gleichem Maße zu verfluchen⁶¹⁵. Denn wenn die Tugend schließlich zum leeren Namen entwertet wird, kann einzig die Illusion des großen Bösewichtes, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick, in der Reflexion vergeblich festgehalten werden.⁶¹⁶

In dem Zugrundegehen des Dramenpersonals mit Ausnahme Weniger wird die „Fragwürdigkeit des moralischen Schemas indirekt sichtbar“⁶¹⁷. So ist die Titelfigur von ihrer Anlage her keine Verbrecherin, ebenso wie ihr dirnenhafte Züge fehlen, dennoch hält sie sich selbst aufgrund ihrer Gebundenheit an den gesellschaftlichen Wertemaßstab dafür und muss am Ende „fast zwangsläufig“⁶¹⁸ auch zu einer solchen werden. Lucie selbst konstatiert: „Hoffe, Herz, man wird nicht auf einmal der große Bösewicht, aber man wird es nach und nach“⁶¹⁹. Stolz und Leidenschaft werden im Trauerspiel Pfeils zum Feind von Tugend und Verstand.

⁶⁰⁹ Brüggemann (1964), S. 10.

⁶¹⁰ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, I/4, S. 199.

⁶¹¹ Metwally (1984), S. 167.

⁶¹² Vgl. ebd.

⁶¹³ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, I/4, S. 199f.

⁶¹⁴ Metwally (1984), S. 167.

⁶¹⁵ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, V/4, S. 257.

⁶¹⁶ Metwally (1984), S. 167.

⁶¹⁷ Ebd. S. 167.

⁶¹⁸ Ebd.

⁶¹⁹ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, IV/1, S. 237.

Die Verbindung zwischen ihrem leidenschaftlichen Begehren und ihrem ausgeprägten Stolz lassen Lucie zum Spielball ihrer skrupellosen Zofe Betty, in der Pfeil das „böse Prinzip“⁶²⁰ des Trauerspiels darstellt, werden, wenn deren Intrigantentum auch mehr, nach Willenberg, „auf verbale Hilfe beschränkt als auf eigenes, selbstständiges Handeln ausgerichtet“⁶²¹ ist.

IV

Die Erkennungsszene im V. Akt löst ein Höchstmaß schweren Leides aus und bietet so die Verknüpfung der Anagnorisis mit dem Pathos, ganz im Sinn der aristotelischen Poetik. Ebenso wie Gottsched macht Pfeil sich das Motiv der Selbsttötung nicht theatralisch zu nutze und verzichtet auf die Darstellung auf offener Bühne. Der finale suizidale Akt erschöpft sich in dem Bericht Amalies. Sie schildert ihrem Vater, dass Lucie „[m]it einem Gesichte, auf welchem alle ihre Wut und Verzweiflung abgemalt war“⁶²², in ihr Zimmer trat und ihrer Freundin alle Verbrechen gestand, welche auszusprechen die tugendhafte Amalie „unvermögend“⁶²³ ist. Daraufhin eilte Lucie, so der Bericht Amalies, in ihr eigenes Zimmer, in welchem sie auf ihre Zofe traf. Heimlich bemächtigte sich Lucie eines Messers und stach dieses

[...] in das Herz dieser elenden Kreatur und ebenso geschwind in das ihrige. Sie starb unter den bittersten Verwünschungen der Betty, die sie als die Urheberin ihres Unglücks anlagete, des Sir Karls, ihres eigenen Vaters und des Himmels selbst.⁶²⁴

Amalie beendet ihren Bericht ganz im Sinne konservativer Dogmatik, die zeigt, wie ein Fehltritt den anderen nach sich zieht, mit den Worten: „Was für fürchterliche Folgen hat die unerlaubte Liebe des Sir Willhelms und seines Sohnes gehabt!“⁶²⁵ Der Mord und Selbstmord Lucies stellt hier das Ende und zugleich den Höhepunkt einer Kette von Lastern dar, die mit dem außerehelichen Verhältnis von Sir Willhelm ihren Anfang nahm. Der Suizid wird zur „Ausübung des größern“⁶²⁶ Lasters, welches die „Martern des geringern“⁶²⁷ dämpft. Mit dieser Darstellung reiht sich der Autor in den Kanon der aufgeklärten Moralphilosophie ein. Dennoch wird Lucies Recht zur Selbsttötung im Text nicht infrage gestellt. Indem Pfeil seiner Titelheldin jene Todsünde zugesteht, demonstriert er die Größe des Übels, welches durch Sir Willhelm vor langer Zeit begangen wurde und weitere Laster nach sich zieht. Die im Trauerspiel

⁶²⁰ Friess (1970), S. 55.

⁶²¹ Willenberg (1975), S. 77.

⁶²² Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, V/10, S. 269.

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ Ebd.,

⁶²⁵ Ebd.

⁶²⁶ Ebd., I/4, S. 200.

⁶²⁷ Ebd.

auszumachende Kritik reicht von der Verurteilung des Stolzes, der Leidenschaft, die den Verstand verblendet, über die Kritik an der Wankelmütigkeit eines Karls und der Verstocktheit eines Sir Willhelms und der Skrupellosigkeit Bettys bis hin zur Verurteilung von Mord und Selbstmord.



Der Tod wird für Lucie zur Erlösung, da sie sich so vom Übermaß ihrer Untaten zu befreien glaubt. „Ja, mein Unglück ist vollkommen. Nur der Tod kann mich von ihm befreien [...]“⁶²⁸ Diesem Erlösungsgedanken ist zugleich jedoch die „Verstockung“⁶²⁹ des Lasters immanent. Lucie verwendet eine harte suizidale Methode. Dieses Vorgehen steht im Einklang mit der Hitze ihrer Leidenschaften. Metwally kann in dem Maße überzeugen, dass Lucie zum Opfer ihrer Leidenschaft wird, weil sie nur auf die Stimme ihres Herzens hört und ihr Verhalten nicht den Geboten der Vernunft entspricht.⁶³⁰ In den Morden und dem Suizid Lucies wird die reale Unfähigkeit zur angemessenen Tat sichtbar. Sie „lässt die psychischen Spannungen [...] in Wahnsinn umschlagen“⁶³¹. Und so erscheint ihr „eignes unseliges Herz“⁶³², welches es nicht vermag, Liebe, Vernunft und Tugend in ein ausgeglichenes Verhältnis zu bringen, als Ursache ihres tragischen Untergangs.⁶³³ In Lucie wird das Prinzip des Wahnsinns als Folge eines lasterhaften Lebens mit der Selbsttötung verknüpft. Hierin ist sie dem Verführer Lessings ähnlich. Ihre ‚Schuld‘ wird jedoch in der Kausalität der Handlung durch die Untreue ihres Vaters in gewisser Weise gemildert. In den Morden und im Selbstmord der Titelfigur wird deutlich, dass der Versuch Sir Southwells, durch ein rechtschaffendes Leben seinen Fehltritt zu büßen, scheitert. Das in Mord und Selbstmord endende Liebesverhältnis der Kinder ist das Resultat des moralischen Versagens der Elterngeneration. Handlungsimplicit verbleibt Pfeil in der Motivgestalt der ‚Strafe durch Selbsttötung‘.

⁶²⁸ Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, IV/10, S. 250.

⁶²⁹ Mönch (1993), S. 86.

⁶³⁰ Vgl. Metwally (1984), S. 173.

⁶³¹ Vgl. Willenberg (1975), S. 63f.

⁶³² Pfeil (1964), *Lucie Woodvil*, I/4, S. 199.

⁶³³ Ähnlich Buhr: „Obschon die Selbstentlebung im weiteren moralphilosophischen Sinne im Hinblick auf die harmonische Weltordnung eine richtende Funktion hat, ist sie als Tat im engeren Sinne [...] nicht positiv konnotiert. Obzwar auf eine explizit negative Bewertung des Freitodes im Trauerspiel verzichtet wird. Das Sterben Lucies wird [...] im Botenbericht von Amalie erzählt. Dabei ist besonders die affektive Ausgangslage Lucies, also ihre ‚Wut und Verzweiflung‘ aussagekräftiger Indikator für die Qualität ihrer folgenden Tat. Es sind rationale nicht kontrollierte Handlungen als Reaktion auf eine für Lucie unerträgliche Situation. Sie ist Mörderin, Inzestbeteiligte und außerehelich schwanger. Unter dem Druck dieser ungewöhnlichen Umstände und nicht unter vernünftigen Abwägungen begeht sie den Mord an Betty und tötet sich schließlich selbst. Der Akt ist dadurch keinesfalls als modellhafte Form der Krisenbewältigung konkretisiert. Die irrationale Bedingtheit von Lucies Selbstentlebung ist auch an dem parallel zu sehenden Wahnsinn Karls abzulesen“ Buhr (1998), S. 144f.

In den Dramen der 70er-Jahre wird sich der Kampf um die Ehre eines gefallenen Mädchens weiter entfalten. Immer stärker wird sich der Subjektivismus dieser Dramatik von dem starren Tugend-Laster-Schema abwenden und die Betonung des Gefühls zum zentralen Bestandteil der Stücke, bis in Goethes *Egmont* nur noch das Recht der Liebe, selbst noch im Selbstmord der Protagonistin, dominiert.

1.2.2. Selbsttötung und Freigeisterei in Brawes *Der Freigeist* (1757)

*Schon rüstet sich ewige Macht mit ihren
Schrecknissen, mich zu überfallen. Du, Elend, wirst
künftig meine Heimat [...] sein. – Tage des
Gerichts, der Rache und des Jammers, ich segne euch
entgegen! Ihr rechtfertigt den Himmel, ihr straft
einen Verruchten, den die Natur mit Entsetzen
erblickt. [...] empfangen dein Opfer [...].⁶³⁴*

I

Lessing ermuntert seinen Freund Joachim Wilhelm Brawe zur Teilnahme an einem von Friedrich Nicolai in der Zeitschrift *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* ausgeschriebenen Preisausschreiben um das beste deutsche Trauerspiel. Brawe, im Begriff, das Studium der Rechtswissenschaften aufzunehmen, unternimmt mit Unterstützung Lessings seinen ersten literarischen ‚Gehversuch‘. 1756 erscheint sein bürgerliches Trauerspiel *Der Freigeist* und noch im gleichen Jahr – ungetrübt von der Niederlage beim Wettbewerb, die heroische Tragödie von Cronegk, *Codrus*, wurde prämiert – das Trauerspiel *Brutus*.⁶³⁵ In beiden Dramen gestaltet Brawe das Motiv der Selbsttötung. Gemeinsam ist den Darstellungen, dass die Selbsttötungen der *dramatis personae* als Maß ihrer Sühne für bedingungslosen und damit blinden Gehorsam angelegt sind. Das heroische Trauerspiel *Brutus* bringt über die bereits vorgestellten Aspekte hinaus keine wesentlichen Variationen des Selbsttötungsmotivs. Es ist ein weiteres Zeugnis für die Korrelation von heroischer und bürgerlich-empfindlicher Dramatik.⁶³⁶ Ebenso wie im *Brutus* der stoische Held zum christlichen Bittsteller avanciert⁶³⁷, ist es auch im *Freigeist* die christliche Religion, die die Gestaltung des

⁶³⁴ Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/2, S. 326f.

⁶³⁵ Vgl. ebd., (1883), *Brutus*, S. 211–273.

⁶³⁶ So auch Buhr (1998), S. 146. Hierin erfährt das Drama eine ausführliche Besprechung. Buhr kommt auf der Ebene eines Vergleiches mit Gottscheds *Cato* zu dem Schluss, dass Brawe die Selbsttötung seiner Titelfigur ebenso aus einer unvernünftigen Disposition herleite. Vgl. Buhr (1998), S. 146–156.

⁶³⁷ „O du der Götter Gott! [...] Den stolzen Flug schwing ich zu Dir empor; vergib die rasche That, Die nicht ich selbst, die der Verzweiflung Macht Und Raserei in mir gethan. Vergib, Daß

Dramas und damit auch die Motivgestalt bestimmt. Unter Perspektive des christlichen Selbsttötungsverdikts in Verbindung mit einer Didaktik der Abschreckung ist die abschließende Tat des tragischen Helden wie in der Darstellung Pfeils als größte aller Sünden angelegt.⁶³⁸ Hierzu übernimmt Brawe in der Gesamtanlage seines Trauerspiels die Position der Orthodoxie, derzufolge Freigeisterei als subtile „Form des Atheismus jenseits der amtskirchlichen Doktrin“⁶³⁹ gilt. Wohl prominentester Vertreter dieser Auffassung ist der Moralphilosoph Christian Fürchtegott Gellert, dessen *Moralische Vorlesungen* Brawe wahrscheinlich während seines Leipziger Studiums hörte und deren Parallelen zur Gestaltung der Freigeistthematik im Drama offensichtlich sind⁶⁴⁰: In der dritten Vorlesung über die *Schrecklichkeit der freygeisterichen Moral* heißt es:

Das System der freygeisterischen Moral ist nicht schwer zu entwerfen. Der niedrigste Mensch, der sich seinen Leidenschaften ungestört überläßt, prediget es in seinen Handlungen; und seine Handlungen lassen sich leicht in Grundsätze auflösen. – „Suche dein Vergnügen. Was dieses befördert, „ist erlaubt und weise; was dich davon abhält, ist „Thorheit, Furchtsamkeit und Aberglaube. Die „Selbstliebe ist dein Gesetz; folge ihr, so lange „dich keine offenbare Gewalt abhält, und fürchte „nichts, als den Arm des Henkers. Nichts ist „für sich gut, nichts böse. [...] Dieses System verdienet keine Widerlegung. Es erwecket Abscheu, sobald man es in seinen Folgen denkt; und das nicht ganz verderbte Herz empört sich mit seiner natürlichen Güte wider die Frecheit des Unglaubens. [...]“⁶⁴¹

Innerhalb dieses Gedankengebäudes gestaltet Brawe in seinem Trauerspiel den Tugend-Laster-Kampf um den einst tugendhaften Clerdon, der von seinem von Eifersucht und Missgunst zerfressenen Nebenbuhler Harley zur Freigeisterei verführt wird. Im Zentrum der dramatischen Handlung steht die Wiedergewinnung Clerdons für die Religion und Tugend, die im Drama als unverbrüchliche Einheit vorgestellt und von den Bekehrerfiguren Amalie, Granville und Truworth präsentiert wird. Clerdons Unfähigkeit, Opfer- und Vergebungsangebote anzunehmen und so die begangenen Laster durch ein gottgefälliges Leben zu büßen, kulminiert in dessen Selbsttötung. Diese Setzung impliziert eine eindeutige Wertung der Tat und geht in der Wahrnehmung der tragischen Hauptfigur mit der Aufrechterhaltung eines rächenden Gottesbildes einher, das zu dem Bild des verzeihenden Gottes der Bekehrerfiguren konträr gesetzt ist. Tötet sich Clerdon im Vorgefühl eines rächenden

ich den Tod beschleuniget, den ich Von dir erwarten sollte. – Staub bin ich Und Unvollkommenheit, und du – bist Gott. Ein unaussprechliches Gefühl sagt mir, Daß du der Gütigste, zum Segnen Gott Und nur für Frevler ein Verderber bist. Nimm Brutus auf. Dich anzubeten, dich Zu denken, dies sei seiner Ewigkeit.“ Brawe (1883), S. 270.

⁶³⁸ Vgl. zur Wirkungsästhetik Mönch (1993), S. 99–111.

⁶³⁹ Alt (1994), S. 224.

⁶⁴⁰ So auch Mönch (1993), S. 108.

⁶⁴¹ Gellert (1770), S. 79, 81.

göttlichen Gerichts am Ende des fünften Aktes selbst, so ist dies Zeugnis seiner mangelnden Affektkontrolle.

Während in den bisher vorgestellten Dramen das Dogma des christlichen Selbsttötungsverdikts den Begründungsmustern und Gegenargumenten zu weiten Teilen immanent war, es aber zu keiner deutlichen Konkretisierung auf der Textoberfläche und/oder im Handlungsgefüge kam, ist Brawes Trauerspiel ein eindrucksvolles Dokument für die Auseinandersetzung von Selbsttötung und Religion in Form konkurrierender Gottesbilder.

II

Zur Vorgeschichte: Henley hat sein Leben der Aufgabe verschrieben, seinen gehassten Nebenbuhler Clerdon ins Unglück zu stürzen, dessen „schimmernder Charakter [...] jedermanns Aufmerksamkeit auf sich“⁶⁴² zog. Es gelingt Henley, den ahnungslosen Clerdon unter Vortäuschung von Freundschaft und Bewunderung in den Sumpf von Lügen und Verbrechen herabzuziehen. Um moralische Freiräume für sein Vorgehen zu schaffen, beginnt Clerdon unter Einfluss seines Verführers, christliche Dogmen anzuzweifeln, und entwickelt sich zu einem Freigeist. Seinen aufkommenden Zweifeln wirkt Henley mit „unendliche[n] Zerstreungen“⁶⁴³ entgegen. Zunächst scheint Henleys Plan aufzugehen. Clerdon vergeudet sein Familienvermögen, macht seinen Vater zum Bettler und beleidigt seine Verlobte Amalie. Zuletzt verlassen die beiden jungen Männer London, um den Gläubigern zu entkommen, und fliehen nach Schottland. Henley sieht sich bereits am Ziel seines Werkes, als Granville, ein Freund Clerdons, in Begleitung seiner Schwester und der Verlobten Clerdons am Ort ihrer Zuflucht auftaucht. Sie sind den Flüchtigen gefolgt, um Clerdon die Nachricht vom Tode seines Vaters zu überbringen, und in der Hoffnung, den Freund wieder für die Tugend und Religion gewinnen zu können. Hier setzt das Dramengeschehen ein. Ist Henley zunächst vom Auftauchen des Granvilles verunsichert und fürchtet, seine Rache sei „hin“⁶⁴⁴, so erkennt er schnell die Vorzüge dieser unerwarteten Wendung. Es gelingt ihm, Clerdon davon zu überzeugen, dass sein Freund einzig angereist sei, um sich wegen vergangener Beleidigungen an ihm zu rächen. Gezielt schürt er den Hass Clerdons, der Granville in dessen Folge blindwütig ersticht. Dem Sterbenden gelingt es, den Irrtum aufzuklären. Großmütig vergibt er seinem Freund, übergibt Amalie in dessen Obhut und stirbt. Als Henley angesichts der zunehmenden Verzweiflung Clerdons im Triumphgefühl seiner geglückten Rache Clerdon seinen Plan offenbart, tötet dieser erst seinen Verführer und daraufhin sich selbst.

⁶⁴² Brawe (1964), *Der Freigeist*, I/1, S. 274.

⁶⁴³ Ebd., S. 275.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 273.

Auslöser und Motor der tragischen Handlung ist in Brawes Charakterdrama die Rache. Henleys Intrige verfolgt kein pragmatisches Ziel, vielmehr gilt sie einzig der Befriedigung seiner Rachegeleüste.

So eine gemeine und geringe Rache als der Tod war meiner unwürdig. Ich hätte den Clerdon durchbohrt, ein Augenblick wäre seine Strafe gewesen. Nein, eine empfindlichere, eine langwierigere Strafe, eine Strafe, die mir selbst, da ich sie ausdachte, einen Schauer einjagte, soll meine Schmach ahnden.⁶⁴⁵

Sein Ziel ist es, die Seelenruhe seines Nebenbuhlers zu zerstören. So war es der erste Versuch des Henley, Clerdons Liebe zur Religion zu bekämpfen, denn eher durfte er es „nicht wagen, ihn mit dem Laster bekannt zu machen“⁶⁴⁶. Erst als er in diesem „einen heimlichen Widerwillen gegen die Religion“⁶⁴⁷ eingepflanzt hatte, konnte sein Plan aufgehen: Clerdon „ward ein Freigeist“⁶⁴⁸. Ursache für das Gelingen der Intrige ist, ebenso wie im Falle der pfeilschen Protagonistin, der Stolz Clerdons. Diese Charaktereigenschaft mache ihn, so auch Alt, für die Einflüsterungen der Freigeister empfänglich.⁶⁴⁹ Clerdon selbst beschreibt sich als „stolz“⁶⁵⁰ und auch Granville nennt ihn „stolz“⁶⁵¹. Es ist jener Stolz, von dem es ein kurzer Weg zur Ehrsucht ist, den Henley zur „rechte[n] Zeit rege zu machen“⁶⁵² wusste und der „in der Religion Opium fürs Volk und im Offenbarungsgedanken ein Produkt des Aberglaubens sieht“⁶⁵³. Seinem Diener gegenüber äußert Clerdon abfällig: „Der Pöbel und Kinder mögen die Religion glauben, ich nicht.“⁶⁵⁴

Clerdons Lasterkarriere ist zu Beginn der Handlung schon beträchtlich fortgeschritten, wenn auch nicht ungetrübt, denn der junge Mann wird von Alpträumen geplagt, die als ‚Boten‘ seines noch aktiven, aber lange zurückgedrängten Gewissens verstanden werden können. „[E]ine tötende Unruhe jagt [ihn] überall herum“ und seine „ganze Seele ist Aufruhr“⁶⁵⁵. Henley gesteht er, dass schon lange das Andenken seines „unglücklichen Vaters alle Ruhe aus [seiner] Seele verwiesen“⁶⁵⁶ habe. Henley ist es, der Clerdons Konflikt deutlich beschreibt: „Stolz und Gewissen kämpfen in ihm.“⁶⁵⁷ Die zunehmende Schwermut Clerdons deutet sein alter Diener Turworth als ‚Rache

⁶⁴⁵ Brawe (1964), *Der Freigeist*, I/1, S. 275.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Vgl. Alt (1994), S. 231.

⁶⁵⁰ Brawe (1964), *Der Freigeist*, III/3, S. 300.

⁶⁵¹ Ebd., II/6, S. 293.

⁶⁵² Ebd., I/3, S. 279.

⁶⁵³ Alt (1994), S. 232.

⁶⁵⁴ Brawe (1964), *Der Freigeist*, I/5, S. 282.

⁶⁵⁵ Ebd., I/2, S. 276.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Ebd., III/1, S. 296.

des Himmels⁶⁵⁸, und auch Granville versteht den zunehmend auch körperlich sichtbaren Verfall seines Freundes als „strafende[n] Arm des Himmels“⁶⁵⁹. An dieser Stelle wird das zentrale Motiv des rächenden Himmels entfaltet, was auch die abschließende Selbsttötung motivieren wird. Die Auflehnung des Individuums gegen die religiöse Tugend hat innerhalb dieses Gedankengebäudes die Strafe des himmlischen Richters zur Folge. Nicht der verzeihende, sondern der rächende Gott wird exponiert. Analog hierzu wertet Granville das Unglück, welches das „Haus“ Clerdons überfallen hat, als Wink des „beleidigten Schöpfers“⁶⁶⁰. Strafe als Rache der Tugend für begangenes Laster wird zum zentralen Bezugspunkt göttlicher Instanz, ein Verständnis, welches letztlich jedoch einzig in der Figur des Clerdon aufrechterhalten wird. Hierin unterscheidet er sich deutlich von der Konzeption der Bekehrerfiguren, deren Handlungen durch Mitleid und Vergebung motiviert sind. Als Granville seinem Freund vom Tod seines Vaters berichtet, will dieser sofort davoneilen, um dessen Verursacher – sich selbst – zu töten.⁶⁶¹ Dies begreift Granville jedoch als erneute Beleidigung des Toten. Clerdon solle seine „stürmende Betrübniß“ bezähmen, so sei sie doch der seines „zärtlichen Vater[s]“ so „unähnlich“⁶⁶². Der von Granville episch vermittelte Mitleidstopos des verzeihenden Vaters vermag zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch nicht die Grundsätze von Clerdons freidenkerischer Denkungsart zu erschüttern. In II/6 steigern sich die Bekehrungsversuche Granvilles zu einer Form „christlichen Bußruf[es]“⁶⁶³:

- GRANVILLE: Sie kennen Ihre Religion. Es war eine Zeit, da Sie es würden für eine Beleidigung angesehen haben, wenn man an Ihrer Verehrung gegen dieselbe gezweifelt hätte. [...] Wann wurden Sie ein Freigeist? [...] War es nicht Stolz, Eitelkeit, Zerstreuung, die Sie wider Ihren Schöpfer—
- CLERDON: Schöpfer, Granville? Setzten Sie mich in die Klasse der Gottesleugner?
- GRANVILLE: Nein, Clerdon, eines solchen Grades der Raserei sind nur die Verworfensten des menschlichen Geschlechts fähig. Ich will es Ihnen zugestehen, Sie gehören zu denen, die auf das stolze Bekenntnis einer natürlichen Religion trotzen. Allein, muß ihr System davon nicht das verächtlichste Gespinst sein, das je ein menschlicher Wahn zusammengewebt hat?⁶⁶⁴

⁶⁵⁸ Vgl. Brawe (1964), *Der Freigeist*, I/5, S. 281.

⁶⁵⁹ Ebd., II/1, S. 284.

⁶⁶⁰ Ebd., II/6, S. 294.

⁶⁶¹ „Lassen Sie mich, Freund, ich eile, ihn zu rächen.“ Ebd., II/3, S. 287.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Mönch (1993), S. 104.

⁶⁶⁴ Brawe (1964), *Der Freigeist*, II/6, S. 292f.

In der Argumentation des Granville verschmelzen Tugendhaftigkeit und Glaube zu einer Einheit ebenso wie Raserei und Gottesleugnung. In der Setzung ‚Raserei‘ wird zugleich die Vorstellung bedient, dass es sich um einen zeitlich begrenzten krankhaften Zustand handelt, den es zu ‚heilen‘ gilt.

Granville schwingt sich in seinen Worten zum Botschafter Gottes auf und gemahnt Clerdon an dessen Eigenständigkeit:

[...] hören Sie auf, Ihr eigener tödlicher Feind zu sein – Und was für Sie das Wichtigste sein muß, selbst Ihr Gott, den Sie so treulos verlassen, wider den Sie sich frevelhaft aufgelehnt haben, ermahnt Sie; kehren Sie zurück. Denken Sie, er rede durch meine Stimme. Hüten Sie sich, seine Warnung zu verachten. [...] Noch schont er Ihrer, noch brennt er, Sie zu retten, da Sie sich bestreben, überall seine Verehrung zu vertilgen.⁶⁶⁵

Doch ebenso wie Mellefont ist Clerdon nicht imstande, den ihm entgegengebrachten Großmut anzunehmen. Vielmehr erscheint diese ihm als höhnische Gewalt, die ihm sein Vergehen aufs Grausamste vor Augen führt, und so bleiben die Ausführungen Granvilles unkommentiert. Clerdon gesteht: „Ich weiß nicht, was ich sagen soll [...]“⁶⁶⁶ Diese Unfähigkeit ist es, die es Henley ermöglicht, erneut Misstrauen in Clerdon zu sähen. In blindwütiger Raserei ersticht Clerdon letztlich in verdeckter Handlung seinen Jugendfreund. Von den Bildern des Mordes gepeinigt, tritt Clerdon „(in heftiger Bewegung)“⁶⁶⁷ erneut in IV/5 auf. In seinem Bericht wird die Tat zum Ausdruck seines „zügellose[n] Grimm[s]“, der gegen „alles taub“⁶⁶⁸ war. „Alles schien sich um“ ihn „her in Nacht und Grauen zu verhüllen“, überall erblickte seine „aufgewiegelte Einbildung nichts als schauervolle Tiefen“⁶⁶⁹. Der Bericht seiner Tat ist von Begriffen ungezügelter Wut durchzogen. Als er Granville erblickte, stürmte er „tobend“⁶⁷⁰ auf ihn zu und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Im Bericht der Tötungsszene wird die Kontrastierung von Raserei auf der einen und Verzeihung auf der anderen Seite nicht durchbrochen. Während Clerdon, von „blutdürstiger Wut“⁶⁷¹ durchdrungen, auf den vermeintlichen Intriganten einsticht, ist dessen Gegenwehr durch „wehmütige Tränen“⁶⁷² und „zärtliche[n] Großmut“⁶⁷³ gekennzeichnet.

In IV/6 wird der Sterbende von Truworth und einem Bediensteten auf die Bühne gebracht. Dies geschieht wiederum vorrangig unter wirkungsästhetischer Perspektive. So betont Mönch, dass der Zuschauer diese Szene unmittelbar präsentiert bekommen

⁶⁶⁵ Brawe (1964), *Der Freigeist*, II/6, S. 294.

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ IV/5, S. 314.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ Ebd.

⁶⁷¹ Ebd., S. 315.

⁶⁷² Ebd., S. 314.

⁶⁷³ Ebd., S. 315.

müsse, um von „ihrer affektiven und moraldidaktischen Wirkung ergriffen“⁶⁷⁴ werden zu können. Granville ist vom Willen zur Versöhnung durchdrungen, während sein Mörder dieses Versöhnungsangebot zurückweist und die gerechte Abscheu für sich, aber auch für Henley verlangt. Doch noch im Angesicht des Todes fordert das tugendhafte Opfer Clerdon zur Umkehr auf. Es ist die Religion, die es ihm auferlegt:

GRANVILLE: Nein, Clerdon, ich kann nichts als Sie segnen. Meine Religion befiehlt es, und wie leicht wird diese Pflicht meinem Herzen! Stehen Sie auf, teuerster Freund – es ist mir nicht möglich, Sie anders zu nennen – umarmen Sie mich [...].

CLERDON: o Worte voll Tod! o Qual! o Verzweiflung! Und Sie können dem vergeben, was sage ich, Sie können mit dem von Liebe reden, der den abscheulichen Stahl in die zärtlichste, in die edelmütigste Brust stoßen konnte? [...] Nein, entschuldigen Sie nicht eine Freveltat, für der sich die Natur entsetzen muß.

GRANVILLE: [...] Verwerfen Sie nicht die Bitten eines sterbenden Freundes; huldigen Sie aufs neue den sanften Gesetzen der Religion [...] Versichern Sie ihn von mir, daß ich ihm meinen Tod vergebe und in meinem letzten Augenblicke die feurigsten Wünsche für seine Wohlfahrt tue [...].⁶⁷⁵

In der Todesszene wird die christliche Religion für Granville zum Trostspender in der Erwartung einer künftigen Glückseligkeit.⁶⁷⁶ Ebenso wie Granville Clerdon den Wunsch nach Rache und Fluch verweigert, versagt ihm dies letztlich auch Amalie. Nachdem sie von der Vergebung des Sterbenden erfährt, folgt sie dessen Beispiel.⁶⁷⁷ Hierin wird, wie bereits Mönch deutlich hervorgehoben hat, das streng moraldidaktische Trauerspielkonzept Brawes deutlich, indem überdurchschnittlicher Großmut als vorbildliches Beispiel fungiert und zur Nachahmung reizen soll.⁶⁷⁸ Diesen Entwicklungsprozess betont der Poet deutlich, wenn er Amalie anfänglich in Wut und Verzweiflung ausbrechen lässt und diese sich erst „(nach einem langen Stillschweigen)“⁶⁷⁹ entschließt, sich dem Vorbild ihres sterbenden Bruders anzuschließen.⁶⁸⁰ In der Konzeption der *admiratio imitatio* in zeitlicher Verzögerung wird die Gewichtung rationaler Momente in der wirkungsästhetischen und

⁶⁷⁴ Mönch (1993), S. 105.

⁶⁷⁵ Brawe (1964), *Der Freigeist*, IV/6, S. 318f.

⁶⁷⁶ Vgl. Hierzu zum Todesgedanken Kap...

⁶⁷⁷ „[...] o mein erhabner Bruder! – Dein Beispiel begeistert mich itzt – ich sehe, wie du mir aus jenen Gegenden, wo Glanz und Unsterblichkeit dich krönen, zuruft und mir jene großmütige Sanftmut empfiehlst, für welche dich itzo das Lob der Himmel belohnt.“ Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/2, S. 325.

⁶⁷⁸ Vgl. Mönch (1993), S. 106.

⁶⁷⁹ Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/2, S. 325.

⁶⁸⁰ Vgl. hierzu Mönch (1993), S. 106.

moraldidaktischen Trauerspielkonzeption Brawes deutlich.⁶⁸¹ Innerhalb dieser Setzung stehen sich Vergebung/Vernunft und Rache/Leidenschaft in dem Figurenpaar Amalie – Clerdon gegenüber. In Clerdon dominiert der unbedingte Wunsch nach Vergeltung, die ihm das übrige Dramenpersonal auf Basis christlicher Nächstenliebe versagt.

IV

Der Tod avanciert in den Augen Clerdons zur gerechten Strafe. In der Formulierung des rächenden Todes klingt erneut das Motiv des strafenden Gottes an. Die Aufopferung des eigenen Lebens und die Erwartung eines göttlichen Strafgerichtes werden in den Worten des Clerdon zur Rache für begangenes Unrecht. Der vorgestellte Antagonismus wird nun durch das Motiv der Selbsttötung erweitert. Amalie bewertet die Selbsttötung in streng christlicher Argumentation als die größte aller Sünden. Clerdon solle vielmehr seine Verbrechen „beweinen“, um dadurch „Gott zu versöhnen“⁶⁸². Sie schließt ihr Flehen mit der erneuten Bitte, Clerdon möge leben.⁶⁸³ Nach ihrem Abgang glaubt dieser, das volle Ausmaß seiner Sünden unter Rekurs auf christliche Paradigmen zu begreifen. Mit der Wiedergewinnung religiöser Normen geht die Wertung seiner Taten als „Frevel“ einher:

Ja, sie fallen, die unseligen Hüllen, die meine Augen bisher gefangenhielten – Graunvoller Anblick! Ganz entdecke ich die entsetzliche Bahn der Frevel, auf die ich mich verirrte – Wider eine Religion wagte ich's, mich zu empören, in deren Schoß ich nichts als Freude und Zufriedenheit genoß! Einen Schöpfer beleidigte ich verwegen [...].⁶⁸⁴

In der antithetischen Gestaltung von „liebenswert[er] Tugend“ und „erniedrigende[r] Wollüste“ begreift er sich als „Feind Gottes“ und seinen Tod als Opfer für begangenes Unrecht, denn jede seiner Taten sprach, so Clerdon, „das Todesurteil“ über ihn aus, jede forderte seine „Hölle“⁶⁸⁵.

Im Spiegel der Erkenntniszenen wird die Unfähigkeit Clerdons zur Mäßigung hervorgehoben. Während Amalie den Prozess von ungezügelter Raserei hin zu verzeihender Ratio durchläuft, gelingt dies ihrem Verlobten nicht. Er bleibt in den Bahnen einer rächenden Gottesvorstellung verhaftet und durchlebt in seinem Monolog das Vorgefühl des göttlichen Strafgerichtes. Apokalyptische Bilder der Qualen, des Elends und des Untergangs durchziehen seine Rede.

Ich sehe den gräßlichen Abgrund zu meinen Füßen sich auftun. Ich sehe die Qualen vor meinen Augen sich verbreiten, die mir die Zukunft aufbehält.

⁶⁸¹ Mönch (1993), S. 106.

⁶⁸² Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/2, S. 326.

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Ebd., V/3, S. 326.

⁶⁸⁵ Ebd.

Schon rüstet sich ewige Macht mit ihren Schrecknissen, mich zu überfallen. Du, Elend, wirst künftig meine Heimat, du, Verzweiflung, mein Geschäft und mein ganzes Empfinden Pein sein. – Tage des Gerichts, der Rache und des Jammers, ich segne euch entgegen! Ihr rechtfertigt den Himmel, ihr straft einen Verruchten, den die Natur mit Entsetzen erblickt. Ihr werdet unsterbliche Qualen auf mich häufen und doch das Maß der Gerechtigkeit nicht ausfüllen – Ich höre deine Stimme, fürchterliche Ewigkeit – du rufft mir – hier empfang dein Opfer [...].⁶⁸⁶

Der vorgeführte Opfergestus impliziert Clerdons Schuldanerkennung, innerhalb derer der Tod aus eigener Hand zur Sühne stilisiert, als Vorstufe göttlicher Rache verstanden wird. Dennoch zögert er beim Anblick des Dolches. Es sind jedoch nicht moralische Bedenken, die ihn von der Tat zurückschrecken lassen, sondern die Vision von einem ewig andauernden göttlichen Gericht:

O Tod! ich wage es, dich zu wählen! [...] Ich wage es, mich freiwillig in die Arme eines allmächtigen Richters zu stürzen? Vernichtender Gedanke! ewig von ihm gehaßt, ewig mit seinen unerträglichen Gerichten belastet zu sein!⁶⁸⁷

Doch im Verständnis, dass auch das Leben für ihn einzig eine „namlose Pein“⁶⁸⁸ bereithalte, kehren seine Visionen der Hölle in noch stärkerem Maße zurück:

Diese klopfende Herz, diese Angst, dieser Schauer, alles widerspricht dir. Ich empfinde es, daß ich zu ewigen Martern geschaffen bin, daß ein ewiger Richter – Wehe mir! ich sehe ihn kommen – ja, ich trüge mich nicht, diese furchtbare Herrlichkeit, dieser verzehrende Glanz, dies Entsetzen der Natur verkündigt ihn. Wohin entflieh' ich? Unwiderstehliche Schrecknisse rauschen vor ihm her. Seine Blicke sind Tod. Flammen und Ungewitter toben auf allen Seiten um mich her – Itzt gebeut er dem Verderben, mich zu schlagen – itzt ergreift mich sein Donner – o Erde, decke mich vor ihm! o Vernichtung, komm über mich!⁶⁸⁹

Der Monolog Clerdons wird durch den Auftritt seines alten Dieners Truworth unterbrochen. Dieser bietet ihm an, sich statt seiner der weltlichen Gerichtsbarkeit zu stellen. Doch ebenso wie Clerdon Amalies und Granvilles Angebot ablehnt, durch Reue Vergebung zu erhalten, lehnt Clerdon auch das Opfer seines alten Dieners ab. Von einer „schauervolle[n] Ahnung“⁶⁹⁰ erfasst, verlässt Truworth die Bühne und Clerdons Gedanken kreisen erneut um die Angemessenheit seiner Tat.

Hinfort in jener Zukunft voll Grauen wird mein Teil nur Haß sein; alles, mich selbst werde ich hassen, und allem werde ich ein Abscheu sein – Was zaudre ich noch? Ich muß den Tod wählen. Die Erde, die jeden Augenblick unter

⁶⁸⁶ Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/3, S. 326f.

⁶⁸⁷ Ebd., S. 327.

⁶⁸⁸ Ebd.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 326.

⁶⁹⁰ Ebd., V/4, S. 330.

meinen Füßen wegzuweichen droht, dieses Licht, das mir itzt so fürchterlich glänzt – diese vor meinen Blicken herumirrenden Bilder des Todes vermag ich nicht ertragen. Ein so peinigend Schicksal auch meiner wartet, so kann es doch nie dieses wütende Feuer, diesen innern Tod, den ich fühle, übertreffen – Vielleicht irre ich – so sei es.⁶⁹¹

In der erneuten Verzögerung wird die Unfähigkeit Clerdons zur angemessenen Tat abermals deutlich und der Antagonismus von Gottesferne (verzeihender Gott) und Affekthörigkeit (strafender Gott) bleibt letztlich in der Figur bestehen. Auf der Handlungsebene bietet das Zaudern Clerdons Henley die Möglichkeit, die wahren Hintergründe des Geschehens zu enthüllen. Er gesteht seinen teuflischen Plan und weidet sich am Unglück seines Opfers. Je mehr Clerdon tobt, je mehr er sein Elend fühlt, je mehr triumphiert der Bösewicht. Seine Tränen, seine Qual sind seinem Verführer „das ergötzendste Schauspiel“⁶⁹². Die wahren Hintergründe erkennend, tritt Clerdon aus der Rolle des passiv Leidenden heraus und prophezeit seinem Gegenspieler:

Ein noch entsetzlicher Verderben wird dich ergreifen, erzürnere Donner werden auf dies stolze Haupt herabstürzen, und jene Zukunft wird den Verführer von dem Verführten unterscheiden – Noch einmal rufe die ganze Freude der Hölle in deiner Brust zusammen – ja, deine treulosen Ratschläge haben mich in dies grenzenlose Elend hinabgestoßen. Frohlocke und nimm den Lohn dafür [...].⁶⁹³

Mit diesen Worten durchstößt Clerdon Henley und richtet sich letztlich für sein naives Vertrauen selbst. Seine Schuld solle nun vor einem höheren Gericht verhandelt werden. Das gesteigerte Pathos der Schlussmonologe gemahnt an die Tradition des heroischen Trauerspiels.⁶⁹⁴ Der Freitod wird jedoch, und hierin unterscheiden er sich deutlich von dem der Helden des heroischen Trauerspiels, als Sünde klassifiziert. Er ist letzter Ausdruck ihrer Unfähigkeit zur ‚angemessenen‘ Tat. Es ist die Macht der Leidenschaft, gegen die die ‚modernen‘ bürgerlichen Protagonisten ebenso wenig ausrichten zu können scheinen, wie der antike Held gegen das ihm von den Göttern auferlegte Schicksal.⁶⁹⁵

⁶⁹¹ Brawe (1964), *Der Freigeist*, V/5, S. 330.

⁶⁹² Ebd., V/6, S. 331.

⁶⁹³ Ebd., S. 332.

⁶⁹⁴ Alt (1994), S. 227.

⁶⁹⁵ Vgl. ebd., S. 234.

2. Formen der Radikalautonomie. Das Individuum zwischen Hybris und Wahn

Die unter 1. des Analysekapitels beschriebenen Selbsttötungen wurden als die Forderung des autonomen Gewissens der Figuren interpretiert. Im Vergleich hierzu können die im Folgenden betrachteten Selbsttötungsakte geradezu als eine ‚Radikalisierung‘ dieses autonomen Gewissens verstanden werden, denn ein Sühnegedanke als Begründung der Selbsttötung entfällt aus der Figurenperspektive vollständig. Das eigene Ich, das sich auch im Tod nicht in Abhängigkeit zu göttlichen und oder weltlichen Souveränitäten präsentiert, wird zur einzigen Berufungsinstanz bestimmt. Die Selbsttötungen von Dido, Stolzius, Franz und Ferdinand sind nicht das abschließende Resultat eines Normierungsprozesses, sondern das Ergebnis eines konsequenten Auf-sich-selbst-Stellens. Diese Figuren sind dramatische Repräsentanten einer Radikalautonomie, die keine regulierenden Normen anerkennen. Es ist der Anspruch auf Glück, der den Figuren versagt bleibt und den sie in ihrer persönlichen Rebellion, innerhalb derer sie auch nicht vor dem Leben anderer zurückschrecken, einzuklagen suchen. Dieser Anspruch wird jedoch als zum Scheitern verurteilt präsentiert. Es ist die Problematisierung der Icherfüllung, die diese Motivgestalt bestimmt und der unter der Textoberfläche die Eigenliebe inhärent ist. Bereits Montesquieu weist auf die Bedeutung der Eigenliebe beim Selbstmord hin:

Die Eigenliebe, die Liebe zu unserer Erhaltung, verwandelt sich auf so vielerley Art, und wirket durch so widrige Gründe, daß uns dieselbe bewegt, unser Wesen aus Liebe zu unserem Wesen aufzuopfern; und wir machen so viel von uns selber, daß wir sogar durch einen natürlichen und dunkeln Trieb aufhören wollen zu leben, welcher verursacht, daß wir uns stärker lieben als unser Leben selbst.⁶⁹⁶

Und auch de Staël-Holstein blickt kritisch auf den Aspekt der Eigenliebe, wenn sie schreibt: „Wenn man nun aber dem Leben entsagt bloß weil man nicht glücklich ist, so zieht man sich selbst allem Anderen vor und man ist, so zu sagen, Egoist, indem man sich selbst das Leben nimmt“⁶⁹⁷. Auf Handlungsebene verbleiben diese Darstellungen im Konnex von Verbrechen und Selbsttötung und werden folglich als das ‚Stigma des Bösen‘ präsentiert.

Als dominierende Kontextualisierung konnte innerhalb des zu untersuchenden Zeitraumes die Selbsttötung aus verschmähter Liebe bestimmt werden. Es ist die Verbindung unerfüllter Leidenschaften mit dem Triebe zum Tode, die ebenso den unter III.1 des Analysekapitels subsumierten Darstellungen gemeinsam ist. Doch während zuletzt genannte auf das gewaltsame Einklagen dieser verzichten, zeichnen

⁶⁹⁶ Montesquieu (1742), *Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer*, S. 126.

⁶⁹⁷ De Staël-Holstein (1813), S. 43.

sich die folgenden Darstellungen durch das Moment der Gewalt aus. Die verschmähte Liebe wird in den Dramen als unbeherrschbarer innerer Trieb präsentiert, der, sollte er unerfüllt bleiben, sich in immer neuen Gefühlserhebungen artikuliert. Innerhalb dieser Darstellung ist es eine alle Grenzen sprengende Liebespathologie, die die Motivgestalt der Selbsttötung aus unerfüllter Liebe bestimmt. Goethe schreibt hierzu in *Dichtung und Wahrheit*:

Nichts aber veranlaßt mehr diesen Überdruß [Lebensüberdruß, der zum Selbstmord führt] als die Wiederkehr der Liebe. Die erste Liebe, sagt man mit Recht, sei die einzige: denn in der zweyten und durch die zweyte geht schon der höchste Sinn der Liebe verloren. Der Begriff des Ewigen und Unendlichen, der sie eigentlich hebt und trägt, ist zerstört, sie erscheint vergänglich wie alles Wiederkehrende. Die Absonderung des Sinnlichen vom Sittlichen, die in der verflochtenen cultivierten Welt die liebenden und begehrenden Empfindungen spaltet, bringt auch hier eine Übertriebenheit hervor, die nichts Gutes stiften kann.⁶⁹⁸

Und bei Osiander heißt es:

Unter allen Leidenschaften aber ist die mächtigst die Liebe, diese Eigenschaft der Seele, die den Menschen bald zum Engel erhebt und der Gottheit nahe bringt; bald zu einem wüthenden Thier herabwürdigt, und seit dem Anbeginn der menschlichen Gesellschaft unzählige Selbstmorde und Morde und Todtschläge an Freunden und Feinden veranlasst. Bald ist es überspannte Schwärmerische, geistige sogenannte platonische Liebe, bald unerwiderte, gekränkte, verlorene Liebe, bald romanhafte, gegen Widerstand vergeblich ankämpfende, mit Windmühlen fechtende donquichottsche Liebe, bald heftig entzündete, brünstige, physische Liebe, bald unbefriedigte und unersättliche, bald übersättigte Geschlechtsliebe und noch öfter ein Gemisch von geistiger Liebe und thierischen Trieben, welches den Menschen seines Verstandes beraubt, und oft den sanftesten, zärtlichsten und gefühlvollsten Menschen zum Mörder seiner selbst, seines geliebten Gegenstandes, seines nächsten Verwandten, ja seiner Eltern und Geschwister umschafft.⁶⁹⁹

Eine Sonderstellung innerhalb dieser Motivgestalt nimmt das dramatische Debüt Schillers *Die Räuber* ein. Hierin ist es nicht das Versagen der erotischen Liebe, die die Handlungen der Brüder Moor bestimmt, sondern das Versagen der väterlichen Zärtlichkeit.

⁶⁹⁸ Goethe (1962), *Dichtung und Wahrheit, Dritter Theil*. 13. Buch, S. 124f.

⁶⁹⁹ Osiander (1813), S. 32f.

2.1. Selbsttötung und Rache in Schlegels *Dido* (1739)

*Aeneas, fürchte dich! erzittere, falsche Seele! – / Ich
flieh in meine Gruft, doch nur, daß ich dich quäle –
/ Verräther!*⁷⁰⁰

I

In Schlegels Trauerspiel *Dido*, das im Jahre 1739 verfasst und bereits im drauffolgenden Jahr umgearbeiteten wurde, ist der Konflikt zwischen öffentlicher Pflicht und privater Neigung Zentrum der poetischen Gestaltung. Ausgelöst durch den Schmerz einer unerfüllten Liebe, führt diese Kollision die Titelfigur in einen Zustand der Raserei, innerhalb dessen deren Selbsttötung als egozentrisch motivierter Racheakt vorgeführt wird. Schlegels *Dido* ist im Rahmen des zu bearbeitenden Zeitraumes das erste literarische Zeugnis, das die Selbsttötung als das Ergebnis einer psychopathologischen Störung im Kontext einer unerfüllten Liebe präsentiert.

Schlegel bearbeitet in seinem Trauerspiel die durch Justinus überlieferte Sage der tyrischen Königstochter Elissa/Dido⁷⁰¹, die vermutlich durch den römischen Historiker Neavius im 3. Jh. v. Chr. mit der Gründungsgeschichte Roms und damit mit der Gestalt des Aeneas verbunden wurde. Aeneas rastet nach der Flucht aus Troja in Karthago und verliebt sich in dessen Herrscherin Dido. Nach einer kurzen Liebesbeziehung verlässt er Karthago, der Weisung der Götter folgend, an Italiens Gestaden ein neues Troja zu errichten. Nach der Abfahrt des Geliebten tötet sich die Königin selbst. Die künstlerische Bearbeitung des Stoffes in Vergils *Aeneas*, innerhalb dessen die Dido-Episode zu einem bedeutenden Bestandteil der Aeneas-Sage erhoben wird, hat, so Frenzel, die Literatur des Abendlandes maßgeblich „befruchtet“⁷⁰². In Vergils Ausgestaltung des mythologischen Stoffes sind Dido und Aeneas Figuren im Spiel der Götter. Didos Verhalten gegenüber Aeneas ist von Beginn an nicht als natürliche Neigung präsentiert, sondern ist geleitet durch den Zwang einer von den Göttern ‚angeworfenen‘, zerstörerischen Leidenschaft. Schlegel übernimmt aus Vergils Epos das Kernanliegen: Die Darstellung einer ins Unermessliche gesteigerten Leidenschaft, die ihre Trägerin in den Wahnsinn und schließlich in die Selbsttötung

⁷⁰⁰ Schlegel (1971), *Dido*, V/4, S. 136.

⁷⁰¹ Die tyrische Königstochter flüchtet vor ihrem Bruder Pygmalion, in dessen Auftrag ihr Gatte ermordet wurde, nach Afrika. Dort gründet sie Karthago. Um dem Begehren des Nachbarkönigs zu entkommen, gibt sie sich aus Treue zu ihrem verstorbenen Gatten selbst den Tod. Vgl. Frenzel (1998), S. 158.

⁷⁰² Ebd.

treibt. Während jedoch die Aeneas-Figur auch in Schlegels Stoffbearbeitung in das Modell des Götterauftrages eingebettet bleibt, ist die affektive Leidenschaft der Königin hiervon ausgenommen. Dido ist nicht wie in Vergils Epos eine Figur im Spiel der Götter, sondern ihre zur Raserei gesteigerte Leidenschaft ist als individuelle Schwäche angelegt.

II

Die starke Konzentration des Trauerspiels auf das Leiden der Titelfigur und deren abschließende Selbsttötung hat in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung vielfach dazu geführt, der Doppelrolle Didos als Herrscherin und Liebende nicht genügend Beachtung zu schenken.⁷⁰³ Diesen Umstand kritisiert zuletzt Pailer mit Blick auf die älteren Forschungsarbeiten, innerhalb derer vor dem Hintergrund der gottschedschen Poetik ein breiter Konsens darüber bestehe, dass Dido eine Figur der Abschreckung darstelle.⁷⁰⁴ So klassifiziert beispielsweise Bünemann Schlegels Trauerspiel als Liebesdrama⁷⁰⁵ und missachtet dabei, dass sich der tragische Verlauf der Handlung vorrangig aus dem Antagonismus von öffentlicher Pflicht und individueller Neigung ergibt, denn Dido missachtet in ihrer privat motivierten Selbsttötung zugleich ihre politische Verantwortung als Herrscherin. Hierin sieht Buhr die wesentliche Erweiterung der Motivkonstellation im Rahmen seiner Studie, da die gesellschaftlichen Folgen einer Selbsttötung in Schlegels Bearbeitung in einem bis dato unbekanntem Maße präsentiert worden seien.⁷⁰⁶ Er gelangt zu der Überzeugung, dass im Trauerspiel Schlegels „der frühaufklärerische Utilitarismus in seiner Dimension offensichtlich wird“⁷⁰⁷. Monath, in Bahnen der älteren Forschungstradition verhaftet, reduziert die Bearbeitung Schlegels auf eine heroische Tragödie der Leidenschaften. Dieses Vorgehen bedeutet ebenfalls, das Drama auf einen einzigen Lehrsatz zu reduzieren und es als Gesamtkunstwerk zu missachten. Monath vermag seiner Schlussfolgerung nur Halt zu verleihen, indem er dem Stellenwert der Nebenfiguren im Rahmen seiner Interpretationen keine Bedeutung beimisst. Dies ist jedoch aus zweierlei Gründen unzureichend: Zum einen dienen diese Figuren dazu, Dido immerwährend an ihre Verpflichtung gegenüber der Allgemeinheit zu erinnern, und vertreten hierin das von Suizidgegnern formulierte Postulat der Allgemeinnützlichkeits des Einzelnen. Zum anderen dienen sie der Kontrastierung der Titelfigur, die in der sukzessiven Steigerung ihrer Leidenschaften zunehmend die Realität verkennt. Aus dieser Perspektive heraus wird das Verhalten der Titelfigur als pathologisch bestimmt. Deutlicher tritt in der Arbeit Schlegels das Krankhafte hervor, als dessen finaler Akt

⁷⁰³ Vgl. Wolf (1964) S. 41-67; Schulz (1980), S. 54-61; Hollmer, (1994), S. 216-226.

⁷⁰⁴ Pailer (2011), S. 45f.

⁷⁰⁵ Vgl. Bünemann (1928), S. 53.

⁷⁰⁶ Vgl. Buhr (1998), S. 144.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 114, vgl. ebenso S. 119.

die Selbsttötung steht. In der Gesamtanlage der Handlung ist diese als das Resultat einer nicht zu vereinbarenden Doppelrolle (Geliebte – Herrscherin) gestaltet.

III

Die Handlung setzt ein, als Aeneas sich seines Auftrages besinnt und heimlich, nicht jedoch ohne Schuldgefühle, seine Weiterfahrt vorbereitet. Er ist bereit, auf die Liebe zu Dido zu verzichten, um seinem Volk eine neue Heimat zu schenken. Die Geliebte soll erst kurz vor seiner Abreise davon erfahren. Diese jedoch, bereits von bösen Vorahnungen geplagt, setzt alles daran, Aeneas an seiner Weiterfahrt zu hindern, droht sogar ihn und sich selbst zu töten, sollte er sich als untreu erweisen. Eine letzte flehende Auseinandersetzung scheitert ebenso wie der Versuch Didos, die Schiffe des Aeneas in Brand zu stecken. Durch das Einschalten der Dido-Hiarbas-Handlung wird das Geschehen, das durch die Konzentration auf das individuelle Leid der Titelfigur vornehmlich privater Sphäre entspringt, in die öffentlich-staatliche Dimension transformiert. Der Barbarenfürst Hiarbas, der ebenfalls die Stadt belagert, droht alles niederzubrennen, wenn Dido sein Liebeswerben nicht erhört. Diese Nebenhandlung ist bei der Bewertung der Selbsttötung von zentraler Bedeutung.

Aeneas führt den Charakter der Titelgestalt bereits vor deren erstem Auftritt als problematisch ein. Ihre Brust beschreibt er als zum „Zorn geneigte“⁷⁰⁸. Diese ‚Neigung‘ wird in dessen Worten unmittelbar an das privat-sinnliche Liebesmotiv geknüpft: „Ihr Herz, das eifrig liebt, ist mir nicht unbewußt. / Mit allem, was sie weiß, wird sie mein Herz versuchen, / Bald bittend vor mir stehn, bald meiner Untreu fluchen.“⁷⁰⁹ Hierin wird die Titelgestalt als leidenschaftliche Figur exponiert, und so erscheint sie auch in ihrem ersten Auftritt, der von Ungeduld und Misstrauen über eine mögliche Untreue des Geliebten beherrscht wird. Meineid oder Treue sind die Pole, auf die sich ihre Ungeduld zuspitzt und innerhalb derer alles Denken auf ein Entweder-Oder ausgerichtet ist. Die antithetische Gestalt des Alexandriners spiegelt ihre innere Zerrissenheit auf sprachlicher Ebene deutlich wider. Den ausweichenden Antworten des Achats begegnet sie mit unbeherrschtem Zorn. In den persönlichen Verdächtigungen und Beschimpfungen kommt ihre Unkontrolliertheit zum Ausdruck, die im Handlungsverlauf eine allmähliche Steigerung erfährt. Wolf kann dahingehend überzeugen, dass bereits in diesem Auftritt alle Elemente vorhanden sind, die die abschließende Katastrophe herbeiführen: Die völlige Konzentration auf eine Person; das Verkennen aller Maßstäbe und Vernunftgründe ebenso wie das Vergessen der eigenen Verantwortung und Würde.⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Schlegel (1971), *Dido*, I/1, S. 79.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Vgl. Wolf (1964), S. 50.

Bereits im zweiten Aufzug hat sie die List des Aeneas durchschaut.⁷¹¹ Beherrschen zunächst Begriffe wie „Untreue“, „Falschheit“ und „Ehrlosigkeit“ ihre Rede, so wird die Entwicklung von einem als ‚normal‘ veranschlagten Liebesschmerz in „Raserey“⁷¹² in Verbindung mit Aberglauben deutlich hervorgehoben. Auf Ebene der Figurenrede wird diese ‚Verschiebung‘ auf der Basis rationalistischer Argumentation unmittelbar problematisiert. Beschwört Anna zunächst den großen Geist der Herrscherin, so gesteht diese ihr:

Du richtest nach dem Schein. / [...] Ich fühle nun einmal der Schmerzen
Raserey; / Was für ein Unterschied in Liebestränen sey; / Und wie viel
größern Schmerz und der Verlust gebietet, / Der von der Untreu kömmt, als
der vom Himmel rühret.⁷¹³

Dido begreift ihren Schmerz als Form größter „Pein“ und glaubt, zukünftig völlig unempfindlich zu sein, da der Schmerz über den Verlust des Geliebten sie „entseelet“⁷¹⁴ habe. In direktem Anschluss an dieses Bekenntnis berichtet Dido von der Erscheinung ihres verstorbenen Gatten, der sie an den von ihr geleisteten, über den Tod hinausgehenden Treueid gemahnt habe. Anna wendet sich gegen ein derartiges Verständnis und damit gegen den Versuch ihrer Schwester, „ihrem Leid das heroische Flair einer Sühneleistung unterschieben zu können“⁷¹⁵.

Nein, Schwester, sey getrost und fasse nur ein Herz. / Du quälest deinen
Geist durch selbsterdachten Schmerz. / Wie kömmts, daß deine Brust, die
keine Furcht erschüttert, / Aus Aberglauben bebt, und vor den Schatten
zittert? / Ein Todter, glaubst du, sorgt im Reich der Unterwelt, / Ob dich ein
ander itzt in seinen Armen hält? / Wird wohl Sichäus Geist nach deinen
Schwüren fragen? / Wird ein verdorrt Gebein noch über Untreu klagen? / [...] /
Die Todten fordern nicht die Treu getrennter Eh, / Ihr Lieben ist ein
Wunsch, daß es uns wohl ergeh. / Die Flammen ihrer Brust, die dort
vereinigt brennen, / Misgönnen ändern nicht, was sie nicht haben können.⁷¹⁶

Anna fungiert hier als Sprachrohr streng rationalistischer Argumentation. In der direkten Gegenüberstellung erfahren die Äußerungen und das Auftreten Didos eine völlige Kontrastierung. Diese wird, über das ungleiche Schwesternpaar hinaus, in der Figur des Aeneas, der unter Fokussierung der Hierarchie von Leidenschaft und Pflichtbewusstsein als Gegenfigur zu Dido fungiert, deutlich. Aeneas befindet sich in der gleichen Ausgangssituation wie die Königin. Dennoch ordnet er seine

⁷¹¹ „Ja! er betrieger mich. Mein nagender Verdacht, / Die Unruh, wie du sprachst, die ich mir selbst gemacht, / Ist leider zu gerecht.“ Schlegel (1971), II/1, S. 87.

⁷¹² Ebd., S. 91. Bereits Buhr sieht die Anspielungen auf die „Raserey“, setzt diese jedoch in keine Kausalität, vgl. Buhr (1998), S. 120f.

⁷¹³ Schlegel (1971), *Dido*, II/3, S. 91

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Held (1983), S. 66.

⁷¹⁶ Schlegel (1971), *Dido*, II/3, S. 92.

persönlichen Interessen nach anfänglichem Zögern der Weisung der Götter und damit der Verantwortung gegenüber seinen Mitmenschen unter. Hollmer liest die Aeneas-Figur als Beispiel eines „eindrucksvollen, besserungsfähigen Individuum[s]“⁷¹⁷, und auch Buhr urteilt: „Aeneas gewinnt seine moralische Integrität durch die gelungene Mäßigung der Liebesleidenschaften wieder zurück.“⁷¹⁸ Der trojanische Fürst erscheint im Vergleich zu Dido als ein Exemplum für die Fähigkeit zur Entsagung und die Kontrolle der Leidenschaften. In dem antithetischen Figuren paar Aeneas–Dido, so urteilt Hollmer, erscheine die Titelgestalt „weder willens noch fähig“⁷¹⁹ ihre Affekte zu kontrollieren. Hier muss jedoch einschränkend festgehalten werden, dass Aeneas nicht gänzlich unschuldig an der anfänglichen Verwirrung Didos ist, denn seine Täuschung begünstigt deren unglückliche Neigung. Aeneas ist es, der die Königin bewusst täuscht, um seine Abreise vorbereiten zu können, und hierin Misstrauen und Wut sät. Dieses Verhalten sieht Wolf in der Charakteranlage des schlegelschen Tragödienhelden begründet, der bereits einmal dem Charme der Königin verfiel.⁷²⁰ Sein Fehler sei, so das Urteil Wolfs, die „verhängnisvolle“⁷²¹ Schwäche gegenüber dem Werben seiner Geliebten. Die Täuschung, die vordergründig aus der Sorge des Aeneas entspringt, möglichst wenig Schmerz auszulösen, muss zugleich als eine egoistische Form des Eigenschutzes gedeutet werden. Letztlich bleibt die Schuld des Aeneas jedoch durch die Götterweisung verdeckt.

IV

Die Überspanntheit der Titelfigur ist, und dies missachten gegenteilige Deutungen, nicht als grundsätzlicher Charakterfehler angelegt, denn Dido wird ebenso als tugendhafte Herrscherin profiliert. Bitias urteilt über ihren Führungsstil: „Dein sanftes Regiment läßt uns ein Land vergessen, / Wo ein verhaßter Fürst der Bürger Gut gefressen.“⁷²² Die Untertanen empfänden ihre Führung als „Glück“⁷²³ und nur dieses sei Anlass zu deren Bereitschaft, Dido zu „rächen“⁷²⁴. Und auch Anna weiß von Dido und der Gründung Karthagos zu berichten:

Ein Weib, das unternahm, was sich kein Mann erkühnet, / Das uns durchs weite Meer zur Führerin gedenet, / Das, wo sich auch kein Schiff zu landen

⁷¹⁷ Hollmer (1994), S. 233.

⁷¹⁸ Buhr (1998), S. 119.

⁷¹⁹ Hollmer (1994), S. 217.

⁷²⁰ Vgl. Wolf (1964), S. 48.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Schlegel (1971), *Dido*, III/3, S. 105.

⁷²³ Ebd.

⁷²⁴ Ebd.

sonst getraut, /Auf wilder Barbarn Strand, uns eine Stadt erbaut; [...] O daß
von solcher Ehre, /Als du erjaget hast, mein Leben fruchtbar wäre!⁷²⁵

Den Urteilen, bei Dido handele es sich einzig um eine „rachsüchtige, geschäftige Medea“⁷²⁶ oder um ein „unbegreifliche[s] Monstrum“⁷²⁷, um eine „Art Furie“⁷²⁸, kann somit nicht uneingeschränkt zugestimmt werden.⁷²⁹ Eine mögliche positive Wertung der Figur ist nicht auf den öffentlich-staatlichen Bereich beschränkt, denn die Liebe, die Dido von ihrer Amme Barce entgegengebracht wird, zeugt ebenso von einer grundsätzlich positiven charakterlichen Disposition. Erst das Erkennen der unbedingten Liebe und die Furcht vor deren Verlust lassen in der Herrscherin die Affekte unkontrolliert durchbrechen. So weiß Aeneas von Dido zu berichten: „Wahrhaftig, deine Brust bewohnt ein Heldengeist! / Der Himmel schafft mir noch das Glück, dich recht zu kennen.“⁷³⁰

Die in der Tragödie vorgestellte Unkontrolliertheit kann auf eine zeitweilige Unterdrückung der Sinnlichkeit zugunsten ihrer Führungsrolle gedeutet werden, die sie nach dem Tod des Gemahls allein ausfüllen musste und die sich in die Gesamtanlage der Handlung als Widerstreit von Pflicht und Neigung einfügt.

✓

Von einer ins Wahnhafte gesteigerten Leidenschaft zeugen zudem Didos Visionen, Aeneas aus der Unterwelt zu attackieren und ihn so in den Freitod zu treiben. Anna bleibt einzig die hilflose Frage: „Ach! wer erweckt in dir dies rasende Beginnen?“⁷³¹ In der zornig überspannten Antwort der Königin wird ihr völlig aus dem Gleichgewicht geratener Seelenzustand deutlich, der ihre abschließende Tat zu rechtfertigen sucht.

Es herrsche, was da will, in den betäubten Sinnen; / Es führe hier der Zug
des Himmels meinen Geist; / Es sey der Höllen Trieb, der mich von hinnen
reißt, / Der Furien Geheiß, die meinem Schatten winken; / Es heiße mich ein
Schluß in ihre Klüfte sinken, / Den die Vernunft bedacht, und meine Brust
gefaßt: / So steht mein Vorsatz fest. Ich lebe mir zur Last.⁷³²

Die anaphorischen Versanfänge und die syntaktischen Parallelismen verleihen der Rede Didos Nachdruck und unterstreichen deren zeremoniell anmutenden Bekenntnischarakter. Bezeichnend ist, dass Schlegel diese rhetorischen Mittel ausschließlich in den Worten der Titelfigur verwendet, innerhalb derer es so zu einer

⁷²⁵ Schlegel (1971), *Dido*, IV/6, S. 126.

⁷²⁶ Rentsch (1890), S. 45.

⁷²⁷ Wolf (1964), S. 61.

⁷²⁸ Schulz (1980), S. 57.

⁷²⁹ Diese Lesart deutet bereits Hollmer an. Vgl. Hollmer (1994), S. 220f.

⁷³⁰ Schlegel (1971), *Dido*, IV/1, S. 115.

⁷³¹ Ebd., IV/6, S. 125.

⁷³² Ebd.

Korrespondenz zwischen Erregung und Sprechweise kommt.⁷³³ Deutlicher noch als in der zuvor beschriebenen Szene wird der Umschlag von Liebesleidenschaft in Raserei in den Rachegeleüsten der verletzten Liebenden deutlich, die zunehmend zu einer wahnhaften Verkennung der Realität führen und denen Anna erneut sachlich entgegentritt:

Vergiß den eitlen Trieb der tollen Rachbegier; / Ihm schaden kannst du nicht,
du rächest dich an dir. / Die Rache, die ein Mensch in seinem Busen brüetet, /
Wird nur zu lauter Qual, die auf ihn selber wüthet.⁷³⁴

Anna ist es auch, die den ersten Tötungsversuch Didos vereitelt und in der Hoffnung, ihre Schwester möge sich besinnen, sie an die moralische Pflicht ihrem Volke gegenüber erinnert und hierin das von Suizidgegnern formulierte Nützlichkeitspostulat bedient. Die Argumentation ihrer Schwester bietet Dido jedoch zugleich die Möglichkeit, ihren Entschluss vordergründig aus der Sphäre des reinen Egoismus herauszuheben und ihn als Tat sozialen Verantwortungsbewusstseins zu rechtfertigen. In der vorgeschobenen Hoffnung, ihrem Volk Frieden zu schenken – so ginge es Hiabas nur um ihren Körper und nicht um ihren Besitz – gibt sie sich hinter der Bühne mit dem Schwert, ein Vermächtnis des Aeneas, den Tod.

Die Tat wird nun sowohl auf Ebene der Handlung als auch in der Figurenrede eindeutig negativ gewertet. Zur gleichen Zeit, da die Königin sich ersticht, berichtet Anna dem Feldherrn Bitias, dass Aeneas mit seinem Heer zurückgekehrt sei und siegreich in die Schlacht mit Hiabas eingegriffen habe. Hierin wird nun auf Handlungsebene, ähnlich wie im *Sterbenden Cato*, die Selbsttötung als vorschnell vorgestellt und entbehrt folglich einer möglichen Rechtfertigung im Kontext von politischem Verantwortungsbewusstsein. Diese wird nun zusätzlich in den Worten der Sterbenden in Gänze gebrochen. Dido stirbt mit dem Bekenntnis, dass nicht die soziale Verantwortung gegenüber ihrem Volke Grund ihres Freitodes sei, sondern einzig die unstillbare Rache am Geliebten: „Aeneas, fürchte dich! erzittre, falsche Seele! – / Ich flieh in meine Gruft, doch nur, daß ich dich quäle – / Verräther!“⁷³⁵

Die Selbstentleibung der Dido wird vom Autor handlungsimplicit als moralische Verfehlung entlarvt. Zum einen in dem verzweifelten Bemühungen Annas, zum anderen durch die Tatsache, dass nicht ihr Freitod die Stadt rettet, sondern das Eingreifen des Aeneas. In Annas Schlussworten wird die eindeutige Schuldzuweisung durch einen direkten Hinweis im Text artikuliert: „Das große Herz ist kalt, das nie mit Furcht gerungen; / Durch seine Neigungen ist es allein bezwungen.“⁷³⁶ Urteilt Held kritisch, Schlegel habe die Schlussworte derart deutlich gewählt, da er sich

⁷³³ Vgl. Hollmer (1994), S. 214.

⁷³⁴ Schlegel (1971), *Dido*, IV/6, S. 124.

⁷³⁵ Ebd., V/4, S. 136.

⁷³⁶ Ebd.

„außerstande“⁷³⁷ sah, auf eine direkte Bewertung zu verzichten, so übersieht er, mit welchen Problemen ein „freies“ Vorgehen verbunden war. Die Rezeptionsgeschichte des *Philotas* hat deutlich gezeigt, dass eine Auslassung ebensolcher zu zahlreichen Fehlbewertungen nicht nur zur Entstehungszeit, sondern bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts führen kann.

Monath konstatiert, Schlegel habe die Notwendigkeit des Freitodes der Titelfigur destruiert, indem er die Tat unnötig verzögere. Dido, so führt Monath aus, habe bereits im vierten Akt oder gar früher handeln sollen.⁷³⁸ Dabei übersieht er jedoch, dass es Schlegel an einer lückenlosen Darstellung der Selbsttötungsbegründung gelegen haben muss. Denn Didos Wille zum Tode in seiner radikalen Kraft, die in die Isolation mündet und nur zum Scheine durch andere Rücksichten gebrochen wird, wird gerade in der zeitlichen Verzögerung vorgeführt. In den Dialogen mit Anna wird wiederholt deutlich, dass der Drang nach Selbstvernichtung einer triebhaft-egozentrischen Charakterdisposition entspringt. In der Verzögerung bietet Schlegel dem Rezipienten mehrfach die Chance, dies zu erkennen. Die Handlung ist gerade durch ihre vermeintliche Länge so geführt, dass der Zuschauer Didos Handlungsweise als Verfehlung entlarven muss.

Die Selbsttötung der Titelfigur erscheint als eine Tat des Affekts, ausgelöst durch ungezügelte Leidenschaften, die in Verbitterung über den Verlust des Geliebten und über alle Maße hinausgehende Rachegefühle münden. Ist bei Vergil die Zerstörung der Dido ein Werk der Willkür der Götter, so ist bei Schlegel ihr Untergang das Resultat einer individuellen Schwäche, die sich in der schrankenlosen Hingabe an das Gefühl manifestiert. Im Handlungsverlauf ist das Ausschalten der Vernunft als Regulator verantwortlich für den Umschlag von Liebe in Raserei. Schlegel ist der erste deutsche Dramatiker, der den Suizid als Folge melancholischen Temperaments gestaltet, ohne eine heroische Wirkung des Motivs zu erzielen. Die gesteigerten Leidenschaften der Dido führen zur wahnhaften Verkennung des Ist-Zustandes, zu Lebensüberdruß und schließlich zur Selbsttötung. Die Tragik der Handlung ist letztlich auf eine Unvereinbarkeit von Pflicht und Neigung zurückzuführen. Diese sich widerstreitenden Momente werden in der Figur der Dido ins Pathologische gesteigert. In der Titelfigur wird eine Form der Radikalautonomie angedacht, die ein deutlich bedrohliches Profil erhält und nur als ‚Verirrung‘ des Wahns ihre Rechtfertigung erfährt.

⁷³⁷ Held (1983), S. 69.

⁷³⁸ Vgl. Monath (1956), S. 165.

2.2. Selbsttötung und Repression in Lenz' *Die Soldaten* (1776)

„Wenn's nicht für ihn ist, so ist's doch für dich.
Und das ist ja alles, was du wünschest – –“⁷³⁹

I

J. M. R. Lenz gehört neben Goethe an die Spitze der jungen Autorengeneration der 70er- und 80er-Jahre. Nach wenigen Jahren des Aufsehens im Kreise der Geniebewegung verschwindet Lenz aus der Öffentlichkeit und wird im Mai 1792 tot in den Straßen Moskaus aufgefunden. Er habe bis zu seinem Ende vegetiert, so urteilt Lavater rückblickend⁷⁴⁰, und im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* schreibt Goethe, Lenz habe sich letztlich im Wahnsinn verloren.⁷⁴¹ Auffallend ist, dass seit dem Erscheinen von Goethes Autobiographie Lenz immer wieder mit dem *Werther* in Verbindung gebracht wurde.⁷⁴² Buhl verleitet diese Beobachtung zu dem Schluss, dass es sich bei Lenz um eine „wahrhafte Werthernatur“⁷⁴³ gehandelt haben müsse. Lenz sei, so auch Luserke, von Goethe zu einem „Paradebeispiel für jene allgemeine Verfasstheit, die im *Werther* abgebildet sei“⁷⁴⁴, stilisiert worden. Die semantischen Interferenzen zwischen den beiden Fixpunkten *Werther* und Lenz liegen, so Martin, „mit den Stichworten ‚Wahnsinn‘ und ‚Selbstmord‘ auf der Hand“⁷⁴⁵. Hierin werden beide Formen als radikaler Austritt aus der allgemeinen Ordnung verstanden und sind damit austauschbare Vorgänge, wie es Matt in seiner literaturtheoretischen Abstraktion mit Blick auf literarische Realisationsformen ebenso formuliert hat. Lenz selbst ist es, der die Verbindung von Wahnsinn und Selbsttötung als Folge gesellschaftlicher Repression in seiner Komödie *Die Soldaten* literarisch ausgestaltet. In seinen Werken erhält der verzweifelte Ruf nach der Selbstbestimmung des Individuums ebenso Raum wie das des unglücklichen Verlangens.⁷⁴⁶ Seine beiden großen Selbstmorddramen *Die Soldaten* und *Der Engländer* zeugen von leidenschaftlicher, ja fast pathologischer Liebe zu Frauen, die unerfüllt bleibt und im

⁷³⁹ Lenz (1967), *Die Soldaten*, IV/11, S. 238.

⁷⁴⁰ Vgl. Lavater, zit. nach Luserke (2001), S. 35.

⁷⁴¹ Goethe (1962), *Dichtung und Wahrheit*. Dritter Teil, *Vierzehntes Buch*, S. 145.

⁷⁴² Man denke beispielsweise an Büchners Erzählfragment *Lenz*, in dem es zu zahlreichen Überlagerungen zwischen dem historischen Fall Lenz und dem fiktiven Fall der Romanfigur *Werther* kommt.

⁷⁴³ Buhl (1950), S. 102.

⁷⁴⁴ Martin (2001), S. 113.

⁷⁴⁵ Vgl. Martin (2002), S. 12.

⁷⁴⁶ Neben den zu bearbeitenden Dramen gestaltet Lenz das Motiv der Selbsttötung in der Erzählung *Zerbin oder die neuere Philosophie*. Die Titelfigur ertränkt sich aus Reue, und auch Gustchen in *Der Hofmeister* stürzt sich aus Verzweiflung in den Teich, kann jedoch gerettet werden.

Selbstmord endet. Lenz, der „von Natur aus zur Selbstquälerei“⁷⁴⁷ neigt, kennt das unglückliche Verlangen einer unerfüllten Liebe. In einem Brief an Sophie von La Roche vom September 1775 heißt es:

Ach! gnädige Frau! Wie oft liebte ich ohne Hoffnung! Wie oft mit der Hoffnung, und immer unglücklich! Meine gefährlichsten Bekanntschaften sind allezeit mit den lebenswürdigsten Personen Ihres Geschlechts gewesen. Jede neue Freundin kostet mich einen Teil meines Lebens. Doch kenn ich keinen glücklichen Tod. Kenne sonst kein Glück auf dieser Alltagswelt.⁷⁴⁸

Als er von der Verlobung Henriette von Waldners erfährt, schreibt er an seinen Freund Lavater. Hierin kommt es zu einer direkten Verbindung von unerfüllter Liebe und Tod:

Lavater! mitten auf meinem Wege bekomme ich den Todesstreich, die Nachricht daß Fräulein v. Waldner Braut ist mit einem Menschen, der sie nicht verdient, nicht zu schätzen weiß, ohne Nerven für schön und gut, bloß eigennützig vielleicht unter der Maske der Liebe. Mein Schicksal ist nun bestimmt, ich bin dem Tode geweiht, will aber rühmlich sterben daß weder meine Freunde noch der Himmel darüber erröthen sollen. Aber sie – sie in den Armen eines andern und unglücklich – zu wissen das ist ein verdammender Gedanke. Strecke aus Deine Hand Knecht Gottes und rette nicht mich – sie – damit ich ruhig gehen kann.⁷⁴⁹

Mit Bestürzung und Entsetzen hingegen reagiert er, als Lindau ihm schreibt, er wolle aus dem Leben scheiden. Lindau hatte Lenz in seinem Brief ein Testament beigelegt, dieses Vorgehen in so jungen Jahren ist für Lenz „so kindisch als wenn die Mädchen die mit Puppen spielen sich verheirathen“⁷⁵⁰.

Wie Lindau Ihr wollt in den Lehrjahren Eures Lebens da Ihr auf alles das was groß und edel ist Ansprüche habt Euch hinlegen u. sterben? Warum nicht lieber ausschlafen? Pfui schämt Euch solchen Entschluß weise zu nennen. Wißt Ihr denn nicht daß die Natur alles langsam reift, daß alles seine Stufen und Grade hinaufgehen muß also auch Ihr. Die Schnecke krischt und kommt endlich zum Ziel der Löwe läuft u. kommt nicht weiter und nur auf das Auge kommt es an, so scheint euch der Löwe eine Schnecke. Wollt Ihr übereilen was seiner Natur nach nicht übereilt werden kann? Wollt Ihr im Alter von achtzehn Jahren ein Greis sein? Wollt Ihr Taten getan haben eh andere noch den Gedanken dazu fassen und wenn sie noch nicht gethan sind verzweifeln? Verzweifelt daß die Erde 365 Tage braucht eh sie um die Sonne geht, verzweifelt an ihren Kräften. Eure Kräfte wirken unmerklich, aber Eure

⁷⁴⁷ Buhl (1956), S. 100.

⁷⁴⁸ Lenz (1987), *Brief von Lenz an Sophie von La Roche vom September 1775*, S. 337.

⁷⁴⁹ Ebd., *Brief von Lenz an Johann Kaspar Lavater um den 1. April 1776*, S. 419.

⁷⁵⁰ Ebd., *Brief von Lenz an Heinrich Julius von Lindau vom April 1776*, S. 424.

abgeschmackte Phantasie macht Euch weis daß Ihr keine habt weil Ihr kein Atlas seid.⁷⁵¹

Lenz hält seinem Freund vor, er wolle Wasser auf einen Berg leiten, ohne zu pumpen, und wenn es nicht von selbst emporfließe zu verzweifeln und zu sterben.⁷⁵² Er schließt mit den Worten: „Das ist mein Rat u. Goethens u. Wielands u. Salis u. aller Menschen Thiere Engel Götter und Halbgötter. Sterbt aber sterbt als Mann.“⁷⁵³

In den Briefen, die Lenz in unmittelbarer zeitlicher Abfolge verfasst, wird deutlich, dass den Gedanken des jungen Poeten keine feste Argumentation zugrunde liegt.⁷⁵⁴ Seine Ansichten scheinen vielmehr der jeweiligen Situation unterworfen zu sein. Diese z.T. widersprüchlichen Aussagen sind Zeugnis seiner Impulsivität. Gegen die weitverbreitete Meinung, Literatur an den Maßstäben der Realität zu messen und nach deren vermeintlicher Sittlichkeit zu fragen, wendet er sich mit Blick auf die Rezeption des *Werther* leidenschaftlich.

Daß man aber mit eben dem kalten Blute sich hinsetzt und nach der Moral der Leiden des jungen Werthers fragt, da mir als ich's las die Sinne vergingen, ich ganz in seine Welt hineingezaubert mit Werthern liebte, mit Werthern litt, mit Werthern starb – das kann ich nicht ertragen [...].⁷⁵⁵

Ebenso wie in Goethes *Werther* ist auch in Lenzens Komödie *Die Soldaten* die Nichterfüllung einer Liebe Auslöser der tragischen Handlung, wenn dies auch ebenso wenig wie in der Arbeit seines Dichterkollegen als einzige Ursache der abschließenden Selbsttötung herangezogen werden darf. Das Ausmaß der Katastrophe erwächst in der lenzischen Darstellung aus der grundsätzlichen Unmöglichkeit des Individuums, selbstständig zu handeln, und geht somit weit über über die Forderung einer reinen Liebesautonomie hinaus. Mord und Selbstmord lassen den Protagonisten der lenzischen Arbeit erstmals aus der Rolle des passiven Zuschauers heraustreten. Stolzius' individueller Racheakt ist das Ergebnis jahrelanger Repression, die in einer über das Individuum hinausgehenden zerstörerischen Dynamik mündet.

II

Unter den Stürmern und Drängern sei Lenz, so urteilt Nahke, der Dichter mit der „größte[n] komische[n] Begabung“⁷⁵⁶ gewesen. Wie kein anderer Poet der 70er- und 80er-Jahre habe er sich mit der Komödientradition der Weltliteratur beschäftigt, und

⁷⁵¹ Lenz (1987), *Brief von Lenz an Heinrich Julius von Lindau vom April 1776*, S. 423.

⁷⁵² Vgl. ebd.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Zum Selbstmordverständnis von Lenz vgl. Schmidt (2010). Die Autorin gelangt zu dem Schluss, dass Lenz' Selbstmordverständnis drei Phasen durchläuft.

⁷⁵⁵ Lenz (1966), *Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers*. Zweiter Brief, S. 385.

⁷⁵⁶ Nahke (1955), S. 165.

keiner habe so andauernd um die Gestaltung realistischer Komödien gerungen.⁷⁵⁷ Bestrebt, das Erbe Lessings auf dem Gebiet der Komödie fortzusetzen, sei er der Auffassung gewesen, dass die in Deutschland vorherrschenden Verhältnisse dem Gelingen einer realistischen Komödie entgegenständen. Dennoch wendet er bewusst die Komödie als Gattung an, denn für Lenz unterscheidet sich die Komödie von der Tragödie nicht in erster Linie dadurch, dass erstere beim Publikum Lachen auslöse, sondern dass sie ihre Wurzeln im Gegensatz zur Tragödie im Leben des niederen Volkes habe. Die Komödie als Genre solle sich dem Leben und der Stimmung des Volkes widmen, deren Gegenstand das Volk vornehmlich selbst sei. Sie ist die dramatische Gattung, so die Auffassung des Dichters, die um die Belehrung des größten Teils der Nation bemüht sei, nämlich jener Personen, die von der künstlerischen und philosophischen Bildung ausgeschlossen seien. Eine Definition seines Begriffs Komödie liefert Lenz in der Selbstrezension der *Neuen Menoza*:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist. Tragödie ist nur für den ernsthaften Teil des Publikums, der Helden der Vorzeit in ihrem Licht anzusehn und ihren Wert auszumessen im Stande ist.⁷⁵⁸

Der junge Poet stellt sein Schaffen bewusst in den Dienst des leidenden Volkes. An Herder schreibt er im August 1775:

Ich webe und wühle unter den elenden Hunden, um was aus ihnen zu machen. Daß Aristophanes' Seele nicht vergeblich in mich gefahren sei, der ein Schwein und doch bieder war!⁷⁵⁹

Nicht „eine Person“ wie in der Tragödie steht für den Poeten im Zentrum der Komödie, sondern „der Hauptgedanke“ ist „eine Sache“⁷⁶⁰, „die Hauptempfindung [...] die Begebenheit“⁷⁶¹ Analog hierzu zeigt die Komödie, so der Grundgedanke, die Auswirkungen der gesellschaftlichen Begebenheiten auf den Menschen, während die Tragödie die Person als „Schöpfer ihrer Begebenheiten“⁷⁶² vorstellt. Denn, so führt Lenz weiter aus, ehe das literarisch ungebildete Volk den handelnden Charakter verstehen könne, der die gegebenen Zustände bekämpfe, müssten ihm die realen Zustände zunächst bewusst gemacht werden. Ohne das Erkennen der unfreien und unwürdigen Verhältnisse sei es unmöglich, den Willen nach Veränderung aufkeimen zu lassen. Die Komödie führe, so die Auffassung des Dichters, als Schwelle an die Tragödie heran, in der dann die Veränderung der Welt durch die Person, den

⁷⁵⁷ Vgl. Nahke (1955), S. 165.

⁷⁵⁸ Lenz (1987), *Rezension des Neuen Menoza*, Bd. 2, S. 703.

⁷⁵⁹ Ebd., *Brief 49 von Lenz an Herder am 28. August 1775*, S. 333.

⁷⁶⁰ Ebd., *Anmerkungen übers Theater*, Bd. 2, S. 669.

⁷⁶¹ Ebd., S. 668.

⁷⁶² Ebd.

Charakter abgehandelt werden könne.⁷⁶³ Diese Definition der Komödie gibt dem Autor die Möglichkeit, den sozialen und gesellschaftlichen Inhalt seiner Stücke zu betonen und ganze Teile des gesellschaftlichen Lebens der Lächerlichkeit preiszugegeben.

Die Komödie ist u. a. die Gattung zur Gestaltung der Gegenwart. Als solche hat sie, soweit sie sich mit den Problemen der Gesellschaft beschäftigt, eine tagespolitische Bedeutung. Auch Lenz wendet die Komödie als Gegenwartsstück an. Die Leistung des Autors Lenz liegt jedoch in Übereinstimmung mit der Forschungsliteratur nicht in der Zuspitzung politischer Tendenzen, sondern in der Analyse der Lebensbedingungen der niederen Schichten. Die Aufdeckung der erniedrigenden sozialen Bedingungen ist zugleich eine Anklage der bestehenden Verhältnisse. Die tagespolitische Bedeutung seiner Werke liegt in der Enthüllung materieller Existenzbedingungen der unterschiedlichen Klassen der feudalen Gesellschaft und der ökonomischen Grundlagen, die ihre Interessen bestimmen. Die Neuerung des Dichters ist die Darstellung des Klassenkampfes in der Komödie, nicht im begrenzten Horizont der bürgerlichen Familie, sondern „im Aufrollen bestimmter Klassenfronten“⁷⁶⁴. Die unterschiedlichen Klassen stellt er als ein gesellschaftliches Ganzes dar. So erhebt Lenz die Komödie in Deutschland auf eine neue, qualitativ höhere Stufe.

Anders als in der französischen Komödie⁷⁶⁵ enden die Werke Lenz' nicht mit siegesreichem Optimismus, sondern mit bitterböser Ironie. Für die deutsche Komödie fehlen, anders als in Frankreich, denn hier steht die Revolution kurz bevor, die objektiven gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Gestaltung großer Komödien. Es fehlt die soziale Kraft, die sich stark genug fühlt sich der alten Ordnung zu widersetzen. Für die Darstellung des realistischen Gegenwartsstück bedeutet dies, dass eine Versöhnung mit den bestehenden gesellschaftlichen Begebenheiten nur durch die Verstümmelung des Individuums möglich ist. Die Komik erwächst aus der Absurdität des Dargestellten.⁷⁶⁶ Unter Lenz entsteht in Deutschland die Tragikkomödie, deren Spott und Ironie eine bittere Anklage ist.

⁷⁶³ Lenz (1987), *Anmerkungen übers Theater*, Bd. 2, S. 668-671.

⁷⁶⁴ Nahke (1955), S. 167.

⁷⁶⁵ Die realistische Darstellung des Klassenkampfes vollzieht sich fast zeitgleich in Frankreich. *Der tolle Tag* von Beaumarchais stellt den Höhepunkt dieser Entwicklung in der vorrevolutionären Zeit dar. Ihren Witz erhält diese Komödie in der Überlegenheit der Vertreter des Volkes über den korrumpierten Adel. Mit schallendem Gelächter wird angekündigt, dass die Stunde des Adels geschlagen hat.

⁷⁶⁶ Die Kastration der zeugenden Natur (*Der Hofmeister*), der Vorschlag, eine Pflanzenschule für Soldatenweiber anzulegen (*Die Soldaten*).

III

Die Selbsttötung des Tuchhändlers Stolzius, dessen sprechender Name bereits auf eine Charaktereigenschaft verweist, die gerade für den Schwachen gefährlich werden kann, tritt angesichts des Unglücks der Marie Wesener in den Hintergrund.⁷⁶⁷ Bei genauer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass sich in dieser Figur und ihrem tragischen Ausgang die formulierte Kritik bündelt. In ihr offenbart sich wie in keiner anderen Figur die von Lenz postulierte Unfreiheit und Unwürdigkeit des Individuums, zu dessen einziger Handlungsmöglichkeit die Selbstzerstörung avanciert. Im Sinne seiner Komödientheorie präsentiert Lenz dem Rezipienten in der Figur des Stolzius den Getriebenen, den von den äußeren Umständen beherrscht. Stolzius hat nichts gemeinsam mit den Kraftkerlen der Sturm-und-Drang-Literatur. Er trägt nichts von der unbändigen Energie eines Simone Grimaldo, Guelfos (*Die Zwillinge*), Wild (*Sturm und Drang*) oder Guido (*Julius von Tarent*) in sich, aufgrund derer er in einen Konflikt mit der Gesellschaft gerät. Nicht sein Tun lässt ihn scheitern, sondern seine Rolle als ohnmächtiger Zuschauer. Das sozialkritische Drama zeigt, welche Hindernisse und „Hemmnisse der Selbstverwirklichung des Einzelnen unter den Bedingungen des Status Quo entgegenstehen“⁷⁶⁸. Erst als er keinen Ausweg mehr sieht, erkennt, dass die feudale Gesellschaft ihm nie Recht geben wird, begehrt er gegen seine Peiniger auf. In seinem individuellen Terrorakt rechnet er mit der herrschenden Gesellschaft ab und lässt ein wenig von der Energie eines Sturm-und-Drang-Typus erahnen. Doch dieser Akt wird als das Produkt der Anomalie des Wahnsinns präsentiert, erwachsen aus familiärer und/oder gesellschaftlicher Unterdrückung.

Noch bevor Stolzius die Szene betritt, wird seine Lage anschaulich exponiert. Marie, die blutjunge und hübsche Tochter des Galanteriewarenhändlers Wesener, ist dem Tuchhändler „schon so gut als halb versprochen“⁷⁶⁹. Dennoch ist sie dem Charme des im französischen Regiment dienenden Barons Desportes erlegen. Die Hoffnung, „einmal gnädig Frau werden“⁷⁷⁰ zu können, lässt ihr Interesse an Stolzius schwinden. Ihre Schwester fordert sie bereits im ersten Auftritt auf, sie möge sie mit dem Stolzius „zufrieden“⁷⁷¹ lassen.

Ebenso wie bei Robert, der Hauptfigur von Lenz' *Der Engländer*⁷⁷², trägt die Fixierung des Stolzius auf Marie von Beginn an zwanghafte, ja krankhafte Züge. In Armentières sitzt Stolzius „mit verbundenem Kopf“⁷⁷³ in der Stube. „Ihm steckt das verzweifelte Mädel im Kopf, darum tut er Ihm so weh“⁷⁷⁴, erkennt seine ebenso besorgte wie barsche

⁷⁶⁷ Vgl. Hempel (2003), S. 260.

⁷⁶⁸ Schmiedt (2005), S. 140.

⁷⁶⁹ Lenz (1967), *Die Soldaten*, II/3, S. 206.

⁷⁷⁰ Ebd., I/6, S. 197.

⁷⁷¹ Ebd., I/1, S. 184.

⁷⁷² Vgl. Kapitel: *Selbsttötung und unerfüllte Liebe in Lenz' Der Engländer*. S. 258–270.

⁷⁷³ Lenz (1967), *Die Soldaten*, I/2, S. 184.

⁷⁷⁴ Ebd.

Mutter. Sie weiß, dass er seit der Abreise Maries keine „vergnügte Stunde mehr“⁷⁷⁵ hatte. Im gesamten Handlungsverlauf wird sich die Verzweiflung des Stolzius im körperlichen Versagen äußern. Mary wird ihn später nicht einmal mehr erkennen.⁷⁷⁶ Die Dominanz der Mutter tritt in dieser Szene deutlich hervor. Energisch versucht sie, ihren Sohn zu seinen Pflichten zu drängen, titulierte ihn als „Hans Narr“⁷⁷⁷ und betont die Stellung des patriarchalischen Familienoberhaupts. Die Willfähigkeit, mit der sich Stolzius seiner Mutter unterordnet, spiegelt seine grundsätzliche Unfähigkeit zum Handeln wider.

Die Fixierung des Stolzius auf Marie lässt ihn zur leichten Beute für die skrupellosen Offiziere werden, die ihm zunehmend den „Kopf toll machen“⁷⁷⁸. Im Kaffeehaus beklagt sich der Feldprediger Eisenhart über das unwürdige Spiel, das die Soldaten mit Stolzius treiben. Seit Marie ihn in Lille besuchte, schwärmen die Soldaten um „den armen Stolzius“ herum „wie Fliegen um einen Honigkuchen. Der zupft ihn da, der stößt ihn hier [...]“⁷⁷⁹ Mit ihrem Vorgehen säen sie „Eifersucht und Argwohn“ in das „arme Herz“⁷⁸⁰. Laut rühmt sich Haudy des Streiches, den er Stolzius spielt. „Mein Pfiff ist, ihm Zutrauen zu seinem Weib beizubringen, er muß sie wohl kennen, daß sie keine von den sturmfestern ist.“⁷⁸¹ Anlässlich der Vermutung Haudys, Stolzius könne sich erhängen, wenn man ihm den Kopf zu toll mache, äußert der Hauptmann in der Manier christlicher Werte:

Eines Menschen Leben ist ein Gut, das er sich nicht selber gegeben hat. Nun aber hat niemand ein Recht auf ein Gut, das ihm von einem andern ist gegeben worden. Unser Leben ist ein solches Gut – .⁷⁸²

Seine Worte bleiben im ausgelassenen Kaffeehaustreiben ungehört. Über die Frage nach der Zulässigkeit des Suizids werfen Eisenhardts Kommentare eine weitere die Handlung bestimmende Fragestellung auf. Als Haudy im Gespräch mit Eisenhardt und dem Obristen die These formuliert, dass eine Hure immer eine Hure sei,⁷⁸³ setzt der Prediger ihm entgegen, dass „eine Hure niemals eine Hure [sei], wenn sie nicht dazu gemacht“⁷⁸⁴ werde. Hier wird die grundsätzliche Frage nach gesellschaftlich produziertem Verhalten oder charakterlicher Disposition formuliert. Während jenes ein Kausalitätenverhältnis ausdrückt, zeugt dieses von einer Unausweichlichkeit. Im

⁷⁷⁵ Lenz (1967), *Die Soldaten*, I/2, S. 184.

⁷⁷⁶ „Wie verändert, wie abgefallen, wie blaß? Ihr könnt's mir's hundertmal sagen, ihr wärt Stolzius, ich glaubt' es Euch nicht.“ Ebd., III/5, S. 218.

⁷⁷⁷ Ebd., I/2, S. 185.

⁷⁷⁸ Ebd., II/2, S. 201.

⁷⁷⁹ Ebd., S. 198.

⁷⁸⁰ Ebd., S. 199.

⁷⁸¹ Ebd., S. 200.

⁷⁸² Ebd., S. 201.

⁷⁸³ Vgl. Ebd. I/4, S. 191.

⁷⁸⁴ Ebd. 192.

Zusammenhang der Hure impliziert eine derartige Setzung das Moralische und fragt danach, ob moralisches Fehlverhalten als menschliche Disposition oder als Ergebnis gesellschaftlicher Einflüsse zu werten sei. Im Gesamtzusammenhang des Dramas unter Deutung des Mordes und der Selbsttötung als Anomalie des Wahnsinns ist die Beantwortung von zentraler Bedeutung.

Der äußere Druck und die psychische Gewalt, denen Stolzius ausgeliefert ist, werden besonders in jenen Szenen sichtbar, in denen Stolzius selbst nicht auf der Bühne erscheint. Diese dichterische Maßnahme unterstreicht den Eindruck eines Getriebenen, seiner Situation hilflos Ausgelieferten.

Als Stolzius die Szene betritt, wird er von den Soldaten mit geradezu übertriebener Höflichkeit traktiert. Listig bringt Rammler das Gespräch auf die „Jungfer Wesener aus Lille“⁷⁸⁵ und Desportes. Betroffen und „*wankend*“⁷⁸⁶ verlässt der Tuchhändler die Bühne. In der Kaffeehausszene malt Lenz ein Bild von Rohigkeit und Sittenlosigkeit, von Jugendlichkeit und Skrupellosigkeit, in dem jeder Funken Menschlichkeit zu ersticken droht.

Beim Spaziergang an der Lys wird das Selbsttötungsmotiv erstmals entfaltet. Stolzius entgegnet den beruhigenden Worten Marys, Desportes werde ihm nicht gleich seine Braut abspenstig machen, dass er auf das Gerede nichts gebe, da er sich sonst „den Augenblick ins Wasser stürzen“⁷⁸⁷ müsse, wenn er darüber nachdenke.

IV

Marie glaubt, mit Desportes ihr „Glück besser“ machen zu können, und sieht sich durch das Verhalten ihres Vaters gestärkt. Zwar plagt sie das Gewissen, was wohl der „arme Stolzius sagen“⁷⁸⁸ wird, ihre Zweifel werden jedoch von ihren Sehnsüchten verdrängt. Den Kontakt zu Desportes hat Marie bereits während ihres Besuches bei Stolzius hergestellt. Charlotte berichtet, dass die zwei „immer Geheimlichkeiten“⁷⁸⁹ miteinander hatten. Desportes folgt ihr nach Lille. Eine Möglichkeit, die Stolzius aufgrund seiner mangelnden finanziellen Ausstattung versagt bleibt. Der adlige Offizier macht Marie Geschenke, lädt sie in die Komödie ein und schreibt ihr Liebesverse. Maries Begehren, das aus einer Verbindung des Erotischen und des Wunsches nach sozialem Aufstieg erwächst⁷⁹⁰, macht sie für Desportes' Schmeicheleien leicht zugänglich. Letztlich verbündet sich Marie mit Desportes gegen Stolzius. Desportes übernimmt es, den „impertinenten Esel“, den „Lümmel“ in seine

⁷⁸⁵ Lenz (1967), *Die Soldaten*, II/2, S. 202.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 204.

⁷⁸⁷ Ebd., II/1, S. 198.

⁷⁸⁸ Ebd., I/6, S. 197.

⁷⁸⁹ Ebd., I/5, S. 194.

⁷⁹⁰ Vgl. Lützel (1995), S. 134.

Schranken zu weisen, denn er kennt, so Desportes, Menschen seiner Umstände, und Marie sei, so der Baron, „für keinen Bürger gemacht“⁷⁹¹.

Das Verschwinden Desportes, die Huldigungen des Majors, die Absichten des jungen Grafen, denen die standesstolze Mutter entschieden entgegentritt, lassen nun auch in Marie die bereits zu Beginn des Dramas aufkeimende Tendenz zur Selbstvernichtung deutlich hervortreten. Mary berichtet Stolzius von Mariens „schwermütigen Gedanken“⁷⁹² und ihren Selbstmordabsichten. Am Ende des lenzschen Werkes erklärt sie völlig erschöpft: „Ich will kriechen, so weit ich komme, und fall ich um, desto besser.“⁷⁹³ Hierin offenbart sich der Wunsch des Mädchens, rational nicht lösbaren Gefühlskonflikten zu entkommen.⁷⁹⁴ Der Tod stellt für sie einen Fluchtpunkt dar.

Zur offenkundigen Schwäche des Stolzius tritt vom III. Akt an ein Zug kalter Entschlossenheit, der sich zunächst nicht in explizit geäußerten Plänen erkennbar macht, sondern in einer von biblischen Anklängen geprägten Gleichnishaftigkeit. In IV/11 hat dieser neue Ton völlig von ihm Besitz ergriffen und seine Schwäche äußert sich einzig noch in seinem zögernden Auf- und Abgehen vor der Apotheke. Seine Sprache ist unmittelbar vor dem Kauf des Gifts, mit dem er seinen Nebenbuhler und sich selbst zu töten beabsichtigt, vom archaischen Leidenston der Bibel durchzogen, in dem die kraftvolle Dramaturgie des Opfers hervorbricht: „Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden und die allein fröhlich sein, die Unrecht tun?“⁷⁹⁵ Der Wille zur Selbstvernichtung ist für Stolzius vordergründig, so heißt es in seinem Monolog: „Wenn’s nicht für ihn ist, so ist’s doch für dich. Und das ist ja alles, was du wünschest –“⁷⁹⁶. Die Selbsttötung ist somit der einzige Ausweg aus einer für ihn unerträglichen Situation und die einzige Möglichkeit, selbstbestimmt zu handeln. Hierin offenbart sich die Paradoxie des lenzschen Determinismus, dem das Individuum einzig in seiner Selbstausslöschung entgegentreten kann, indem es sich selbstständig von den Fesseln des Diesseits befreit. Bezeichnend ist, dass Stolzius Mord und Selbstmord mit Rattengift verüben will. Dies charakterisiert Desportes als Ungeziefer, wie ihn selbst als Karikatur menschlicher Möglichkeiten.⁷⁹⁷

Während des Essens rühmt sich Desportes, dass er Marie seinen Jägern ausgeliefert habe. Auch Mary berichtet seinerseits von seiner Verliebtheit in Marie, der nun die Avancen des jungen Grafen entgegen stehen. Nachdem Stolzius die Suppe serviert, stellt er sich „*totenbleich*“⁷⁹⁸ hinter Desportes. Dieser „*schlingt die Suppe begierig in sich*“⁷⁹⁹. Als sich Desportes, von Krämpfen geschüttelt, in den Lehnstuhl wirft, springt Stolzius

⁷⁹¹ Lenz (1967), *Die Soldaten*, II/3, S. 206.

⁷⁹² Ebd., IV/1, S. 229.

⁷⁹³ Ebd., V/2, S. 239.

⁷⁹⁴ Vgl. Lützel (1995), S. 139.

⁷⁹⁵ Lenz (1967), *Die Soldaten*, IV/11, S. 238.

⁷⁹⁶ Ebd.

⁷⁹⁷ Vgl. Hempel (2003), S. 258.

⁷⁹⁸ Lenz (1967), *Die Soldaten*, V/3, S. 241.

⁷⁹⁹ Ebd.

hervor, reißt ihn „an den Ohren und befestet sein Gesicht auf das seinige“⁸⁰⁰. Mit „fürchterlicher Stimme“ ruft er aus: „Mariane! – Mariane! – Mariane!“⁸⁰¹ Mary zieht seinen Degen und will sich auf ihn stürzen. Stolzius „(kehrt sich kaltblütig um und fasst ihm in den Degen): Geben Sie sich keine Mühe, es ist schon geschehen. Ich sterbe vergnügt, da ich den mitnehmen kann.“⁸⁰² An Desportes gewendet, gibt er sich zu erkennen:

[...] – und ich bin Stolzius, dessen Braut du zur Hure machtest. Sie war meine Braut. Wenn ihr nicht leben könnt, ohne Frauenzimmer unglücklich zu machen, warum wendet ihr euch an die, die euch nicht widerstehen können, die euch aufs erste Wort glauben. – Du bist gerochen, meine Marianes!⁸⁰³

Noch in der Stunde des Todes brechen in Stolzius religiöse Denk- und Sprachmodelle durch und verleihen der Tat vordergründig einen rituellen Charakter. Der letzte Satz des Sterbenden lautet: „Gott kann mich nicht verdammen.“⁸⁰⁴ Hierin wird ein Selbstverständnis laut, das die göttliche Ordnung deutlich von der Welt distanziert. Stolzius begreift die vorgefundenen Bedingungen nicht als von Gott geschaffen. Diese Wahrnehmung billigt insofern den Racheakt des Stolzius, denn wenn Gott es nicht mehr vermag, Souverän seiner Schöpfung zu sein, so muss der Einzelne handeln. Dass ihm als Handlungsoption einzig Mord und Selbstmord zu bleiben scheint, unterstreicht seine gesellschaftliche Determination.

An dem Gestaltungsprinzip von Selbsttötung und Verbrechen im Kontext einer Radikalautonomie schreibt Schiller in seinem dramatischen Debüt *Die Ränber* fort. Während sich Lenzens Stolzius im Dramenverlauf durch den Zustand einer andauernden und sich zuspitzenden Determinierung zum Racheakt aufschwingt, stehen die Brüder Moor bereits zu Beginn der Handlung außerhalb der gesellschaftlichen Werte und Normen. Schillers Darstellung kann unter Perspektive einer typologisierenden Motivgestalt als die Radikalisierung der lenzschen Soldaten gelesen werden.

⁸⁰⁰ Lenz (1967), *Die Soldaten*, V/3, S. 241.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Ebd., S. 241f.

⁸⁰³ Ebd., S. 242.

⁸⁰⁴ Ebd.

2.3. Selbsttötung und Materialismus in Schillers *Die Räuber* (1781)

I

*So eingeschränkt der Mensch ist, hat er doch den
Trost, dass er diesen Kerker verlassen darf – wenn
er will.*⁸⁰⁵

Schiller begeistert sich ebenso wie zahlreiche seiner Dichterkollegen für Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*. In seinem vorletzten Akademiejahr 1779 trägt sich Schiller in das Stammbuch seines Ludwigsburger Jugendfreundes Elwert mit einem aus der Erinnerung zitierten (s.o.) Spruch aus dem *Werther* ein. Diese dem Zitat innewohnende pessimistische Grundeinstellung, habe, so Buhl, bereits den elfjährigen Schiller von seinem beklagenswerten Schicksal und seiner tiefumschatteten Zukunft sprechen lassen. Mit seinem Mitschüler Grammont habe er noch vor dessen Krankheit ausführliche Gespräche über den Selbstmord geführt und als im Sommer 1780 August v. Hoven stirbt, habe Schiller eine tiefe Schwermut und Todessehnsucht überkommen. An dessen Vater schreibt er am 15. Juni 1780:

Tausendmal beneidete ich Ihren Sohn wie er mit dem Tode rang, und ich würde mein Leben mit eben der Ruhe statt seiner hingegeben haben, mit welcher ich schlafen gehe. Ich bin noch nicht ein und zwanzig Jahr alt, aber ich darf es Ihnen frei sagen, die Welt hat keinen Reiz für mich mehr [...].⁸⁰⁶

Vier Tage später heißt es in einem Brief an seine Schwester: „Und ich darf Dir sagen, mit Freuden wär ich für ihn gestorben. Denn er war mir so lieb, und das Leben war, und ist mir eine Last worden.“⁸⁰⁷ Trotz einer offensichtlich schwermütigen Neigung habe Schiller nicht zum Selbstmord geneigt, so Buhl. Ursache hierfür sei seine tiefe Religiosität gewesen, die ihn solche Momente im Vertrauen auf eine starke und lenkende Kraft überwinden ließen. Diese Einstellung habe, so Buhl weiter, auch Schillers Selbsttötungsverständnis geprägt. Zwar habe er die Selbsttötung nicht

⁸⁰⁵ Schiller, zit.n. Müller (1947), S. 101.

⁸⁰⁶ Ebd. (1956), *Brief von Schiller an Christian Daniel von Hoven vom 15. Juni 1780*, S. 11f.

⁸⁰⁷ Ebd. (1956), *Brief von an Schiller Christophine Schiller vom 19. Juni 1780*, S. 13. Als Anfang 1781 ein Schulfreund Schillers stirbt, dichtet er die *Elegie auf den frühzeitigen Tod Johann Christian Weckerlins*. Schiller überarbeitet das Gedicht später. Die Veröffentlichung trägt den Titel *Elegien auf den Tod eines Jünglings*. Hierin sei der Verzweiflungsgestus der Ursprungsfassung deutlich zurückgenommen. Vgl. Göpfert/Alt/Meier u.a. (2007), Anm. 44, S. 868.

grundsätzlich abgelehnt und dennoch habe der freiwillige Lebensaustritt einzig aus dem Gefühl heraus für ihn einen Bruch mit der religiösen Ordnung bedeutet.⁸⁰⁸

Bereits in den *Philosophischen Briefen* beschäftigt sich Schiller mit der Frage der Aufopferung des Lebens. Hierin kommt er zu dem Schluss, dass der freiwillige Tod „die Summe unserer Genüsse [...] vermehren“⁸⁰⁹ könne. In seiner sieben Jahre später entstandenen Abhandlung *Über das Pathetische*, die Ranke als die „Fortsetzung des Disputs um die ‚theatralische Sittlichkeit‘“⁸¹⁰ begreift, führt Schiller am heroischen Beispiel der Selbstaufopferung des Leonidas aus:

Ich denke mir z. B. die Selbstaufopferung des Leonidas bei Thermopylä. Moralisch beurteilt, ist mir diese Handlung Darstellung des, bei allem Widerspruch der Instinkte erfüllten, Sittengesetzes; ästhetisch beurteilt, ist sie mir Darstellung des, von allem Zwang der Instinkte unabhängigen, sittlichen Vermögens. Meinen moralischen Sinn (die Vernunft) *befriedigt* diese Handlung; meinen ästhetischen Sinn (die Einbildungskraft) *entzückt* [Herv. im Orig.] sie. [...] Daß Leonidas die heldenmütige Entschließung *wirklich faßte*, billigen wir; daß er sie fassen *konnte* [Herv. im Orig.], darüber frohlocken wir und sind entzückt.⁸¹¹

Heroische und moralische Dignität müssen im Verständnis Schillers nicht zwingend zusammenfallen, dies, was die heroische Tragödie der Aufklärung, so Ranke, „immer zu verhüllen suchte“⁸¹². So könne die moralisch verwerfliche Tat in den Augen Schillers ebenso ästhetisch „entzück[en]“⁸¹³, denn als ästhetisch begreift er „das bloße Vermögen, absolut zu wollen“⁸¹⁴. Hier wird einer Neubestimmung von Größe, wie sie charakteristisch für die Literatur der 70er-Jahre ist deutlich. Entspricht im deutschen Barock dem großen Menschen am ehesten der „hohe Geist“, so beginnt mit der Sturm-und-Drang-Bewegung, so Staiger, „die Größe an und für sich“⁸¹⁵. Hier ist nun der Ungebundenste der Größte, das nur auf sich gestellte Selbst.⁸¹⁶ Diese Idee verdeutlicht Schiller u.a. am Beispiel der *Selbstverbrennung des Peregrinus zu Olympia*.⁸¹⁷ Moralisch sei dessen Freitod zu verurteilen, da er nicht nur gegen die Pflicht der

⁸⁰⁸ Vgl. Buhl (1950), S. 125-131.

⁸⁰⁹ Schiller (1966), *Philosophische Briefe/Thesophie des Julius/Aufopferung*, S. 121.

⁸¹⁰ Ranke (2009), S. 493. Zur ‚theatralischen Sittlichkeit‘ vgl. S. 493. Nach Ranke ist es die Leistung Schillers, im Bereich der phänomenanalytischen Fragestellung die Quelle für die Hochschätzung des tragischen Heroismus aufzudecken. Vgl. ebd., S. 494.

⁸¹¹ Schiller (1966), *Über das Pathetische*, S. 91ff.

⁸¹² Ranke (2009), S. 496.

⁸¹³ Schiller (1966), *Über das Pathetische*, S. 92.

⁸¹⁴ Ebd., S. 94.

⁸¹⁵ Staiger (1962), S. 96. Zur Neubestimmung der Größe in Schillers *Räubern* siehe ebenfalls Michelsen (1979), S. 103ff.

⁸¹⁶ Vgl. ebd.

⁸¹⁷ Die Darstellung von Leben und Tod des kynischen Wanderpredigers Peregrinus thematisiert Lukian in seiner Satire *Über das Lebensende des Peregrinus*. Vgl. Lukian (1788), S. 45-92.

Selbsterhaltung verstoße, sondern dieser auch noch durch „unreine[] Triebfedern“⁸¹⁸ motiviert sei. Dennoch gefalle aus ästhetischer Perspektive die unmoralische Tat,

weil sie von einem Vermögen des Willens zeugt, selbst dem mächtigsten aller Instinkte, dem *Triebe* [Herv. im Orig.] der Selbsterhaltung, zu widerstehen. Ob es eine rein moralische Gesinnung oder ob es bloß eine mächtigere sinnliche Reizung war, was den Selbsterhaltungstrieb bei dem Schwärmer Peregrin unterdrückte, darauf achte ich bei der ästhetischen Schätzung nicht, wo ich das Individuum verlasse, von dem Verhältnis *seines* [Herv. im Orig.] Willens zu dem Willensgesetz abstrahiere und mir den menschlichen Willen überhaupt, als Vermögen der Gattung, im Verhältnis zu der ganzen Naturgewalt denke.⁸¹⁹

Das Kriterium der Größe sei somit das Maß der aufzubringenden Willensstärke, unabhängig davon, ob sich diese zum Guten oder Bösen wende; im Falle des Pilgers dessen Fähigkeit, sich um höherer Zwecke willen über den Instinkt zur Selbsterhaltung hinwegzusetzen. Die Selbsttötung wird innerhalb dieses Verständnisses zum höchsten Ausdruck autonomen Handelns, da der Einzelne sich in der Aufopferung des Lebens gegen den Selbsterhaltungstrieb wendet, den Schiller als den unbezwingbarsten Trieb begreift. Hieraus erwächst die Tragik der vorgeführten Handlung. In seiner Schrift *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* heißt es:

Und was kann auch erhabener sein als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die Missbilligende Stimme ihres innern Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann?⁸²⁰

Aus Rezeptionsperspektive ist es folglich nicht die rationale Prüfung, die im Verständnis Schillers bei der ästhetischen Beurteilung wesentlich ist, sondern die symbolische Einbildungskraft.⁸²¹

Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt *werde*, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln *möglich* [Herv. im Orig.] sei [...]. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder starken Äußerung von Freiheit und Willensstärke [...].⁸²²

Daher sei es möglich, dass Fälle von tragischem Heroismus jenes Entzücken hervorrufen, denn der Rezipient sei nicht als moralische Person an der

⁸¹⁸ Schiller (1966), *Über das Pathetische*, S. 94.

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd., *Vergnügen an tragischen Gegenständen*, S. 136.

⁸²¹ Vgl. Ranke (2009), S. 497.

⁸²² Schiller (1966), *Über das Pathetische*, S. 97.

Veranschaulichung einer Idee interessiert, sondern weil sie die Voraussetzung dafür bildet, dass Handeln überhaupt erst möglich sei.⁸²³

In ästhetischen Urteilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloß für die Freiheit interessiert, und jene kann nur insofern unsrer Einbildungskraft gefallen, als sie die letztere sichtbar macht.⁸²⁴

Mit andern Worten: Das Interesse ist ein ästhetisches, da es vorrangig der symbolischen Veranschaulichung einer Idee gilt, und aus diesem Grunde sei jede Darstellung von Freiheit und äußerster Willensstärke als deren Exemplifikation zu betrachten.⁸²⁵ Aus poetologischer Sicht ergibt sich unter dieser Perspektive, so Schiller weiter,

daß die moralische und die ästhetische Beurteilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen [...]. Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauch gerade um soviel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert; und wenn der Dichter es dennoch erwählen müßte, so wird er wohl tun, es so zu behandeln, daß nicht sowohl unsre Vernunft auf die *Regel* des Willens, als vielmehr unsre Phantasie auf das *Vermögen* [Herv. im Orig.] des Willens hingewiesen werde.⁸²⁶

Schiller distanziert sich hierin deutlich von den Maßgaben der Aufklärungspoetik, nach der die Tragödie einen sittlichen Besserungszweck zu erfüllen habe. Die Aufgabe des Dichters sei es vielmehr, die ästhetische Einbildungskraft des Rezipienten zu bedienen.

Es ist jene äußerste Willensstärke, die das Charakteristikum der schillerschen Figurendarstellung bestimmt. Ferdinand von Walther ebenso wie die Brüder Moor klagen einen gesellschaftliche und moralische Grenzen sprengenden Freiheitsanspruch ein und erfüllen hierin die oberste Maxime der durch Schiller vorgenommen Bestimmung des Menschen: die Autonomie. In Schillers Jugenddramen avanciert die Selbsttötung der Figuren zur Auflehnung gegen die vorgefundenen Bedingungen, die der Ausübung einer Universalautonomie im Wege stehen. Das Tragische beginnt in seinen Texten bereits mit der Freiheit des Willens. So wird die Gewalt des Willens selbst zum Kern der tragischen Existenz.

⁸²³ Schiller (1966), *Über das Pathetische*, S. 97ff.

⁸²⁴ Ebd., S. 98.

⁸²⁵ Vgl. ebd., S. 95f.

⁸²⁶ Ebd., S. 95.

„Schwimme wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter.“⁸²⁷

III

Unter dem Titel *Die Räuber. Ein Schauspiel.* veröffentlicht Schiller sein dramatisches Erstlingswerk im Juni 1781 anonym und auf eigene Kosten.⁸²⁸ Der Erstausgabe, die zur Grundlage für die späteren Schiller-Ausgaben wurde, folgten weitere Veröffentlichungen, die sich zum Teil erheblich von der ersten Fassung unterscheiden sollten und für die vorliegende Arbeit in Form der Mannheimer Bühnenfassung von Interesse sind, da es hier zu einer erheblichen Abwandlung des Selbsttötungsmotivs kommt: Während des ersten Drucks sendet Schiller dem Mannheimer Buchhändler Christian Friedrich Schwan die ersten sieben Bogen mit der Frage zu, ob dieser nicht das gesamte Stück käuflich übernehmen wolle. Schwan lehnt zwar mit der Begründung ab, er könne dem ehrsamem und gesitteten Publikum ein Schauspiel solcher Art nicht anbieten, zeigt die Bogen jedoch dem Intendanten des Mannheimer Theaters, der zu dem jungen Autor Kontakt aufnimmt mit der Bitte, das Schauspiel den Anforderungen der Bühne gemäß umzuarbeiten. Nach den Schwierigkeiten der ersten Veröffentlichung zeigt sich Schiller erfreut und bereit, Änderungen vorzunehmen.⁸²⁹ Die Bühnenfassung wurde nicht veröffentlicht und ist einzig in der Form des Mannheimer Soufflierbuches erhalten geblieben. Auf Drängen des Intendanten ändert Schiller den Schluss der Amalia-, Franz- und infolge dieser auch die Schweizer-Handlung.⁸³⁰ Während Amalia in der Erstfassung durch die Hand Karls getötet wird, gibt sie sich in der Bühnenfassung selbst den Tod. Gegen diese Änderung wendet sich Schiller später ausdrücklich. Die Einführung des Freitodes schwäche die Darstellung Karls, denn dieser, so Schiller an einem Brief an Dalberg, muß seine Amalia ermorden, da

dieses eine positive Schönheit seines Charakters ist, die einerseits den feurigsten Liebhaber andererseits den Banditenführer mit dem lebhaftesten Kolorit auszeichnet.⁸³¹

„Mir ekelt“, so schreibt Schiller in seiner Selbstbesprechung, „vor diesem alltäglichen Behuf der schlechten Dramatiker.“⁸³² Durch diese und weitere Handlungsänderungen

⁸²⁷ Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 24.

⁸²⁸ Dies tat er, da es den Zöglingen der Akademie auf Geheiß des Herzogs strengstens untersagt war, ohne vorherige Erlaubnis etwas drucken zu lassen.

⁸²⁹ Vgl. Große (1991), S. 30.

⁸³⁰ An dieser Stelle sei nur auf jene Änderungen hingewiesen, die das Selbsttötungsmotiv betreffen.

⁸³¹ Schiller (1956), *Brief von Schiller an Heribert von Dalberg vom 12. Dezember 1781*, S. 26.

⁸³² Ebd., (1965), *Selbstbesprechung*, S. 144.

wird Karl zum tragischen Helden, der nun nicht so sehr aufgrund seiner eigenen Widersprüche und Irrtümer scheitert, sondern an den ungünstigen Verhältnissen seiner Epoche.⁸³³ Franz hingegen, der in der Erstfassung den Freitod wählt, wird in der Bühnenbearbeitung von Schweizer an der Stelle des Vaters in den Turm gestoßen, nachdem ihm sein Bruder verziehen hat, und erliegt hier dem Hungertod. Der Verzicht auf die Selbstmorddarstellung bewirkt auch hier eine Milderung der Charakterdarstellung, in welcher der ‚schleichende Teufel‘ an Größe einbüßt. Insgesamt handelt es sich bei den vorgenommenen Änderungen um eine versöhnliche Wegnahme und Zugabe. Sowohl der Freitod Amalias als auch der Suizidverzicht Franzens und Schweizers führen zur Milderung des Geschehens. Das Drama verliert, so Große, an „Explosionskraft“ und büßt „viel von seiner provokativen Kraft“⁸³⁴ ein. Diese Fassung mag besonders Osiander gefallen haben, der das ursprüngliche Werk Schillers als eine „verderbliche Schrift“⁸³⁵ kritisiert und sie auf seinen Literaturindex setzt, um die Selbstmordneigung und die allgemeine Sittenverderbnis zu bekämpfen.

Die Distanz Schillers zu den Änderungen der Mannheimer Fassung wird unter Heranziehung der „zweiten verbesserten Auflage“ deutlich, die bereits achtzehn Tage nach der Mannheimer Uraufführung bei Tobias Löffler erscheint und in der die Änderungen größtenteils zurückgenommen werden.

IV

In Schillers Drama kommt es zu einer in dieser Intensität im Untersuchungszeitraum einmalig anzutreffenden differenzierten Darstellung des Selbsttötungsmotivs. Da wären die Selbstmordvisionen Karls, der immer ein „Fläschchen mit Gift“⁸³⁶ bei sich trägt und allein dreimal das Für und Wider der Selbsttötung erörtert, ebenso wie der finale suizidale Akt seines jüngeren Bruders, der sich beim Einbrechen des Räuberschwarms mit einer goldenen Hutschnur erdrosselt. Aber auch die Selbsttötung des Räubers Schweizer und die eingeforderte Tötung der Amalie werden dramatisch gestaltet. Neumeyer beschreibt Schillers Tragödie zu Recht als auf die „Begründung wie Bewertung des Selbstmordes fokussiert“⁸³⁷. Das Drama spiele, so führt er aus,

⁸³³ Vgl. Hofmann (1996), S. 55.

⁸³⁴ Große (1991), S. 32.

⁸³⁵ Osiander (1813), S. 360.

⁸³⁶ Schiller (1965), *Die Räuber*, II/3, S. 74.

⁸³⁷ Neumeyer (2009), S. 253. Bereits Minor bemerkte mit Blick auf das Gesamtwerk Schillers, dass sämtliche Helden Schillers bis zum Marquis von Posa sich selbst aufopfern. Vgl. Minor (1890), S. 241. Ebenso Buhl, der mit Blick auf die differenzierte Darstellung festhält, dass dies nicht zwingenderweise durch Selbsttötung geschehe, dass aber „in jedem Fall [...] der Gedanke des heroischen Verzichts oder des Opfers, auch wenn er nicht immer augenfällig in Erscheinung tritt, zumindest eine tragende innere Rolle spielen“ müsse. Buhl (1950), S. 127. So fällt beispielsweise Max Piccolomini (*Wallenstein*) in der Schlacht. Indem er für die Sache des Kaisers stirbt, löst er mit dem Verzicht auf sein Leben jenen Konflikt, in den ihn eben dieses

neben dem theologischen und dem in Medizin wie Psychologie etablierten Wahrnehmungsparadigma auch machttheoretische Erwägungen im Kontext des souveränitätspolitischen Wahrnehmungsparadigmas durch⁸³⁸

und erweise sich, so Neumeyer weiter, „als historische Schnittstelle der in den Wissenschaften ausgeprägten Argumentationsfiguren, die Begründung wie Bewertung der Selbsttötung“⁸³⁹ steuern.

IV

Schiller selbst beschreibt sein Vorgehen, einen „überlegenden Schurken, dergleichen Franz“, zum Gegenstand poetischen Schaffens zu machen, als „gewagt“⁸⁴⁰, und der Rezipient müsse es dem „armselige[n] Bedürfnis des Künstlers“ entschuldigen, dass er „um sein Gemälde auszustaffieren, die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels, der ihre Bildung usurpiert, an den Pranger gestellt hat.“⁸⁴¹ Der jüngere der Brüder Moor verkörpert die aufklärerische Vernunft, indem er die Natur beherrschen will.⁸⁴² Die natürlichen vorgefundenen Begebenheiten empfindet er nicht als Teil seiner selbst, sondern als etwas Unzugehöriges, „dem er nur im antagonistischen Kampf gegenüber treten kann“⁸⁴³. Diesen Zusammenhang verdeutlicht Franz in seinem ersten Monolog:

Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen. – Warum bin ich nicht der erste aus Mutterleib gekrochen? Warum nicht der einzige? Warum mußte sie mir diese

brachte: der Liebe zu folgen und Verräter seines Herren zu werden, oder aber die Geliebte zu verlassen und zum Kaiser zu halten. In beiden Fällen hätte er wider sein Gewissen handeln müssen. Daher wähle er, so Buhl, den freiwilligen Schlachtentod. Dieser Untergang sei gleichzeitig ein Zeichen für Schillers Abneigung gegen den Liebesselbstmord. Zwar spiele die Aussichtslosigkeit seiner Liebe zu Thekla bei seinem Untergang eine Rolle, entscheidend sei jedoch, wie er den Tod erleide. Nämlich nicht als „empfindsamer Schwärmer“, sondern als Held. Ebd., S. 128. Ebenso stecke auch hinter der Selbsttötung Mortimor's der Opfergedanke. Er ist von Bewaffneten umzingelt und steht vor der Wahl, als Staatsverräter verhaftet und dem Henker übergeben zu werden oder sich selbst zu töten. In seiner Selbsttötung tritt deutlich das heroische Moment in den Vordergrund. In solchen Fällen, so das Urteil Buhls, gestatten selbst die strengsten Moralisten den Freitod. Die Selbsttötung Don Cesars in der *Brant von Messina* ist durch den Sühnegedanken bestimmt. In seinem freiwilligen Lebensaustritt folgt der Fürstensohn der Stimme seines Gewissens und richtet sich selbst für den von ihm begangenen Brudermord. Seine Selbsttötung wird darüber hinaus durch ihre Allgemeinnützlichkeith ‚erhoben‘, denn er stirbt nicht einzig aus Gründen der Sühne, sondern zugleich, um den auf der Dynastie lastenden Geschlechterfluch zu lösen. Der Selbsttötung des Zaren Boris im *Demetriusfragment* fehlt zwar das Opfermotiv, dennoch besitze auch dessen Tod die erhabene Größe und Würde aller ähnlichen Handlungen in Schillers Dramen. Vgl. ebd., S. 127ff.

⁸³⁸ Neumeyer (2009), S. 253.

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Schiller (1965), *Selbstbesprechung*, S. 138.

⁸⁴¹ Ebd., S. 139.

⁸⁴² Steinhagen betrachtet das Vorgehen Franz' als das eines jeden, der „die Auflösung aller Moralität durch radikal aufklärerisches Denken“ praktiziere. Steinhagen (1982), S. 140.

⁸⁴³ Hofmann (1996), S. 73.

Bürde von Häßlichkeit aufladen? Gerade mir [...] Mord und Tod! Wer hat ihr die Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen und mir vorzuenthalten? [...] Warum ging sie so parteilich zu Werke?⁸⁴⁴

In der Forschung besteht ein breiter Konsens dahingehend, dass die Ursache für die Ablehnung aller natürlichen Gegebenheiten in seiner familiären Sozialisation auszumachen ist. Der alte Moor bevorzugte seinen älteren Sohn Karl und versagte dem jüngeren die bedingungslose Vaterliebe. Karl war es, der im „Schoß“ des Vaters, dem „Zentrum familiärer Autorität und Macht“⁸⁴⁵, jene Zuwendung erhielt, die dem jüngeren Bruder verweigert blieb. In der Lieblosigkeit, mit der sein Vater Franz schon als Kind seine Belanglosigkeit eingeredet hat, findet er jenes Muster vorgebildet, nach dem er selbst später dem Vater seine Krankheit „buchstäblich anreden“⁸⁴⁶ wird:

Und dann der trockne Alltagsmensch, der kalte, hölzerne Franz, und wie die Titelchen alle heißen mögen, die Euch der Kontrast zwischen ihm und mir mocht eingegeben haben, wenn er Euch auf dem Schoße saß oder in die Backen zwickte [...].⁸⁴⁷

Die Zuschreibungen ‚kalt‘ und ‚trocken‘ referieren hier auf jene Eigenschaften, zu denen Franz als Kind erzogen wurde.⁸⁴⁸ Unter Rekurs auf die im Drama vorgefundene frühkindliche Sozialisation der Brüder urteilt Ranke:

Die permanente Abwertung des einen bei gleichzeitiger Aufwertung des anderen Sohnes bringt den Hass auf den Vater ebenso hervor wie den Neid gegenüber dem privilegierten Bruder [...]. Mit dem »Kontrast«, den der Vater Maximilian [...] zwischen den Söhnen etablier[t], pflanz[t] [er] Karl die Vorstellung der Gottgleichheit und Franz das Stigma der Minderwertigkeit ein [...].⁸⁴⁹

Die kriminelle Energie und der Atheismus des jüngeren Moors, so Brittnacher, sind somit als „Trotzreaktion auf das Versagen väterlicher Zuneigung zu deuten“⁸⁵⁰.

Die Konsequenz aus diesem ‚Urdefizit‘ ist eine radikal existenzialistische Haltung, die von außen nichts erwartet und alles aus sich selbst erreichen will, wobei das Selbst der rein rational funktionierende Verstand ist. In Franz, so Schings, operiert „der Kopf ohne Herz.“⁸⁵¹

⁸⁴⁴ Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 23f.

⁸⁴⁵ Neumeyer (2009), S. 255.

⁸⁴⁶ Brittnacher (1998), S. 342.

⁸⁴⁷ Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 20.

⁸⁴⁸ Vgl. Neumeyer (2009), S. 255.

⁸⁴⁹ Ebd. vgl. zu den Konsequenzen der Auf- und Abwertung der Brüder ebenso Stautermeister (1991), S. 333f.

⁸⁵⁰ Brittnacher (1998), S. 332.

⁸⁵¹ Schings (1982), S. 16.

Sie [die Natur] gab mir nichts mit; wozu ich mich machen will, das ist nun meine Sache. Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinsten, Anspruch wird an Anspruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnt beim Überwältiger, und die Schranken unserer Kraft sind unsere Gesetze.⁸⁵²

Vom Standpunkt seines rationalen Materialismus, der keinen Gott und kein Gesetz außer dem seiner eigenen Natur anerkennt und folglich nur seiner eigenen ‚Kraft‘ bedarf, rebelliert Franz gegen alle Instinkte der Menschheit.⁸⁵³ Hierzu schaltet er das Gewissen als regulierende Kraft aus, und natürlich-körperliche Beziehungen werden auf einen physiologisch-materialistischen Kern reduziert, und besitzen als Grundlage eines Zusammengehörigkeitsgefühls keine Gültigkeit.⁸⁵⁴ Innerhalb dieses Verständnisses kommen alle zwischenmenschlichen Bindungen durch Übereinkunft zustande – natürliche Bindungen wie z. B. die Eltern-Kind-Beziehung existieren dementsprechend nicht.⁸⁵⁵

Ich habe Langes und Breites von einer sogenannten *Blutliebe* [Herv. im Orig.] schwatzen gehört, das einem ordentlichen Hausmann den Kopf heiß machen könnte – Das ist dein Bruder! – das ist verdolmetscht: Er ist aus eben dem Ofen geschossen worden, aus dem du geschossen bist – also sei er dir heilig! – Merkt doch einmal diese verzwickte Konsequenz, diesen possierlichen Schluß von der Nachbarschaft der Leiber auf die Harmonie der Geister, von ebenderselben Heimat zu ebenderselben Empfindung, von einerlei Kost zu einerlei Neigung. [...] es ist dein Vater! Er hat dir das Leben gegeben, du bist sein Fleisch, sein Blut – also sei er dir heilig. Wiederum eine schlaue Konsequenz!⁸⁵⁶

Indem Franz familiäre Beziehungen als überkommene „Artefakte“⁸⁵⁷ klassifiziert und sie als „schlaue Konsequenz“ gesellschaftlicher Konstruktion abtut, büßen sie jegliche Verbindlichkeit ein und legitimieren zugleich den intendierten Vatermord ebenso wie den „symbolischen Brudermord.“⁸⁵⁸

Sehet also, das ist die ganze Hexerei, die ihr in einen heiligen Nebel verschleiert, unsre Furchtsamkeit zu Missbrauchen. [...] Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt daß ich nicht *Herr* [Herv. im Orig.] bin.⁸⁵⁹

Als Konsequenz seines Vaterhasses versucht der jüngere Moor, „eine radikal vaterlose Existenz zu denken“ und „nicht nur den leiblichen Vater zu ermorden, sondern

⁸⁵² Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 24.

⁸⁵³ Vgl. Hofmann (1996), S. 73

⁸⁵⁴ Vgl. ebd.

⁸⁵⁵ Vgl. Michelsen (1979), S. 73.

⁸⁵⁶ Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 25.

⁸⁵⁷ Neumeyer (2009), S. 257.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ Schiller (1965), *Die Räuber*, I/1, S. 25.

überhaupt jede Gewalt über sich zu liquidieren⁸⁶⁰. Als sein Bruder im Schloss des Vaters auftaucht, versucht er seinen Diener Daniel für den Brudermord zu instrumentalisieren. Dieser gesteht ihm jeden Gehorsam zu, solange es nicht „wider Gott“ und sein „Gewissen geht“⁸⁶¹. Diese Instanzen wertet Franz unmittelbar als „Possen“⁸⁶² ab und verweist sie ins Reich der Fiktion: „Schämst du dich nicht? Ein alter Mann, und an das Weihnachtsmärchen zu glauben!“⁸⁶³ Gott als normierende und das Gewissen als normregulierende Instanz werden in den Worten Franzens in gleichem Maße delegitimiert. Hierzu Neumeyer:

Damit setzt Franz die Entregulierung des zu regulierenden Regulators fort, indem er nicht nur einzelne moralische Gebote wie Bruder- und Vaterliebe suspendiert, sondern die zentralen Instanzen aushebelt, die die Regulierung gewährleisten.⁸⁶⁴

Ranke führt weiter aus, dass dieser Rechtfertigung des Mordes implizit ist, dass Franz dem Tod keine transzendente Dimension beimisst und damit zugleich ein religiöses Strafgericht leugnet. Dies ist vor allem mit Blick auf dessen abschließende Selbsttötung und deren Wertung von zentraler Bedeutung.

Ist die Geburt des Menschen das Werk einer viehischen Anwandlung, eines Ungefährs, wer sollte wegen *der Verneinung seiner Geburt* [Herv. im Orig.] sich einkommen lassen, an ein bedeutendes Etwas zu denken? Verflucht sei die Torheit unserer Ammen und Wärterinnen, die unsere Phantasie mit schrecklichen Märchen verderben, und gräßliche Bilder von Strafgerichten in unser weiches Gehirnmark drücken, [...] unsere kühnste Entschlossenheit sperren, unsere erwachende Vernunft an Ketten abergläubischer Finsternis legen – *Mord!* [Herv. im Orig.] [...] die Natur vergaß, einen Mann mehr zu machen – die Nabelschnur ist nicht unterbunden worden – der Vater hat in der Hochzeitsnacht glatten Leib bekommen – und die ganze Schattenspielerlei ist verschwunden.⁸⁶⁵

Aus der Aufhebung aller regulierenden Normen folgt die Legitimität seines despotischen Allmachtsanspruchs, innerhalb dessen er sich zum Richter über Leben und Tod aufschwingt.

✓

Der fünfte Akt läutet den Untergang des Protagonisten ein. Ausgelöst wird dieser durch eine Wende des Stückes, die neben dem rächenden Räuberschwarm der apokalyptische Traum des jüngeren Moors darstellt und den Rationalisten in seiner

⁸⁶⁰ Borchmeyer (1987), S. 166.

⁸⁶¹ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/2, S. 92.

⁸⁶² Ebd.

⁸⁶³ Ebd.

⁸⁶⁴ Neumeyer (2009), S. 279.

⁸⁶⁵ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/2, S. 94f.

Überzeugung tief erschüttert. Das „diabolische Monstrum Franz Moor“ wird hier, so Schings, „zum Höllentanz präpariert“⁸⁶⁶. Verunsichert betritt Franz die Szene. „Geister ausgespien aus Gräbern – Losgerüttelt das Totenreich aus dem ewigen Schlaf brüllt wider mich Mörder!“⁸⁶⁷ Der Albtraum Franzens stellt, zusammengesetzt aus biblischen Bildern, die Rückkehr des Verdrängten dar. Franz ist besessen von dem Gedanken, die Toten wachten auf und forderten von ihm Rechenschaft. Nun versage, so Große, sein bisheriges Mittel „Psychisches und Ethisches materialistisch zu erklären“⁸⁶⁸. Gepeinigt von der sich aufdrängenden Befürchtung, „sein Tun und Lassen könne vor jener Ordnungsinstanz (vor der allgemein bindenden, väterlichen Gewalt), die er gelegnet und die er, soweit seine Macht reichte, zerstört hatte, zur Verantwortung gezogen werden“⁸⁶⁹, sieht Franz sein Handeln erstmals an Maßstäben gemessen, denen er bis dato keinerlei Wert zugestand: „Wahrheit“, „Tugend“ und „Gerechtigkeit“⁸⁷⁰.

Da trat hervor Einer, anzusehen wie die Sternennacht, der hatte in seiner Hand einen eisernen Siegelring, den hielt er zwischen Aufgang und Niedergang und sprach: Ewig, heilig, gerecht, unverfälschbar! Es ist nur *eine* Wahrheit, es ist nur *eine* [Herv. im Orig.] Tugend! Wehe, wehe, wehe dem zweifelnden Wurme!⁸⁷¹

In seiner Selbstrezension beschreibt Schiller, dass man nun beginnt, dem schleichenden Teufel, der in seiner Angst menschlich leidet, näher zu rücken, und dass sogar der „Dichter [...] sich am Schluß seiner Rolle für ihn erwärmt zu haben“⁸⁷² scheint.

Franz ringt vergeblich um seine Fassung. Er ist dem Wahn verfallen, alles habe sich gegen ihn verschworen. Mit immer neuen Gebärden und Äußerungen menschlicher Schwäche und Hilflosigkeit, die durch die Anwesenheit der Bediensteten bis ins Groteske gesteigert werden, demonstriert Franz seine zunehmende Verunsicherung.

Es soll niemand schlafen in dieser Stunde. Hörst du? Alles soll auf sein [...] Ich will dir das Herz aus den Rippen stampfen [...], hole den Pastor [...] Nein! Ich zittere nicht! Es war lediglich ein Traum. [...] wer sagt, daß ich zittere und bleich bin? Es ist mir ja so leicht, so wohl. [...] Ich hab das Fieber. [...] ich kann nicht allein sein!⁸⁷³

⁸⁶⁶ Schings (1982), S. 20.

⁸⁶⁷ Ebd. (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 114.

⁸⁶⁸ Große (1991), S. 62.

⁸⁶⁹ Michelsen (1979), S. 82.

⁸⁷⁰ Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 117.

⁸⁷¹ Ebd., S. 116f.

⁸⁷² Schiller (1965), *Selbstbesprechung*, S. 141.

⁸⁷³ Ebd., (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 114f.

Für Wiese wird an dieser Stelle, ähnlich wie für Schiller selbst, der „schleichende Teufel“⁸⁷⁴ doch noch zum Menschen, weil „er dem Widerspruch von Verbrechen und Gewissen nicht zu entgehen vermag“⁸⁷⁵. Dennoch, dies sei mit Blick auf die noch ausstehende Bewertung des Selbstmords Franzens bereits einschränkend festzuhalten, leugnet der jüngere Moor „nochmals den Richter und Rächer über den Sternen“⁸⁷⁶, indem er die von Daniel vorgebrachten Äußerung, die Träume kämen von Gott, energisch abstreitet.

Der Auftritt des Pastors unterbricht für einen Moment die innere Dramatik der Szene. In der Begegnung mit Moser ist es das Bestreben Franzens, Gewissheit über seine alte Position zurückzuerlangen. „Mit dem Hauch“ seines „Mundes“⁸⁷⁷ will er die Argumente des Pastors entwerten. Franz entwirft vor Moser seine Theorie von dem bloß mechanischen Zusammenhang aller Dinge. Moser bezeichnet die Art des Denkens, wie sie sich in dem jüngeren Moor darbietet, als skeptische Grübeleien, als „die Philosophie [der] Verzweiflung“⁸⁷⁸. Der Pastor tritt hier als Vertreter eines Religionsverständnisses auf, „dem der christliche Glaube als Wiederkehr der verdrängten Gehalte von Natur im Menschen erscheint“⁸⁷⁹ und der das „göttliche Strafgericht über seine Einpflanzung ins Unbewusste bei allen Menschen“⁸⁸⁰ als wirksam begreift. Aus diesem Grund schlägt der Pastor Franz eine „Probe“ vor:

[...] ich fordere Euch auf, das soll die Probe sein, wenn Ihr im Tode annoch feste steht, wenn Euch Eure Grundsätze auch da nicht im Stiche lassen, so sollt Ihr gewonnen haben; wenn Euch im Tode nur der mindeste Schauer anwandelt, weh Euch dann! Ihr habt Euch betrogen.⁸⁸¹

Moser entwirft vor Franz ein Bild des strafenden Gottes. Indem er die Bilder aus Franzens Traum bedient, gibt er diesen eine ‚Realität‘, die die Angstphantasien Franzens speisen, in dessen Folge er zusammenbricht.

Im Angesicht des einbrechenden Räuberschwarms bittet Franz, alle in die Kirche zu gehen und dort für ihn zu beten. Ebenso verlangt er nach einem Beichtvater, der ihm die „Sünden hinwegsegnen“⁸⁸² möge. Unter dieser Perspektive wurde die abschließende Selbsttötung Franzens vielfach als „Sühnetod für begangenes Unrecht“⁸⁸³ bzw. als Strafe Gottes, die der Sünder an sich selbst vollzieht, verstanden.⁸⁸⁴ Buhl geht noch einen Schritt weiter, wenn er konstatiert: „Sein Tod ist

⁸⁷⁴ Schiller (1965), *Selbstbesprechung*, S. 140.

⁸⁷⁵ von Wiese (1952), S. 172.

⁸⁷⁶ Große (1991), S. 62.

⁸⁷⁷ Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 118.

⁸⁷⁸ Ebd., S. 119.

⁸⁷⁹ Hofmann (1996), S. 75.

⁸⁸⁰ Neumeyer (2009), S. 284.

⁸⁸¹ Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 119.

⁸⁸² Ebd., S. 122.

⁸⁸³ Langenberg-Pelzer (1995), S. 20.

⁸⁸⁴ Vgl. Große (1991), S. 63.

mehr als Selbstbestrafung. Er ist Gottesurteil.⁸⁸⁵ Er gelangt in seiner Abhandlung zu dem Schluss, dass der Dichter zweifellos an den Selbstmord Judas‘ oder Sauls gedacht haben muss und man so glaube „kein Drama, sondern die Offenbarung Johannes‘ zu lesen.“⁸⁸⁶ In seinem Selbstmord, so Buhl weiter, erkaufe Franz sich die göttliche Barmherzigkeit und bekenne sich zum Gehorsam gegen das Sittengesetz.⁸⁸⁷ Michelsen wählt einen diametral entgegengesetzten Deutungsansatz, wenn er aus der Argumentation des Protagonisten einen „Willen zum Nichts“⁸⁸⁸ abliest. Unter diesem Gesichtspunkt stellt die Selbsttötung für Franz einen Fluchtpunkt dar, der es ihm auch weiterhin ermöglicht, die Existenz einer höheren Gewalt zu leugnen. Aus Furcht vor dem Verlust seiner Autonomie nach dem Tode möchte der jüngere Moor lieber „nicht sein, Nichts sein, als sich der Autorität des Vater-Gottes unterzuordnen.“⁸⁸⁹

Ich will aber nicht unsterblich sein – sei es, wer da will, ich wills nicht hindern. Ich will ihn zwingen, daß er mich zernichte, ich will ihn zur Wut reizen, daß er mich in der Wut zernichte.⁸⁹⁰

Für Michelsen ist hier deutlich erkennbar, dass Franz auch im Angesicht des Todes keine höhere Macht anerkennt. Ibel wendet sich ebenso wie Willenberg gegen die Auffassung des Selbstmords als Sühnetod, wenn er in der Begegnung mit Moser und dem zweimaligen Scheitern des Gebetsversuchs sieht, dass Franz zu seinem wahren Wesen, zu seiner verbrecherischen Größe zurückfindet und sich so doch letztlich treu bleibt⁸⁹¹: „Ich kann nicht beten [...] Nein, ich will auch nicht beten – diesen Sieg soll der Himmel nicht haben, diesen Spott mir nicht antun die Hölle.“⁸⁹² Hierin kommt es nun zwar zu einer Anerkennung von Himmel und Hölle, einer Unterwerfung unter jenes göttliche Strafgericht, aber verschließt sich Franz, und dies missachten gegenteilige Deutungen jedoch auch hier. Aus seinem materialistischen Verhalten heraus, die Interpretation Ibels stützend, ist der Selbstmord die logische Konsequenz seines Scheiterns und somit einzig Ausdruck seiner Ganzheit. Denn „Schwimme wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter.“⁸⁹³

Analog zu der Aussage Franz‘ bedeutet dies für seine eigene Situation: Der jüngere Moor vermochte es nicht, zu schwimmen bzw. seine Pläne der Ent-Unterwerfung

⁸⁸⁵ Buhl (1950), S. 119.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Für diese Interpretation spricht die von Schiller gewählte Selbstmordart. Schon bei den Griechen und Römern galt der Selbstmord mittels Strick als schimpflicher Tod. Das Erhängen galt ausdrücklich als unedel und selbst für Sklaven nicht schicklich. Diese Auffassung erhält sich bis heute. Hebbel bemerkt hierzu: „Die Eitelkeit verlässt selbst den Selbstmörder nicht. Keiner wird sich erhängen, der noch schießen kann.“ Hebbel (o.J.), 2649.

⁸⁸⁸ Michelsen (1979), S. 83.

⁸⁸⁹ Ebd., S. 82.

⁸⁹⁰ Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 121.

⁸⁹¹ Vgl. Ibel (1981), S. 32; vgl. Willenberg (1975), S. 110f.

⁸⁹² Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 123.

⁸⁹³ Ebd., I/1, S. 24.

durchzusetzen, und somit ist der Austritt in Form der Selbsttötung zwangsläufiges Resultat seiner Unzulänglichkeit. Die von Schiller verwendete Wasser-Metaphorik erweist sich in diesem Zusammenhang als besonders charakteristisch, da das Wasser hier nicht als bergender Lebensraum dargestellt wird,

sondern ausschließlich als feindliches Element, gegen das man sich durchsetzen muss und in dem andere Schwimmer in einem Kampf um Leben und Tod begegnen⁸⁹⁴.

Folgerichtig bittet der jüngere Moor keinen Gott und keinen Teufel um Erbarmen, sondern einzig die goldene Hutschnur, mit welcher er sich das Leben nimmt. „Die Tür kracht – stürzt – unentrinnbar! Ha! So erbarm du dich meiner! (*Er reißt seine goldene Hutschnur ab und erdrosselt sich*).“⁸⁹⁵ Innerhalb seines rationalen Materialismus wird nun auch der Selbstmord zur belanglosen Phantasie innerhalb eines stofflichen Ablaufs⁸⁹⁶. Diese These stützend, formuliert Michelsen, dass der Freitod Franzens das Resultat seines konsequenten Sich-auf-sich-selbst-Stellens sei.⁸⁹⁷ Diese Verabsolutierung gehe soweit, „daß er schließlich lieber die Vernichtung in Kauf nehmen möchte als die Einordnung in ein ihn umfassendes Gesetz.“⁸⁹⁸ Indem Franz bis zuletzt keinen anderen Herrn als sich selbst anerkenne, bestätige er in seiner Selbsttötung seinen universalen Autonomieanspruch.

Diese Deutung wird unter Heranziehung der Selbstrezension Schillers und dessen dramentheoretischen Äußerungen gestärkt: „Stirbt er nicht bald wie ein großer Mann, die kleine kriechende Seele!“⁸⁹⁹ In Anlehnung an das Zitat Schillers ist die Selbsttötung Franzens somit die „Signatur der Größe“, die „Entschlußkraft, das eigene Selbst nicht zur Nachgiebigkeit, zur Demut, zwingen zu lassen“⁹⁰⁰. Hieraus ergibt sich, dass die Selbsttötung Franz Moors nicht als Sühne zu verstehen ist, sondern vielmehr als Treue zu sich selbst, in der die wahre Größe des Protagonisten deutlich zum Ausdruck kommt. So urteilt auch Staiger, wenn er formuliert, dass Franz – „man wage es kaum auszusprechen“ – gleichfalls groß sei⁹⁰¹. May führt dies mit den Worten aus:

In die Hölle, die sich Franz offenbart, stürzt er sich selbst und hat damit sein Selbst gerettet. Wie er es im Leben verwirklicht, so hat er es auch mit dem Einsatz der letzten Kräfte bis zum Tod behauptet. Ein Mensch also von Größe jenseits von Gut und Böse, im Sinne des jungen Schiller [...]. Hier stirbt ein großer Freigeist, der mit den letzten Atemzügen Gott und die sittliche Weltordnung höhnisch herausfordernd leugnet [...]. Am Ende [...]

⁸⁹⁴ Hofmann (1996), S. 74.

⁸⁹⁵ Schiller (1965), *Die Räuber*, V/1, S. 123f.

⁸⁹⁶ Vgl. Ibel (1981b), S. 32.

⁸⁹⁷ Vgl. Michelsen (1979), S. 81.

⁸⁹⁸ Ebd.,

⁸⁹⁹ Schiller (1965), *Selbstbesprechung*, S. 141.

⁹⁰⁰ Michelsen (1979), S. 103.

⁹⁰¹ Staiger (1962), S. 100.

wagt es ein Mensch, aus sich heraus der göttlichen Allmacht die Grenzen zu setzen.⁹⁰²

Und so entzieht Franz, indem er sein Ja verweigert, aus eigener Kraft der göttlichen Fügung den letzten Triumph. Der Protagonist hat seinen Willen „aus dem Einklang mit dem göttlichen gelöst [...]. Zwar geht er selbst dabei zugrunde, aber“, und hierin liegt die besondere Aussagekraft, „wer kein Gesetz über sich anerkennt, erfüllt sich im Untergang als sein eigenes Gesetz und steigert eben darin seine Größe“⁹⁰³. Die Selbsttötung Franz' bedeutet innerhalb dieses Deutungsansatzes eine „letzte, schreiende Dissonanz in der metaphysischen Harmonie der Weltordnung“⁹⁰⁴.

VI

Ebenso wie Franz hat sich Karl durch seine Rolle als Räuberhauptmann aus der gesellschaftlichen Ordnung gelöst und eine Form der Autonomie erreicht, innerhalb derer er zum Herrn über Leben und Tod avanciert. So läßt er beispielsweise eine ganze Stadt „wie Gomorrha und Sodom“ in „Feuer, Schwefel und Rauch“⁹⁰⁵ aufgehen, um Roller vor der Hinrichtung zu bewahren. Er selbst sucht sich im gesamten Dramenverlauf als ‚gerechten Mörder‘ zu stilisieren. Auf die ‚Brüchigkeit‘ dieser Stilisierung hat bereits Neumeyer deutlich hingewiesen.⁹⁰⁶ Entgegen der älteren *Räuber*-Forschung, die die Differenz der Brüder – Karl als der edle Räuber und Franz als Monstrum – betont⁹⁰⁷, verweisen Sautermeister und Neumeyer unter Berücksichtigung der *Selbstbesprechung* Schillers und mit dem Fokus auf die Tötungsabsichten Karls auf eine ‚Seelenverwandtschaft‘ der Brüder.⁹⁰⁸ Diese gipfle, so Sautermeister, in „Franzens Tötungsversuch als Widerhall der Vernichtungswünsche Karls.“⁹⁰⁹

Karl lehnt die Selbsttötung, um der Verurteilung durch den weltlichen Souverän zuvorzukommen, deutlich ab. Als der Pater seine Mannen auffordert, Karl auzuliefern, um Straffreiheit zu erlangen, ermutigt er sie:

Oder fürchtet ihr wohl, ich werde mich selbst erstechen, und durch einen Selbstmord den Vertrag zernichten, der nur an dem Lebendigen haftet? Nein, Kinder! das ist eine unnütze Furcht. Hier werf ich meinen Dolch weg, und

⁹⁰² May (1948), S. 63.

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Ebd.

⁹⁰⁵ Schiller (1965), *Die Räuber*, II/3, S. 65.

⁹⁰⁶ Neumeyer (2009), S. 267-278.

⁹⁰⁷ So u.a. Schlunk (1983), S. 188f; Reuchlein (1986), S. 82ff; Borchmeyer (1987), S. 160-184.

⁹⁰⁸ Sautermeister (1991), S. 317; Neumeyer (2009), S. 267-278.

⁹⁰⁹ Sautermeister (1991), S. 317.

meine Pistolen und dies Fläschchen mit Gift, das mir noch wohlbekommen sollte.⁹¹⁰

Karl kehrt in der fünften Szene des vierten Akts zu seinen Räubern zurück. Die in ihm nun stärker noch als zuvor aufkommende Müdigkeit, die durchbrechende Verzweiflung und Melancholie, die ihn völlig handlungsunfähig zu machen droht, versteht der Räuberhauptmann als einen Wink Gottes. Verloren scheint sein „edles Räuber-Selbst“, sein „glühendes tatenlechzendes Herz“⁹¹¹. Den Tod Spiegelbergs – Schweizer hat ihn erdolcht, um einen Mordanschlag auf den Hauptmann zu vereiteln – deutet er als Zeichen des „unbegreiflichen Fingers der rachekundigen Nemesis“⁹¹². Große urteilt, dass „der Karl, der hier wieder die Szene betreten hat, [...] keine Fühernatur mehr“⁹¹³ sei. Der Gesang von Brutus und Cäsar soll ihm dazu dienen, seinen schlafenden Genius zu wecken und sich in seine alte Kraft „zurück[zul]ullen“⁹¹⁴. Dieser reicht jedoch nicht aus, um seine Situation zu klären. An die Stelle der Laute tritt nun die Pistole. Denn warum soll er hinausschieben den unvollendeten Plan, wenn doch die Pistole „den Weisen dem Toren – den Feigen dem Tapferen – den Edlen dem Schelmen gleichmacht?“⁹¹⁵ Anders als zuvor will er sich nun durch Selbstmord seinem Schicksal entziehen. Das Leben ist für ihn sinn- und orientierungslos geworden:

Es ist alles so finster – verworrene Labyrinth – kein Ausgang – kein leitendes Gestirn – Wenns *aus* wäre mit diesem letzten Odemzug – *Aus* [Herv. im Orig.] wie ein schales Marionettenspiel [...].⁹¹⁶

Die Selbsttötung wird hier als Möglichkeit durchgespielt. In einem Zustand zwischen Leben und Tod stellt Karl sich die Frage nach dem Weiterleben im Jenseits, nach jenem „nie umsegelt[en] Land“⁹¹⁷. Die zentrale Stellung, die in der Betrachtung Karls dem Individuum als geistige Instanz zukommt, ist bezeichnend für die typisch abendländische Haltung, von der aus sogar die Unsterblichkeit als Korrektur diesseitiger Mängel in einer jenseitigen Vollkommenheit erschlossen wird⁹¹⁸, stellt diese aber zugleich in Frage. „Wofür das Ideal einer unerreichten Vollkommenheit [...], denn ich bin noch nie glücklich gewesen.“⁹¹⁹ Im weiteren Verlauf des Monologs, in dem es zu einer Betrachtung des Schicksals kommt, wird Karl, so Ibel, seinem

⁹¹⁰ Schiller (1965), *Die Räuber*, II/3, S. 75.

⁹¹¹ Ibel (1981b), S. 34.

⁹¹² Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S.105.

⁹¹³ Große (1991), S. 59.

⁹¹⁴ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 105.

⁹¹⁵ Ebd., S. 107.

⁹¹⁶ Ebd.

⁹¹⁷ Ebd., S.108.

⁹¹⁸ Ibel (1981b), S. 34.

⁹¹⁹ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 107.

Bruder Franz „würdig“⁹²⁰. So löst er sich in einem unentwirrbaren „Knäuel von sensuellen und materiellen Bedingtheiten [auf], vor dem jede Schuldfrage sinnlos würde“⁹²¹. Mag für Ibel die Verzweiflung Karls in der Erkenntnis, angesichts eines „namenlose[n] Jenseits [Herv. im Orig.]“⁹²² völlig auf sich selbst gestellt zu sein, im Vordergrund seiner Deutung stehen, so sieht Staiger in den Worten „bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu“⁹²³ die Größe Karls demonstriert.⁹²⁴ Wie sein Bruder Franz negiert Karl an dieser Stelle die Existenz eines göttlichen Strafgerichts ebenso wie die Unsterblichkeit der Seele.

Seine entschlossenen, fordernden Worte stehen im starken Kontrast zu den von Schiller gegebenen Regieanweisungen „Heftig zitternd [...] Von Schauer geschüttelt“⁹²⁵. Diese verdeutlichen, wie wenig seine Überlegungen letztlich an der Tatsache des Gewissens und des Schuldgefühls wirklich zu rütteln scheinen.

Ganz im Konsens mit seiner Freiheitsliebe wird nun auch der Suizid zum Bestandteil menschlicher Freiheit.⁹²⁶ Das Selbstmordinstrument, die Pistole, avanciert in den Worten Karls zum „armseligen Ding“⁹²⁷ und der Selbstmord zum „Schlüssel, der das Gefängnis des Lebens [...] schließt und [...] aufriegelt die Behausung der ewigen Nacht“⁹²⁸. Diese Aussage impliziert zweierlei: Zum einen begreift Karl das Leben, ähnlich wie Goethes Werther, als Gefängnis, aus dem er sich durch die Selbsttötung zu befreien sucht. In der Klassifizierung des Jenseits als „ewige Nacht“ wird aber zugleich die Angst, die sich aus der Unwissenheit um das Jenseits speist und die Neumeyer als „philosophische Angst“⁹²⁹ beschreibt, bedient. Indem er sich jedoch gänzlich auf sein Selbst zurückzieht, gewinnt das ewige und dynamische Ich an Kraft. Dieser Rückzug „gegenüber allen Zweifeln als auf die einzige metaphysische Gewissheit ist bezeichnend für Schillers idealistische Position“⁹³⁰: „Ich [Herv. im Orig.] bin mein Himmel und meine Hölle.“⁹³¹ Hierin verweist Karl auf die „Folgelasten“⁹³² des Theodizeeproblems, denn die Entlastung des Welturhebers fordert den Preis der Belastung des Menschen.⁹³³

In zunehmendem Maße begreift Karl die Selbsttötung jedoch als Sieg des Elends über das Individuum. „Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? – Nein! ich wills

⁹²⁰ Ibel (1981), S. 35.

⁹²¹ Ebd.

⁹²² Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 108.

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Vgl. Staiger (1962), S. 96.

⁹²⁵ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 107.

⁹²⁶ Vgl. ebd., S. 108.

⁹²⁷ Ebd.

⁹²⁸ Ebd.

⁹²⁹ Neumeyer (2009), S. 275.

⁹³⁰ Ibel (1981), S. 35.

⁹³¹ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 108.

⁹³² Schings (1982), S. 15.

⁹³³ Vgl. ebd.

dulden! (*Er wirft die Pistole weg*) Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden.⁹³⁴ Mit dieser Erkenntnis, durch die es zur Zurückgewinnung seines Kampfgeistes kommt, wird die Selbstmordabsicht Karls hinfällig. In den Worten Karls wird ein Selbstbewusstsein artikuliert, das den „Ich-Kern als unveränderlich und unzerstörbar voraussetzt und vor allem [...] eine grundsätzliche Beziehungslosigkeit zwischen Außen und Innen annimmt“⁹³⁵. Hieraus resultiert, so Michelsen, die Unabhängigkeit wie die Isolation des Selbst, in der der Suizid zum elementaren Bestandteil der Selbstbestimmung wird.⁹³⁶ Dass Karl darauf verzichtet, sich selbst den Tod zu geben, ist keine Folge von Gewissensbissen, von theologischen und/oder politischen Argumentationsfiguren, sondern es geschieht aus derselben Haltung heraus, die den Tod zuvor als Eigenhandlung des Ichs zu rechtfertigen suchte. In den Worten des Protagonisten wird die Selbsttötung ebenso wie der Selbsttötungsverzicht zum zentralen Bestandteil menschlicher Freiheit erhoben. Karl verzichtet einzig aus sich selbst heraus auf den Freitod und dies unterscheidet ihn deutlich von dem Selbstmordverzicht der jungen Millerin in Schillers Trauerspiel *Kabale und Liebe*.⁹³⁷ Indem die Selbsttötung die Autonomie des Ichs bekräftigt, führt dies zugleich dazu, dass das Ich über das Jenseits bestimmt.

Wenn Du mir irgendeinen eingäscherten Weltkreis *allein* liebst, den Du aus deinen Augen verbannt hast, wo die einsame Nacht, und die ewige Wüste meine Aussichten sind? – Ich würde dann die schweigende Öde mit meinen Phanatasien bevölkern, und hätte die Ewigkeit zur Muße, das verworrene Bild des allgemeinen Elends zu zergliedern. – Oder willst Du mich durch immer neue Geburten und immer neue Schauplätze des Elends von Stufe zu Stufe – zur Vernichtung – führen? Kann ich nicht die Lebensfäden, die mir jenseits gewoben sind, so leicht zerreißen wie diesen? – Du kannst mich zu nichts machen – Diese Freiheit kannst Du mir nicht nehmen.⁹³⁸

Indem Karl hier nun die Selbsttötung auch für das Jenseits reklamiert, überschreite er, so Neumeyer, den innerhalb der „Selbstmorddebatte verhandelten Skandal“⁹³⁹ erheblich. Hierin beansprucht er eine

Immanenz wie Transzendenz umfassende Souveränität – ist Gott. [...] Karls Begründung der Selbsttötung resultiert aus der Absolutsetzung des eigenen Ich zum Gott, dem aufgrund dieser Gottgleichheit die Verfügungsgewalt über das irdische wie das himmlische Leben zukommt.⁹⁴⁰

⁹³⁴ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 108.

⁹³⁵ Michelsen (1979), S. 100.

⁹³⁶ Ebd.

⁹³⁷ Vgl. hierzu Kapitel: *Selbsttötung und die vermeintliche Unmöglichkeit der zärtlichsten Liebe in Schillers Kabale und Liebe*. S. 232–247.

⁹³⁸ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 108.

⁹³⁹ Neumeyer (2009), S. 276.

⁹⁴⁰ Ebd.

Mit seinem Verzicht ist nun auch der dritte Fluchtversuch vor seinem tragischen Schicksal vereitelt worden, aber nicht mehr durch eine zwingende Situation wie in II/3, nicht mehr durch die Macht des Männerbundes wie in III/2, sondern einzig durch die „persönliche und [für Schiller] metaphysische Würde einer freien Entscheidung.“⁹⁴¹ Karl demonstriert in seinem Selbstmordmonolog eine neue Erfahrungsdimension, die Erfahrung einer humanen Selbstbehauptung – der Autonomie.

Im Zwiegespräch mit seinem verzeihenden Vater und der sich anschließenden Abwendung von der Räuberbande vollzieht der Protagonist eine Wandlung, die sich ebenfalls in der Suizidfrage niederschlägt. Mit der Anerkennung von Gott, dem Erbarmenden, und damit einer legitimierenden Macht außerhalb des eigenen Ichs und dem damit einhergehenden Bewußtsein, dass sein Räuberdasein die sittliche Weltordnung erschütterte, wird gleichzeitig der Selbstmord wieder in den Status der Todsünde erhoben. Als die Räuber vermuten, Karl werde sich selbst töten, während diese andenkend, sich der Justiz auszuliefern, antwortet er:

Toren ihr! Zu ewiger Blindheit verdammt! Meinet ihr wohl gar, eine Todsünde werde das Äquivalent gegen Todsünden sein, meinet ihr, die Harmonie der Welt werde durch diesen gottlosen Misslaut gewinnen? (*Wirft ihnen seine Waffe verächtlich vor die Füße*) Er soll mich lebendig haben. Ich geh, mich selbst in die Hände der Justiz zu überliefern.⁹⁴²

Gekonnt verpackt Schiller hier eben jenes, was Mendelssohn als den Streit der wahren mit der theatralischen Sittlichkeit beschreibt und was Schillers Tragödienkonzept ebenso innewohnt. Indem Karl es der Justiz verweigert, ihn „im Schlaf [zu] überrumpeln oder auf der Flucht [zu] ereilen“, übergibt er sich dieser ohne „Zwang“ und „Schwert“⁹⁴³. Hierin bestimmt er eigenverantwortlich sein Ende und ist nun wieder, so die Deutung Neumeyers, „gleich dem Selbstmörder“⁹⁴⁴. Und dennoch unterscheidet sich dieser Akt deutlich ebenso von seinen Äußerungen im Selbstmordmonolog wie auch von der Selbsttötung seines Bruders. Indem er sich stellt, ordnet er sich dem politischen Souverän unter, von dem er die Strafe für seine Vergehen zu erwarten hat. In seiner Auslieferung erkennt er eine höhere Macht an, und dies unterscheidet sich deutlich von der Selbsttötung seines Bruders und dem in seinem Selbstmordverzicht etablierten Gedankengebäude. Hierin ist er nun den Selbstmördern aus 1. gleich, die in ihrer Selbsttötung die Schuld für begangenes Verbrechen und/oder Versagen anerkennen und die Schiller in der Schweizer-Handlung im Kontext einer Räuberehre dramatisch ausgestaltet.

⁹⁴¹ Ibel (1981b), S. 35.

⁹⁴² Schiller (1965), *Die Räuber*, V/2, S. 131f.

⁹⁴³ Ebd., S. 132.

⁹⁴⁴ Neumeyer (2009), S. 297.

VII

In Schweizer dominiert die dem Räubertum zugeordnete Macht der Treue. Er war es, der den Anschlag Spiegelbergs auf den Hauptmann vereitelte. Nachdem Karl das Verbrechen seines Bruders in seinem ganzen Ausmaße begreift, schwört er, diese Tat fürchterlich zu bestrafen. Die Räuber werden in den Worten ihres Hauptmanns zu Vollstreckern der Gerechtigkeit mit dem Ziel, die von Franz zerstörte Weltordnung wiederherzustellen. Hierin kommt es zu einer Verbindung privater Rache mit dem heiligen Auftrag des Räubertums. Die Räuber haben nun ein „Musterbeispiel ihrer Sendung“⁹⁴⁵ zu leisten. Sie avancieren zum „Arm höherer Majestäten“⁹⁴⁶. „[E]ine unsichtbare Macht“ hat ihr „Handwerk geadelt!“⁹⁴⁷ Sie sind erkoren, die schrecklichen Engel von Gottes „finstern Gerichtes zu sein!“⁹⁴⁸ Schweizer kommt innerhalb dieses Vorhabens eine besondere Stellung zu. Karl übergibt ihm die königliche Belohnung, die er ihm damals nach seiner Rettung versprochen. „[...] itzt will ich bezahlen. Schweizer, so ist noch kein Sterblicher geehrt worden wie du! – Rache meinen Vater!“⁹⁴⁹. Das Vertrauen des Hauptmanns ehrt Schweizer zutiefst. Der Räuber soll Franz gefangennehmen und ihn dem Hauptmann übergeben. Karl schärft Schweizer ein, Franz auf gar keinen Fall zu töten. Er droht ihm, das Fleisch desjenigen in Stücke zu reißen und den hungrigen Geiern zum Fraß vorzuwerfen, „der ihm nur die Haut ritzt oder ein Haar kränkt!“⁹⁵⁰. Schweizer versichert Karl, den Auftrag durchzuführen, und schwört ihm: „Entweder, du siehst zwei zurückkommen, oder gar keinen.“⁹⁵¹ Mit der Entdeckung des toten Franz erkennt Schweizer das Misslingen seines Auftrages und „(*Schießt sich vor die Stirn*)“⁹⁵². Der Selbstmord wird hier zur Bestrafung für sein Versagen, der Selbstmord wird somit zur Sühne, hier jedoch nicht im Kontext christlicher Wertemaßstäbe, sondern in dem einer Räuber-Ehre. Im Suizid Schweizers wird der Ehrenkodex des Räubers in vollendeter Form sichtbar, der sich seinem Hauptmann in Treue und unbedingtem Gehorsam verpflichtet sieht und sein eigenes Leben hinter die Pflichterfüllung stellt. Auf den ausgeprägten Ehrenkodex des Räubers verweist auch die von Schweizer ausgeführte Selbstmordart, so gilt der Selbstmord durch die Waffe von altersher als ehrvoll.

⁹⁴⁵ Ibel (1981b), S. 35.

⁹⁴⁶ Schiller (1965), *Die Räuber*, IV/5, S. 113.

⁹⁴⁷ Ebd.

⁹⁴⁸ Ebd.

⁹⁴⁹ Ebd.

⁹⁵⁰ Ebd.

⁹⁵¹ Ebd., S. 114.

⁹⁵² Ebd., V/1, S. 124.

Im Untergang der Figuren wirkt das Ende des schillerschen Schauspiels in seiner politischen-ideologischen Zielsetzung versöhnlich. So sei es ihm doch darum gegangen, „die Mechanik [des] Lastersystems“ an „der Wahrheit zu prüfen“⁹⁵³.

VIII

Neben der Selbsttötung Schweizers gestaltet Schiller den Motivkomplex auch in der Figur der Amalie im Kontext einer Tötung auf Verlangen ebenso wie Lessing in der *Emilia Galotti*. Dieses Vorgehen liegt in der Motivanlage Schillers im Gesamtkonzept des Dramas begründet, die quasi verhindert, dass Amalie aus eigener Hand den Tod herbeiführt. So wird Amalie als durchweg positive Figur bestimmt, die sich zugleich durch ein hohes Maß an Passivität auszeichnet. Ihre Unfähigkeit zum aktiven Handeln, die charakteristisch für die Weiblichkeitskonzeption in Schillers Jugendwerken zu sein scheint, steht der schillerschen Motivanlage ebenso im Wege wie die positive Grundanlage der Figur. In Amalia hat das Empfindsame seinen dramatischen Ausdruck gefunden. Ganz ergibt sie sich in sinnberauschende Schwärmerei für ihren Geliebten. Schiller selbst schreibt über die einzige weibliche Figur seines Dramas, sie habe zu viel Klopstock gelesen.⁹⁵⁴ Die Amalie-Figur ist durch ihre ‚Fremd-Definition‘ gekennzeichnet. Ihre Wahrnehmung und ihr daraus resultierendes Verhalten sind an den Wertvorstellungen ihres Geliebten orientiert: „Bruder meines Karls, bester liebster Franz!“⁹⁵⁵, „Vater meines Karls“⁹⁵⁶. Ebenso wie Karl bei der Annahme oder Widerlegung von Sachverhalten maßgebend für sie ist. Aus dieser völligen Fixierung ergibt sich Amalias Furcht vor einem Leben ohne den Geliebten, die in einer Todessehnsucht kulminiert. Als Karl sich auf Drängen der Räuber für die Bande und gegen Amalia entscheidet, fleht sie ihn an, er möge sie töten, nicht noch einmal möchte sie allein zurückbleiben. „Verlassen, verlassen! Nimm es ganz in seiner entsetzlichen Fülle, verlassen! Ich kanns nicht überdulen. [...] Tod ist meine Bitte nur!“⁹⁵⁷ Sie selbst fühlt sich nicht in der Lage, sich den Tod aus eigener Hand zu geben, zu sehr „zittert“ ihre Hand und zu sehr „bangt“ es ihr vor der „blitzenden Schneide“⁹⁵⁸. Hierin wird erneut ihre Unfähigkeit zum aktiven Handeln deutlich. Für Karl sei es doch ein Leichtes, da er ein „Meister im Morden“⁹⁵⁹ sei. Als dieser sich weigert, ein „Weib“ zu töten, provoziert sie ihn deutlich, indem sie ihm unterstellt, nur die „Glücklichen“⁹⁶⁰ töten zu können. Unmittelbar wendet sie sich an die Räuber, so mögen die „Schüler des Henkers“ das vollenden, zu dem ihr

⁹⁵³ Schiller (1965), *Vorrede zur ersten Auflage*, S. 9.

⁹⁵⁴ Ebd. (1965), *Selbstbesprechung*, S. 142.

⁹⁵⁵ Ebd. (1965), *Die Räuber*, I/3, S. 41.

⁹⁵⁶ Ebd., II/2, S. 49.

⁹⁵⁷ Ebd., V/2, S. 130.

⁹⁵⁸ Ebd.

⁹⁵⁹ Ebd.

⁹⁶⁰ Ebd.

Hauptmann, der wohl doch nur „ein eitler feigherziger Prahler“⁹⁶¹ sei, nicht bereit ist. Als diese nicht reagieren, wendet sie sich mit dem Verweis auf die Selbsttötung der Dido, die sie sterben „lehren“⁹⁶² möge, ab. In dieser deutlichen Provokation stellt sie, so Neumeyer, Karls Selbstbild in Frage, der dies „sogleich durch mörderische Aggressivität zu rekonstruieren sucht“⁹⁶³ und sie ermordet. Ebenso wie Dido will Amalia den Zustand des Verlassenwerdens nicht ertragen, das eigenständige Tun wird ihr jedoch nicht zugestanden. Es wurde jedoch deutlich, dass die von Schiller der Figur zugeschriebenen Charaktereigenschaften eine derartige Handlung verhindern müssen. Dies muss sicherlich auch mit Blick auf die Geschlechterzeichnung gelesen werden, innerhalb derer im Werk Schillers – und hierfür spricht ebenso der Selbstmordverzicht der jungen Millerin – Radikalautonomie einzig im Kontext von Männlichkeit vorgestellt wird. Die Selbsttötung als autonomer Akt des ‚überlebt‘ in Schillers Drama einzig in Gestalt der männlichen ‚Bestie‘, die sich zugleich über das Leben anderer hinwegsetzt.

2.4. Selbsttötung und die vermeintliche Unmöglichkeit der zärtlichsten Liebe in Schillers Kabale und Liebe (1784)

*Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der
Verdammnis geflochten – Augen in Augen
wurzelnd – Haare zu Berge stehend gegen Haare –
Auch unser hohles Wimmern in eins geschmolzen –
Und jetzt zu wiederholen meine Zärtlichkeiten, und
jetzt ihr vorzusingen ihre Schwüre – Gott! Gott!
Die Vermählung ist fürchterlich – aber ewig!⁹⁶⁴*

I

Im Zentrum des tragischen Konflikts steht in Schillers bürgerlichem Trauerspiel *Kabale und Liebe* die von den Eltern missbilligte standesübergreifende Liebe zwischen der bürgerlichen Luise Millerin und dem adligen Ferdinand von Walter. Im Trauerspiel wird der unbedingte Ruf nach einer über alle Grenzen hinweggehenden Liebesautonomie artikuliert, der, sollte dieser unerfüllt bleiben, im Triebe zum Tode mündet. Diesen Motivkomplex gestaltet Schiller sowohl in der Figur der jungen Millerin als auch in der des Ferdinand. Doch während die Darstellung Ferdinands im

⁹⁶¹ Schiller (1965), *Die Räuber*. V/2, S. 130.

⁹⁶² Ebd.

⁹⁶³ Neumeyer (2009), S. 294

⁹⁶⁴ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, IV/4, S. 174.

Konnex von Verbrechen und Selbsttötung verbleibt, verweist die Selbstmordvision der jungen Millerin auf die romantische Vision einer Liebesselbsttötung.⁹⁶⁵

Schiller zeichnet in seinem Trauerspiel eine ins Verworrene ausgeartete Gefühlswelt, in der die Liebe, angetrieben durch die Kabale, in allen ihren Verstrickungen ohnmächtig bleibt und in der Ermordung Luises durch die Hand ihres Geliebten und dessen Selbstmord kulminiert. Schillers Trauerspiel ist ein Beispiel für das Versagen dessen, was Reinhardt-Becker als das „Verdienstprinzip“⁹⁶⁶ der Liebe beschreibt. In ihrem unbedingten Liebesanspruch missachten Luise und Ferdinand von Walter die gesellschaftlichen Schranken. Wer dies tut, so Reinhardt-Becker weiter, „dessen Liebe nimmt ein tragisches Ende.“⁹⁶⁷ Während die junge Millerin nur im Tode ihren Anspruch auf Liebe verwirklicht sieht, ist es Ferdinand, der im Glauben, von seiner Geliebten betrogen worden zu sein, den Tod als grausame Vermählungsvision inszeniert. In der Hybris des jungen von Walter, der in seiner zunehmend ins Wahnhafte gesteigerten Verblendung Luise und sich selbst vergiftet, wird jenes dramatisch ausgestaltet, was Osiander als das „Gemisch von geistiger Liebe und thierischen Trieben“⁹⁶⁸ werden lässt.⁹⁶⁹

II

Luise und Ferdinand betrachten ihre Liebe als Religion des Herzens.⁹⁷⁰ Ist die Verbindung der Liebenden in dieser Welt noch reine Utopie, so gehört es zu Ferdinands Verständnis, dass sein „Liebesevangelium“⁹⁷¹ von einer göttlichen Instanz legitimiert wird. „Ich will sie führen vor des Weltenrichters Thron, und ob meine Liebe Verbrechen ist, soll der Ewige sagen.“⁹⁷² Luise sieht im ‚Vater der Liebenden‘ einen Gott, der ihre von der Gesellschaft missbilligte Liebe sanktioniert. Hierin verweist sie auf den Kern des Theodizee-Problems und zugleich ins Zentrum des tragischen Konflikts. So klappt zwischen dem Willen des himmlischen Richters und dem gegebenen gesellschaftlichen Zustand, der von eben diesem geschaffen wurde, ein offenkundiger Gegensatz. Dies bedeutet, dass, wenn Gott „noch Herr seiner Schöpfung ist“⁹⁷³ und die Herzensneigung des Paares über göttlichen Segen verfügt, die Welt derart eingerichtet sein müsste, dass einer Erfüllung ihrer Liebe nichts im Wege stehen dürfte. Da jedoch die repressive soziale Ordnung ihrer Herzensneigung

⁹⁶⁵ Vgl. zur romantischen Vorstellung des Todes Kapitel: *Selbsttötung aus Liebe. Die Romantisierung des Todes*. S. 247–249.

⁹⁶⁶ Reinhardt-Becker (2005), S. 164.

⁹⁶⁷ Ebd.

⁹⁶⁸ Osiander (1813), S. 33.

⁹⁶⁹ Vgl. hierzu S. 191f.

⁹⁷⁰ Vgl. zum Liebesverständnis der Figuren Schillers Kapitel: *Selbsttötung aus Liebe. Die Romantisierung des Todes*. S. 247–249.

⁹⁷¹ Guthke (1979b), S. 65.

⁹⁷² Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, II/5, S. 147.

⁹⁷³ Alt (1994), S. 278.

fundamental entgentritt, muss daran gezweifelt werden, ob Gott tatsächlich noch „als Souverän seiner Schöpfung gelten kann“⁹⁷⁴. In Schillers Trauerspiel tritt an die Stelle des Theodizee-Gedankens das „Postulat individueller Autonomie“⁹⁷⁵, denn wenn Gott es nicht mehr vermag, Souverän seiner Schöpfung zu sein, so muss der Mensch sein Schicksal selbst in die Hand nehmen und die bestehenden sozialen Verhältnisse in seinem Sinne umgestalten.⁹⁷⁶ Ferdinands Worte, mit denen er ankündigt, die soziale Ordnung zu überwinden und seinen Liebesanspruch über alle Schranken hinaus geltend zu machen, entsprechen eben dieser Vorstellung vom sittlich freien Individuum.

Aber ich will seine Kabalen durchbohren – durchreißen will ich all diese eiserne Ketten des Vorurteils – Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln.⁹⁷⁷

In den Worten Ferdinands wird die Liebe zur Kraft, die es vermag, alle Grenzen zu sprengen. Später wird er „*im Ausdruck des tiefsten Schmerzens*“⁹⁷⁸ Luise gegenüber äußern: „Wußtest du, was du mir warest, Luise? Ohnmöglich! Nein! Du wußtest nicht, daß du mir *alles* [Herv. im Orig.] warst! Alles!“⁹⁷⁹ Im Umkehrschluss bedeutet ein derartiges Verständnis, dass der Verlust bzw. die Nichterfüllung der Liebe zugleich die ‚Zersetzung‘ des Liebenden zur Folge hat. Dies ist mit Blick auf die abschließende Selbsttötung des jungen von Walter von zentraler Bedeutung, da – und hierin unterscheidet sich die Darstellung Schillers deutlich von der seiner Zeitgenossen – es zu keiner Begründung derselben auf der Ebene der Figurenrede kommt. Vielmehr muss diese aus dem Handlungszusammenhang erschlossen werden. Die Selbsttötung wird unter Perspektive der alles bestimmenden Liebe zur logischen und einzigen Konsequenz aus deren Verlust.

Während Ferdinand zum Handeln bereit ist, wird der jungen Millerin im Laufe der dramatischen Handlung immer deutlicher, dass nur der freiwillige Lebensaustritt ihr die Möglichkeit bietet, sich von der Intrige zu befreien und so dennoch ihrem Liebesanspruch gerecht zu werden. Bereits in der dritten Szene des ersten Akts wird deutlich, dass Luise keine Möglichkeit sieht, sich gegen den Willen ihres Vaters aufzulehnen, ebenso wenig, wie sie bereit ist, ihrer Liebe zu Ferdinand zu entsagen.

⁹⁷⁴ Alt (1994), S. 278. Hierin wird die Stringenz des Theodizee-Gedankens generell infrage gestellt. Hinter dem Scheitern von Ferdinands Liebesutopie steht die Frage, wie sich ein Mensch in einer von Gott geschaffenen, aber nicht mehr regierten Welt behaupten soll und kann. Zur Theodizee-Frage siehe Guthke (1979), S. 65f.; Lohmann (1965), S. 124–130.

⁹⁷⁵ Alt (1994), S. 279.

⁹⁷⁶ Alt kann in dem Maße überzeugen, dass sich in *Kabale und Liebe* nicht die alte Frage der aufgeklärten Tragödie erledigt, sondern dass sie einzig mit „einem neuen Niveau und mit veränderten Akzentuierungen“ verhandelt wird. Ebd.

⁹⁷⁷ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, II/5, S. 147f.

⁹⁷⁸ Ebd., V/2, S. 194.

⁹⁷⁹ Ebd.

Hierin wird die Vision des Todes zum einzigen Ausweg aus einer für sie erdrückenden Situation:

Ich entsag ihm für dieses Leben. [...] dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßte Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind [...]. Ich werde dann reich sein.⁹⁸⁰

In diesen Worten, die zugleich ein Bekenntnis ihrer Standeszugehörigkeit sind, erkennt Luise das „Fragwürdig-Bedingte“⁹⁸¹ ihrer Liebe. Nichts kann die Grenzen des bürgerlichen Daseins deutlicher kennzeichnen. Indem Luise die Erfüllung ihrer Wünsche auf das Jenseits verschiebt, spricht sie, so Koopmann, der Lebensberechtigung der Bürgerlichkeit, wie sie im Drama auftritt, das Todesurteil.⁹⁸² Dieser freiwillige Liebesverzicht bedeutet zugleich auch Lebensverzicht⁹⁸³.

Im Zentrum der Eröffnungsszene des fünften Aktes stehen die Bemühungen Millers, in einer „rasanten Steigerung der Beschwörung von Sinnen, Geist und Körper“⁹⁸⁴ seine Tochter von ihren Selbstmordplänen abzubringen. In einem Brief, den Miller Ferdinand überbringen soll und den er dennoch in größter Besorgnis vorab liest, berichtet Luise ihrem Geliebten von der Kabale und fordert ihn zum gemeinsamen Selbstmord auf:

(liest). Du bist verraten, Ferdinand – ein Bubenstück ohne Beispiel zerriß den Bund unsrer Herzen [...]. Doch wenn du Mut hast, Geliebter – ich weiß einen *dritten* [Herv. im Orig.] Ort, wo kein Eidschwur mehr bindet, und wohin ihm kein Horcher geht.⁹⁸⁵

Luise glaubt, sich einzig im Tode von der Eidverpflichtung gegenüber dem Präsidenten zu entbinden, denn „Eide [...] binden wohl die Lebendigen; im Tode schmilzt auch der Sakramente eisernes Band“⁹⁸⁶. In ihrem Entschluss setzt sie den Anspruch ihrer Subjektivität gegen die objektive Macht des Präsidenten, an die Stelle des Kopfes das Herz. Hierin wird die Selbsttötung, ähnlich wie in der heroischen Tragödie, zur Opposition gegenüber der herrschenden Macht. Interessant ist, dass Luise selbst in dieser Szene an keiner Stelle von Selbstmord spricht, dieser Begriff gehöre, so Kopfermann, einzig in das Wertesystem ihres Vaters.⁹⁸⁷ Diese ‚Vermeidung‘ offenbart ein deutliches Verständnis. Indem die junge Millerin den Tod aus eigener Hand nicht in den zeitgenössischen Terminus ‚kleidet‘, der Ausdruck gesellschaftlicher Ächtung darstellt, ist es ihr möglich, in eine Form der liebenden

⁹⁸⁰ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, I/3, S. 122.

⁹⁸¹ Vgl. Koopmann (1998), S. 374.

⁹⁸² Ebd., S. 376.

⁹⁸³ Ebd., S. 375.

⁹⁸⁴ Kopfermann (1988), S. 41.

⁹⁸⁵ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 187.

⁹⁸⁶ Ebd., V/1, S. 187.

⁹⁸⁷ Vgl. Kopfermann (1988), S. 41.

Schwärmerei zu verfallen. Im Tod entdeckt sie das Bild erotischer Schönheit und Erfüllung, wie es Klinger in seiner *Neuen Arria* bereits in den 70er-Jahren gestaltet hatte:

[...] es liegt ein Brautbette da [...]. Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; er ist ein holder, niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen [...].⁹⁸⁸

In dieser Darstellung verliert der Tod aus eigener Hand an Tragik und wird zum Augenblick des größten Liebesrausches stilisiert. Schiller gestaltet in den Worten Luises jene Motivgestalt, die im Rahmen des Analysekapitels unter III eine ausführliche Besprechung erfährt. Der Selbstmordentschluss Luises ist, so Janz, ihr „Festhalten am Anspruch auf erotische Liebe“⁹⁸⁹. Ihr Eros soll im Tod seine Erfüllung finden. Das Motiv der „seelischen Brautschaft“⁹⁹⁰ ist die Vermischung von Todesgedanken und Tyrannenhass⁹⁹¹. Die grässlichen Attribute des Todes werden in den Worten der jungen Millerin durch solche des Schönen ersetzt. Mit dieser Todesdarstellung Luises zeigt Schiller ein „der protestantischen Ethik diametral entgegengesetztes Bild vom Tode“⁹⁹² und übernimmt die poetische Todesvorstellung der alten Griechen. Die poetisch formulierte Vorstellung des Todes geht auf eine Auseinandersetzung Lessings mit seinem Kritiker Klotz zurück, die sie anlässlich des *Laokoon* über die Todesdarstellung der antiken Kunst führten. Im Zentrum dieser Diskussion steht über der ästhetischen Frage nach der Darstellungsweise des Todes eine Frage nach der Religion. Lessing plädiert dafür, das heitere Bild des Todes wieder in die Religion aufzunehmen, denn „nur eine missverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: Und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.“⁹⁹³

Luises Beschreibung liegt die Vorstellung von einem Gott als ‚Vater der Liebenden‘ zugrunde, der sich, so Hamann, den Geschöpfen offenbart und im eigenen Herzen zu Hause ist.⁹⁹⁴ Mit dieser Darstellung meldet die junge Millerin einen humanen

⁹⁸⁸ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 188.

⁹⁸⁹ Janz (1976), S. 225.

⁹⁹⁰ Rehm (1967), S. 296.

⁹⁹¹ Vgl. Ebd., S. 295f.

⁹⁹² Kopfermann (1988), S. 42.

⁹⁹³ Lessing (1985), *Wie die Alten den Tod gebildet. Prüfung*, S. 778.

⁹⁹⁴ Unter Heranziehung des gesamten Dramenverlaufs wird jedoch deutlich, dass zwischen dem Himmel Luises und dem Ferdinands ein deutlicher Gegensatz klafft. Für Luise besteht zwischen dem Willen Gottes und dem gegenwärtigen Zustand der Schöpfung kein erkennbarer Gegensatz, der letztlich den Gedanken der Theodizee ins Wanken bringen könnte. So erscheint ihr der Anspruch auf Ferdinand als „Kirchenraub“ und eine gemeinsame Flucht als „Frevel“, da sie „die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zugrunde stürzen würde“. Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, III/4, Bd. 4, S. 161f. Alt beschreibt, dass die Himmelsvorstellungen Luises nicht dem „Elysium eines säkularisierten Liebesparadieses“ Ferdinands entsprechen, sondern „das Sinnbild ihrer orthodoxen christlichen Weltsicht“ verdeutlichen. Alt (1994), S. 283.

Anspruch auf die Erfüllung dessen an, was ihr die Gesellschaft und deren Wertesystem nicht ermöglicht, sie setzt eine „antike, individuelle, aufgeklärt-wahre Religion gegen die protestantisch-enge ihres Vaters“⁹⁹⁵. Die Gebote der Kirche und ihres Standes scheinen gänzlich in den Wogen der Todesschwärmerei unterzugehen – Ibel folgert: ihr Herz ist autonom geworden.⁹⁹⁶ Und Martini urteilt:

Jetzt ist sie es, die mit letzter Unbedingtheit alle Grenzen sprengt [...], ganz frei werden will – zum Tode als dem Fest der Liebe. [...] in Luise sammelt sich die Stärke der höheren Freiheit ganz aus dem Herzen heraus [...] dieser Todestraum [wächst] zur ekstatischen Vision [...] zur Vision des Todes als Liebesgott.⁹⁹⁷

In ihrer Todesschwärmerei wird deutlich, dass sie zu einer realistischen, diesseitsorientierten Ausübung ihrer Sinnlichkeit unfähig ist. Die Ursache hierfür muss in Luisers Erziehung gesucht werden, die auf Restriktionen gründet und Tugend primär durch die Verdrängung natürlicher Gefühle gewährleistet sieht. Ihr Wille zur Selbsterstörung, der dem Anspruch auf sexuelle Erfüllung gleichkommt, ist ambivalent. Nach Prokop ist diese Form der Darstellung sowohl als „Akt der Freiheit der Frau“ zu sehen als auch als Akt der „Beseitigung der Frau“⁹⁹⁸. Hierin verweist sie auf die zwei Deutungsdimensionen des Selbsttötungsmotivs, die bereits unter Perspektive der Selbsttötung *Emilia Galottis* verhandelt wurden.⁹⁹⁹

Was für Luise die Wahrung ihres Seelenfriedens und ihrer Identität bedeutet, ist für ihren Vater die schrecklichste aller Vorstellungen. Luise, die glaubt, das Bild, wie es dem „heulende[n] Sünder“¹⁰⁰⁰ gemäß ist, von ihrer subjektiven und zugleich idealistischen religiösen Ergriffenheit überwunden zu haben, wird von ihrem Vater auf die Todsünde des Selbstmords hingewiesen. So reagiert Miller auf den Selbstmordentschluss seiner Tochter mit äußerstem Entsetzen, welches zunächst auf seine generelle Verurteilung des Suizids zurückzuführen ist. Für den Musiker ist der Selbstmord die „abscheulichste“ aller Sünden, „die einzige, die man nicht mehr bereuen kann, weil Tod und Missetat zusammenfallen“¹⁰⁰¹. Die Selbsttötung stellt für Miller eine „frevlerische Selbstbestimmung, [...] einen Eingriff in Schöpfung und Allgewalt Gottes“¹⁰⁰² dar. Mit ihrem Entschluss spotte Luise Gott und dieser, denn nur so kann Miller sich den Willen seiner Tochter verständlich machen, habe bereits

⁹⁹⁵ Kopfermann (1988), S. 42.

⁹⁹⁶ Vgl. Ibel (1979), S. 39.

⁹⁹⁷ Martini, zit. n. Ibel (1979), S. 40.

⁹⁹⁸ Prokop (1984), S. 15.

⁹⁹⁹ Nach Schafarschik habe Schiller die Dramen Lessings „eingehend [...] studiert“. Daher ist zu vermuten, dass auch dessen Selbsttötungsdarstellung vorbildhaft auf die Gestaltung der Selbstmordvision der jungen Millerin gewirkt haben kann. Vgl. Schafarschik (2001), S. 80.

¹⁰⁰⁰ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 188.

¹⁰⁰¹ Ebd.

¹⁰⁰² Kopfermann (1988), S. 42.

die schützende Hand von ihr gezogen.¹⁰⁰³ Miller argumentiert hierin in den Bahnen des theologischen Selbsttötungsverdiktes. Die von Luise erreichte Autonomie ist in der Wahrnehmung ihre Vaters folglich eine frevelhafte, da es ihr nicht gelänge, diese einzusetzen, um sich dem Willen Gottes unterzuordnen, und sie stattdessen ihre Zuversicht auf den „zerbrechlichen Gott“¹⁰⁰⁴ ihres Gehirns gründet. Luise hat an die Stelle der Liebe zu Gott die erotische Liebe Ferdinands treten lassen und da diese in den Worten ihres Vaters mit der zu Gott konkurriert, ist, ja kann sie nur Frevel sein, denn, so mahnt Miller seine Tochter, nur wenn „du Gott liebst, wirst du nie bis zum Frevel lieben“¹⁰⁰⁵.

In gleichem Maße, wie die Liebe zu Gott mit der Liebe zu Ferdinand in Konkurrenz gerät, erkennt Miller eine ihn noch tiefer treffende Liebeskonkurrenz¹⁰⁰⁶: die Konkurrenz mit sich selbst.¹⁰⁰⁷ Über die allgemein religiöse und moralische Argumentation hinaus beginnt Miller nun mit der Einforderung einer Liebesschuld, indem er Luise scheinbar gewähren lässt: „Jetzt weiß ich nichts mehr. [...] Zieh hin!“¹⁰⁰⁸, hierin kommt es über den Appell an ihre überpersönliche Pflicht zu einer offenen Rechenhaftigkeit.¹⁰⁰⁹ Die Liebe zwischen Vater und Tochter verkommt in den Worten Millers zu einem reinen Schuldverhältnis: „Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zustatten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten – Wirst du mich darum betrügen?“¹⁰¹⁰. Will Luise nicht als das Schändlichste dastehen, als eine Diebin, so muss sie das von ihrem Vater angelegte Kapital an Zuwendung zurückgeben. Die Sprache entlarvt an dieser Stelle die Liebe und letztlich auch den Menschen selbst als ein rein „dingliches Schuldverständnis“¹⁰¹¹.

In der „doppelten Konkurrenz“¹⁰¹² erreicht die Szene ihren Höhepunkt, und der Selbstmordentschluss Luises wird hinfällig. Die verbalen Vorwürfe, das Spiel mit dem Messer, durch das Miller das vermeintliche Selbstmordinstrument zu einer Mordwaffe, den Selbstmord zum Vatermord uminterpretiert¹⁰¹³, und die Androhung des Entzuges der väterlichen Liebe lassen Luise sich dem Willen ihres Vaters beugen. Durch das scheinbare Fallenlassen seiner Tochter zwingt Miller sie „faktisch unter seinen

¹⁰⁰³ Vgl. Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 189.

¹⁰⁰⁴ Ebd., S. 189.

¹⁰⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Kopfermann (1988), S. 43.

¹⁰⁰⁷ „Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb!“ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 190. Zur doppelten Herzensneigung Luises siehe Alt (1994), S. 283.

¹⁰⁰⁸ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 190.

¹⁰⁰⁹ „Eigentum“, „verlieren“, „Kapitale“, „anlegten“, „betrügen“, „Hab und Gut“, ebd., S. 189.

¹⁰¹⁰ Ebd.

¹⁰¹¹ Hermann (1991), S. 52.

¹⁰¹² Kopfermann (1988), S. 43.

¹⁰¹³ „Hier ist ein Messer – durchstich dein Herz, und (*indem er laut weinend fortstürzen will*) das Vaterherz.“ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 190.

Willen“¹⁰¹⁴. Hier kommt es zu einer auffallenden Kongruenz von Redehalt und Redegestus. Während Miller „Gott Richter!“¹⁰¹⁵ anruft, erhält er durch die Regieanweisungen die gestischen Attribute desselben.¹⁰¹⁶ Für Kopfermann avanciert Miller an dieser Stelle zum eigentlichen Richtergott¹⁰¹⁷ und so zwingt „die Allgewalt des patriarchalischen Richtergottes“¹⁰¹⁸ Luise nachhaltig unter dessen Willen. Sie muss erkennen, dass „die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt als Tyrannenwut!“¹⁰¹⁹ Die väterliche, auf einem religiösen Fundament basierende Gewalt wird von Luise als die eigentliche, die wahre erkannt und durch die Verwendung des Komparativs über die Gewaltausübung des Adels gestellt. Indem Miller uneingeschränkt über seine Tochter befindet, lässt er, der Bürger, absolutistische Züge erkennen. Auf sprachlicher Ebene wird die zunehmende Unsicherheit Luises durch Invokationen und Ellipsen deutlich fassbar.

Im Fallenlassen ihres erotischen Todesanspruches kommt es zu einer Rückgewinnung religiöser Attribute. Gleichzeitig bedeutet die Überwindung des „Teufel[s]“¹⁰²⁰ das Zerbrechen ihres Herzens, der Instanz der Liebe, die sie bis dato gegen die Kabale anzubringen vermochte. Übrig bleiben einzig die Kabale und die Tatsache, dass die Religiosität ihres Vaters und dessen Besitzanspruch die Unterdrückung jeglicher Sinnlichkeit und Autonomie bedeuten. Durch ihren Verzicht entsagt sie dem Gott der Liebenden zugunsten des Gottes ihres Vaterhauses¹⁰²¹, durch welchen Triebunterdrückung und Entsagung zur Pflicht und zum Schicksal Luises werden.

Ihre Abkehr von dem geplanten Selbstmord ist ein letzter Verzicht auf die Möglichkeit, Seelenfrieden und Verständigung mit dem Geliebten zu erreichen – es ist ein letzter Verzicht auf die weibliche Selbstbestimmung. Hierin demonstriert Schiller das Funktionieren der Zwangsmechanismen bürgerlicher Familienstruktur, in der die Tochter zur unbedingten Unterwerfung unter die väterliche Gewalt verpflichtet ist.

Abschließend sei noch auf die szenenübergreifende Wirkung dieses Verzichts hingewiesen und auf die Frage, in welchem Verhältnis Luises Selbstmordverzicht zu ihrer Unfähigkeit steht, die Kabale zu durchschlagen. In beiden Fällen ist es jene innere Gebundenheit und Untertänigkeit, die ein selbstbestimmtes Handeln unmöglich machen.¹⁰²² Mit dieser These gelangt man in das Zentrum der schillerschen

¹⁰¹⁴ Kopfermann (1988), S. 43.

¹⁰¹⁵ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 190.

¹⁰¹⁶ „starr und durchdringend [...] mit aufgehobener Rechte“ Ebd.

¹⁰¹⁷ Vgl. Kopfermann (1988), S. 43.

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 190.

¹⁰²⁰ Ebd.

¹⁰²¹ Vgl. Guthke (1979b), S. 65.

¹⁰²² Wurm fasst diese Gebundenheit der Bürger in einem Gespräch mit seinem Herrn zusammen. Als dieser glaubt, ihn davon zu überzeugen, dass ein erzwungener Eid nichts helfe, erwidert er: „Nichts bei *uns* [Herv. im Orig.], gnädiger Herr. Bei *dieser* [Herv. im Orig.] Menschenart alles [...].“ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, III/1, S. 156.

Kritik am Absolutismus und, welche noch stärker wirkt, am Bürgertum. Im Selbstmordverzicht der jungen Millerin kommt stellvertretend jenes Verhalten zum Ausdruck, welches die Basis der Gewaltherrschaft der Fürsten bildet. Der Glaube des Bürgers an seine religiösen und moralischen Vorstellungen und vermeintliche Überlegenheit beraubt ihn jener letzten inneren Freiheit. Auf dieser psychologischen Erklärung beruht die eigentliche Macht der Tyrannen. Jene Moral, die das Bürgertum lange Zeit als Instanz gegen die Skrupellosigkeit des Adels aufzubringen vermochte, verkommt in Schillers Tragödie zum Zeichen innerer Unfreiheit¹⁰²³.

III

Dient die von Luise erreichte Autonomie einzig ihrer eigenen Person, so gestaltet Schiller in Ferdinand das bedrohliche Profil autonomen Handelns, indem sich der Einzelne über die Freiheit seiner Mitmenschen erhebt, und reiht sich hierin in den Konnex von Verbrechen und Selbsttötung ein. Ferdinand kommt an jenen Punkt, an dem es zu einem Umschlag des Autonomieanspruches in Anmaßung kommt. Koopmann sieht hier die Größe eines Liebesanspruches dokumentiert, der selbst zum absolutistischen Anspruch avanciert.¹⁰²⁴ In einer Steigerung von Leidenschaft, jugendlicher Hysterie und Eifersucht ist es ihm nicht möglich, die Wahrheit zu erkennen, und so geht der Plan Wurms auf.

Im vierten Akt erhält Ferdinand den Brief, der seinen Verdacht von der Untreue seiner Geliebten, den er bereits in III/4 hegte, bestätigt.¹⁰²⁵ Hastig „durchfliegt“ er den Brief, „bald erstarrend, bald herumstürzend“¹⁰²⁶. In dem sich anschließenden Monolog entwirft Ferdinand von Luise das Bild einer berechnenden Heuchlerin, die Liebe, Leidenschaft, Angst vor Entdeckung meisterhaft zu spielen und Zeichen wie Tränen, Erröten und ohnmächtiges Niedersinken virtuos einzusetzen weiß.¹⁰²⁷ In seiner verzweifelten Wut sucht Ferdinand die Begegnung mit seinem vermeintlichen Konkurrenten. Nach einem hitzig geführten Dialog setzt er Hofmarschall von Kalb die Pistole an die Schläfe. Er soll gestehen, wie „weit“¹⁰²⁸ er bei Luise gekommen sei. In seiner Todesangst verrät von Kalb, dass Ferdinand vom eigenen Vater betrogen worden ist. Wahrheitsgemäß bekennt er, dass er Luise noch nie gesehen habe. Doch die ins Irrationale gesteigerte Wut des jungen von Walter läßt ihn die Wahrheit nicht glauben und so stößt er von Kalb aus dem Zimmer und fasst „[...] nach einem langen Stillschweigen“¹⁰²⁹ den Entschluss zu Mord und Selbstmord. Hierzu fühlt er sich

¹⁰²³ Vgl. Korff (1923), S. 48f.

¹⁰²⁴ Vgl. Koopmann (1998), S. 376.

¹⁰²⁵ Vgl. Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, III/4, S. 163.

¹⁰²⁶ Ebd., IV/2, S. 170.

¹⁰²⁷ Vgl. ebd., S. 170f.

¹⁰²⁸ Ebd., IV/3, S. 173.

¹⁰²⁹ Ebd., IV/4, S. 174.

berechtigt, weil diese Liebe für ihn „alles“¹⁰³⁰ war. In seinem anschließenden Monolog, in dem die Hybris des jungen von Walter deutlich zum Ausdruck kommt, schwingt er sich zum Richter über Leben und Tod auf. Verbal tritt er hierin nun in eine Konkurrenz zur göttlichen Instanz, von der er diese eine „Seele [...], die noch dazu die schlechteste seiner Schöpfung“¹⁰³¹ sei, einfordert. „Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!“¹⁰³² Mit der grauenhaften Vision einer Vermählung in der Hölle erreicht die Anmaßung des jungen Mannes ihren Höhepunkt.

Mit dem Abgang des Vaters bietet sich für Ferdinand letztlich die Möglichkeit, sein ‚Urteil‘ an Luise zu ‚vollstrecken‘. Luise, bereits das Schreckliche vorausahnend, steigert sich in eine „entsetzlich[e] Bangigkeit“¹⁰³³, als ihr Vater mit dem Auftrag, dem Präsidenten eine Botschaft zu überbringen, das Geschehen verlässt. Während Luise Miller mit dem Licht zum Ausgang begleitet, wirft Ferdinand das Gift (Arsenik) in ein Glas Limonade und bereitet so mit den „eines Henkers würdigen Worten“¹⁰³⁴: „Ja! Sie soll dran!“¹⁰³⁵ sein eigenes und Luises Ende vor. Ferdinand glaubt, und dies dokumentiert wohl erneut die Anmaßung seines absoluten Subjektivismus, im Auftrag der höheren Mächte zu handeln und letztlich den alten Miller vor seiner Tochter zu schützen.¹⁰³⁶ Diese Aussage enthüllt noch deutlicher als bereits zuvor den Wahn und die Gebrechlichkeit menschlicher Hybris.

Die letzte Spannung wird durch die Bühnenanweisung ins Unermessliche gesteigert, innerhalb dessen das Schweigen Ferdinands eine fast „tötende Kälte“¹⁰³⁷ vermittelt. Als dieser nach den hilflos und ängstlich anmutenden Versuchen Luises, ein Gespräch aufkommen zu lassen, endlich das Schweigen bricht, sind seine Worte von Zynismus durchdrungen.

[...] Dein Beispiel bekehrt mich – Du sollst meine Lehrerin sein. Toren sinds, die von ewiger Liebe schwatzen, ewiges Einerlei widersteht, Veränderung nur ist das Salz des Vergnügens – Topp, Luise! Ich bin dabei – Wir hüpfen von Roman zu Romane, wälzen uns von Schlamme zu Schlamm – Du dahin – Ich dorthin – Vielleicht, daß meine verlorene Ruhe sich in einem Bordell wiederfinden läßt – Vielleicht, daß wir dann nach dem lustigen Wettlauf, zwei moderne Gerippe, mit der angenehmsten Überraschung von der Welt zum zweitenmal aufeinanderstoßen, daß wir uns da an dem gemeinschaftlichen Familienzug, den kein Kind dieser Mutter verleugnet, wie in Komödien

¹⁰³⁰ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/2, S. 194.

¹⁰³¹ Ebd., IV/4, S. 174.

¹⁰³² Ebd.

¹⁰³³ Ebd., V/6, S. 199.

¹⁰³⁴ Ibel (1979), S. 43.

¹⁰³⁵ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/6, S. 199.

¹⁰³⁶ Vgl. ebd., V/4, S. 195f.

¹⁰³⁷ Ibel (1979) S. 43.

wiedererkennen, daß Ekel und Scham noch eine Harmonie veranstalten, die der zärtlichsten Liebe unmöglich gewesen ist.¹⁰³⁸

Schiller entwirft an dieser Stelle ein von erhitzter Phantasie genährtes Bild einer Hölle der Wollust, „wie sie seinem metaphysisch erlebten Zwiespalt zwischen Geist und Natur entspricht“¹⁰³⁹. In der Vermessenheit seines Autonomieanspruches wird immer deutlicher, dass Ferdinand jeder Hauch von Güte und Mitleid fehlt. An deren Stelle tritt nun einzig die „Verachtung“¹⁰⁴⁰, mit der er Luise als den wahren „Teufel“, die „Schlange“¹⁰⁴¹ zu erkennen glaubt und ihre Seele beleidigt. Der „in die Irre geratene Idealist“¹⁰⁴², so Ibel, ist nicht fähig, den vollen Ausdruck der Liebe Luises zu erfassen, und verfällt in „die spekulative Verzweiflung über Inkongruenz zwischen Leib und Seele in der göttlichen Schöpfung“¹⁰⁴³.

Alles so schön – so voll Ebenmaß – so göttlich vollkommen! [...] Bei Gott! als wäre die große Welt nur entstanden, den Schöpfer für dieses Meisterstück in Laune zu setzen!¹⁰⁴⁴

Indem sich Ferdinand in seiner durch Zynismus und Ironie geprägten Figurenrede über Luise und ihr vermeintlich frevelhaftes Verhalten erhebt, kommt die wahre Autonomieproblematik zum Vorschein. In der Figur Ferdinands erhält die von den Stürmern und Drängern postulierte Leidenschaftlichkeit ein bedrohliches Profil und wird zum inkalkulierbaren Element. Hinter seinem Idealismus stecken Gewaltsinn und Machtstreben, welche sich im Verhältnis zu Luise offenbaren und jenem der Väter letztlich ähnlich sind. Ebenso wie Miller seine Tochter unter seinen Willen zwingt und von Walter durch die Intrige seinen Sohn zum ‚Gehorsam‘ nötigen will, erhebt sich Ferdinand über Luise. In der Ermordung Luises wird das Problem der Freiheit in der Beziehung von Mensch zu Mensch offenkundig und auf fürchterliche Weise dargestellt, inwieweit die eigene Freiheit die Freiheit der Mitmenschen beschneiden darf. Unter diesem Aspekt ist das Drama eines, welches eine Autonomie demaskiert, wenn auch um theatralische Mittel gesteigert, die zum Kernbestandteil der Sturm-und-Drang-Ideologie gehört. An dieser Stelle sei jedoch bereits darauf hingewiesen, dass dies einzig in Bezug auf die Ermordung Luises so verstanden werden darf und die Selbsttötung Ferdinands unter einem anderen Licht betrachtet werden muss.

In hastiger Erregung greift Ferdinand nun selbst zur vergifteten Limonade. Nachdem Luise ebenfalls von der Limonade getrunken hat, durchläuft sie eine auffallende

¹⁰³⁸ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/7, S. 200f.

¹⁰³⁹ Ibel (1979), S. 43f.

¹⁰⁴⁰ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/7, S. 200.

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 201.

¹⁰⁴² Ibel (1979), S. 44.

¹⁰⁴³ Ebd.

¹⁰⁴⁴ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/7, S. 202.

Wandlung. Die zu Beginn der Szene so ängstlich anmutende junge Millerin vermag es nun, die Vermessenheit ihres Geliebten erstmals in Worte zu fassen. Sie avanciert hier zur Stimme der Erkenntnis, die trotz aller Tragik das wahre Problem zu erkennen scheint, das nun nicht mehr einzig oder vielleicht gar nie, auch dies bedarf noch der Klärung, in der Kabale bestand: „O des frevelhaften Eigensinns! Ehe er sich eine Übereilung gestände, greift er lieber den Himmel an.“¹⁰⁴⁵ Das vernichtende Urteil über das Verhalten Ferdinands wirkt auf den Rezipienten umso stärker, da es aus dem Munde einer liebenden Frau stammt, um deren Treue und Liebe der Zuschauer weiß.

Selbst in unmittelbarem Bewusstsein des baldigen Todes ist es Ferdinand nicht möglich, die Wahrheit zu erkennen, und so hat er auf den Versuch Luises, ihm von der Kabale in Andeutungen zu berichten, nur die lauernde Frage „Fühlst Du Dich wohl, Luise?“¹⁰⁴⁶ übrig. Erst in der Gewissheit des Todes sieht sich Luise endlich von der Eidverpflichtung frei, denn „der Tod – der Tod hebt alle Eide auf“¹⁰⁴⁷, und berichtet ihrem Geliebten von der erzwungenen Lüge. Wie sich Ferdinands Anmaßung und Verblendung selbst angesichts des bevorstehenden Todes über die Liebe zu Luise stellt, wird in seinem Verhalten deutlich. So ist es zunächst sein einziges Bestreben, seinen Vater mit in den Tod zu reißen, damit „der Richter der Welt nur gegen den Schuldigen rase. (*Will hinaus*)“¹⁰⁴⁸. In der Erkenntnis des eintretenden Todes eilt Ferdinand jedoch zu Luise zurück, die mit der Bitte, er möge seinem Vater vergeben, stirbt.

In der Schlusszene müsse, so das Urteil Ibels, „die Welt zuletzt noch moralisch ins Reine gebracht werden.“¹⁰⁴⁹ Hierin kommt es für Ibel in keiner Weise zu einer Rehabilitierung Ferdinands, dessen Verblendung ohne Unterlass auch im letzten Auftritt fortschreite. So versuche er, die Schuld an Luises Tod auf seinen Vater abzuwälzen, und betone diesem gegenüber, dass doch letztlich die Liebe über die Kabale gesiegt habe und die Intrige durch die Macht der Liebe aufgedeckt wurde. Ibel beschreibt dies als ein „Zuviel des Ruhmes für seine furchtbare Verblendung.“¹⁰⁵⁰ Diese negative Wertung darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass

die Stunde des tragischen Untergangs der Liebenden zugleich zur Stunde des Gerichts über das Werk des Bösen [ist], das trotz aller Berechnung in den Sturz der Liebenden mithineingerissen wird.¹⁰⁵¹

¹⁰⁴⁵ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/7, S. 202.

¹⁰⁴⁶ Ebd., S. 203.

¹⁰⁴⁷ Ebd., S. 204.

¹⁰⁴⁸ Ebd., S. 205.

¹⁰⁴⁹ Ibel (1979), S. 44.

¹⁰⁵⁰ Ebd.

¹⁰⁵¹ Von Wiese (1952), S. 189.

Erst nachdem er feierlich „die größte, grässlichste Hälfte“¹⁰⁵² der Schuld an dem Tode Luises Miller zugeschoben hat, sinkt er ohnmächtig zusammen. Als Ferdinand noch einmal zu sich kommt, bekennt er sich mit seinen letzten Worten zu „Gott dem Erbarmenden“¹⁰⁵³ und vergibt seinem Vater. An diese Stelle werde dem Zuschauer, „wohl [...] etwas zuviel zugemutet [...]. Das mag man vielleicht melodramatisch nennen“¹⁰⁵⁴ oder, wie Guthke es formuliert, „am Rande des theatralischen Kitsches“¹⁰⁵⁵. Bei aller aufkeimenden Ironie der Schlusszene¹⁰⁵⁶ bleibt dennoch der Antagonismus der beiden Gottesvorstellungen bestehen, „der ja der Struktur der christlichen Welt- und Gesellschaftsordnung immanent ist“¹⁰⁵⁷. Schiller demonstriert in dem Selbstmordverzicht Luises und dem Suizid Ferdinands eindrucksvoll, „wie beide den Menschen um sein Glück bringen, sei es, daß er es sich aus religiöser Bindung versagen zu müssen glaubt; sei es, daß er es verwirkt, indem er seinen Anspruch darauf zur Religion steigert.“¹⁰⁵⁸ Die letzten Worte Ferdinands können als Reminiszenz an die Sühneselbstmorde von Schillers Dichterkollegen gelesen werden.

Der finale suizidale Akt – von der Einnahme des Giftes bis zu seiner zerstörenden Wirkung – erstreckt sich auf insgesamt zwei Szenen. Dieser Ausdehnung liegt neben der theatralischen Steigerung die Bekräftigung des gesprochenen Wortes zugrunde. So sind die Aussagen eines Sterbenden, der den Tod selbst wählt, von melodramatischem Effekt. Die Spanne zwischen der Einnahme des Giftes bis zu seiner Wirkung wohnt neben der Bekräftigung des Wortes ein spannungssteigerndes Moment inne. Schiller wählt eine gemäßigte Form der Selbstmorddarstellung. Der Tod durch die Einnahme eines Gifts zählt zu den weichen suizidalen Methoden. Grund hierfür können Erwägungen sowohl pragmatischer als auch moralischer Natur gewesen sein. Zum einen ist die Darstellung einer harten suizidalen Methode, wie beispielsweise Tod durch Erhängen, Ertrinken oder Erstechen, mit weitaus größerem Aufwand verbunden, zum anderen hätte ein Zuviel an Blutvergießen und/oder Grausamkeit den Zuschauer allzu unangenehm berühren und über den Kern des Stückes hinwegtäuschen können. Hinzu kommt, dass die harten suizidalen Methoden in aller Regel sofort zum Tode des Protagonisten führen. Aus zuvor beschriebenen dramatischen Erwägungen hätte dies jedoch die Spannung und Aussagekraft der Darstellung erheblich gemildert.

Die Selbsttötung erfüllt für Ferdinand zugleich mehrere Funktionen. Zum einen ist sie das Resultat der Verzweigung über die in diesem Falle angebliche Untreue der

¹⁰⁵² Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/8, S. 206.

¹⁰⁵³ Ebd., S. 207.

¹⁰⁵⁴ Von Wiese (1952), S. 191.

¹⁰⁵⁵ Guthke (1979), S. 77.

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁵⁷ Ibel (1979), S. 45.

¹⁰⁵⁸ Guthke (1979), S. 84.

Geliebten, zum anderen, und diese Funktion scheint für den Protagonisten im Vordergrund zu stehen, ein vermeintlich letzter Akt der Selbstbestimmung. Diese Tat wird vielfach als Anmaßung in Verbindung mit Begrenztheit und Ichbezogenheit verstanden. Dass dies in Bezug auf den Mord an seiner Geliebten unterstützt werden kann, mag niemand in Zweifel ziehen, muss jedoch mit Blick auf die Selbsttötung des jungen von Walther differenziert werden: In der wissenschaftlichen Diskussion wird in Anlehnung an die Aussage Schillers vielfach darauf verwiesen, dass Schiller mit der Selbsttötung Ferdinands ein Abbild der lebensunfähigen Stürmer und Dränger zeichne. Ferdinand werde hier nicht als Vorbild jugendlichen Heldentums verstanden, sondern sein Handeln sei die tragische Demonstration, dass die „menschliche Natur eines konsequenten Idealismus gar nicht fähig“¹⁰⁵⁹ sei. Die Überbetonung des Gefühls, die Ferdinand als die Vermessenheit seiner Leidenschaft beschreibt, zeige deutlich die Problematik der allzu starken Verherrlichung des Gefühls, welche ein programmatisches Element der Sturm-und-Drang-Periode darstelle. Schiller vermochte in dem Suizid seines tragischen Helden in Anlehnung an jene Interpreten deutlich die Defizite der Genieperiode aufzuzeigen, die an ihren eigenen Ideen zu scheitern droht bzw. zur Entstehungszeit des Dramas faktisch schon gescheitert war. Schenkt man Reinhard Buchwald Glauben, so reicht die Darstellung Schillers in einem gewissen Maße an eine Selbstkritik heran, die, ähnlich wie Goethes *Werther*-Roman, eine Abrechnung mit dem eigenen Ich darstelle¹⁰⁶⁰. Die sowohl von den Vertretern des Sturm und Drangs als auch von Ferdinand verfochtene Autonomie des Individuums, welche in ihrer ursprünglichen Bestimmung die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse im eigenen Sinne umgestalten sollte, richtet sich im Falle des jungen von Walters, gepaart mit Vermessenheit, gegen die eigene Person und bestimmt deren Untergang. In der Selbstmordvision Luises – der Darstellung des Todes als Brautbett und dessen Preisung als einer Form der Selbstbefreiung – wird das Verhältnis der Sturm-und-Drang-Autoren zum Freitod ebenso deutlich wie die Verbindung des selbst gewählten Todes mit dem Hass auf die Tyrannen. Ihr Selbstmordverzicht stärkt jene Interpretationen, die in Schillers Jugendwerk einzig das Scheitern einer Idee verstanden wissen wollen.

Das tragische Ende ist auf einen Mangel an Vertrauen zurückzuführen, der immer wieder zum Scheitern der Protagonisten, ihrer Ideen, Vorstellungen und Wünsche führt. Luise und Ferdinand scheitern in ihrem Anspruch, die Liebe an die Stelle der Konventionen treten zu lassen, ebenso wie Luise in dem Versuch, sich über die Kabale hinwegzusetzen, und einer möglichen Selbstbestimmung scheitert. Ferdinand vermag nicht an Luises Aufrichtigkeit zu glauben, während Miller und der Präsident weder in der Lage sind, ihre gestörte Vater-Kind-Beziehung zu harmonisieren, noch

¹⁰⁵⁹ Vgl. Schiller (1827), *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, S. 147.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Buchwald (1952), S. 89f.

zur Rettung ihrer Kinder beizutragen. Die Intrige Wurts ist Auslöser der tragischen Handlung, aber nicht deren Ursache. Vielmehr ist es die Reaktion der *dramatis personae* auf die Kabale. Misstrauen, Ungläubigkeit und Skepsis sind eigentlicher Motor des tragischen Geschehens und „sind das tödliche Gift, das stärker wirkt als die Giftdimonade Ferdinands“¹⁰⁶¹. Koopmann fasst diese Lesart unter Berücksichtigung der Deutungsgeschichte des Trauerspiels wie folgt treffend zusammen:

Nicht die Standesproblematik führt in Verbindung mit der Intrige zur Katastrophe, so wenig es die (ja auch standesgebundenen) religiösen Beschränkungen und Vorurteile an sich sind, die sich hier so verheerend auswirken, sondern das mangelnde Einverständnis unter denen, die darauf angewiesen sind; der beängstigende Schwund an Glauben an die anderen; die Unfähigkeit, Handlungen des anderen auch ohne Erklärungen recht zu würdigen.¹⁰⁶²

Schillers Drama ist die literarische Ausgestaltung eines Vertrauensverlustes, welcher durch die Frage der Religion und durch die Standesproblematik eine dramatische Steigerung erhält, aber nicht eigentlicher Antrieb der Handlung ist, sondern ein Mittel, das „Schiller zur Profilierung seines Problems nutzt.“¹⁰⁶³ Dieses Urteil darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Schiller mit dem Selbstmord Ferdinands und dem Selbstmordverzicht Luises die Möglichkeiten und, dies scheint im Vordergrund zu stehen, die Grenzen einer reformbedürftigen Gesellschaft eindrucksvoll demonstriert.

Bemerkenswert ist, dass, obwohl die Selbsttötung Ferdinands auf den ersten Blick vielleicht ebenfalls wie das Scheitern seines Lebensentwurfes erscheint und seine letzten Worte diesen Eindruck noch verstärken mögen, er dennoch die einzige Figur ist, die ein gewisses Maß an Selbstbestimmung durchzusetzen vermag. Mit seinem Selbstmord wird er erstmals dem Ewigkeitsanspruch gerecht, der ihm in der Liebe zu Luise versagt bleibt. So ist der selbstbestimmte Tod vielleicht nicht einzig das Resultat einer falsch verstandenen Autonomie, sondern vielmehr der Versuch, wirklich frei zu handeln. In dem Selbstmord des jungen von Walter wird eine Schicht der schillerischen Tragik offenbart, in der diese durch den Menschen hindurchgeht, „weil die Unmittelbarkeit seines Gefühls in ihrer Sicherheit durch das Böse in der Welt erschüttert wird und dennoch die Treue zu sich selbst bewahren will.“¹⁰⁶⁴ Luises Bindung an ihren Vater ist so stark, dass sie nicht die Möglichkeit sieht, frei über ihren Tod zu entscheiden, aber Ferdinands Bindung, sei sie religiös oder standesbezogen, dominiert an keiner Stelle des Dramas. Sein Selbstmord ist der Ausdruck einer Autonomie, die vom Rezipienten negativ verstanden werden kann, was jedoch nicht

¹⁰⁶¹ Koopmann (1986), S. 295.

¹⁰⁶² Ebd.

¹⁰⁶³ Ebd.

¹⁰⁶⁴ Von Wiese (1952), S. 189.

unweigerlich der Fall ist. Koopmann deutet jene Sichtweise an, wenn er festhält, dass Ferdinand in „seiner Selbstbestimmung gewissermaßen einen Schritt weiter gekommen ist“¹⁰⁶⁵ als Luise, die ihre Selbsttötungsabsichten zugunsten ihrer Vaterbindung aufgibt. In der Figurenkonstellation des Dramas ist Ferdinand der Einzige, der zur Selbstbestimmung entschlossen ist. Unter diesem Aspekt bleibt es fraglich, ob Schiller einzig das Scheitern einer Idee demonstriert, oder ob das Ende seines Protagonisten vielleicht doch den Versuch darstellt, eine Möglichkeit der Selbstbestimmung zu zeigen. Wird diese Form der Selbstbestimmung als eine negative verstanden, was sie mit Blick auf den Mord an seiner Geliebten unzweifelhaft muss, so darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie das Resultat eines ins „Irrationale führenden Moralismus“¹⁰⁶⁶ darstellt, wie es die Elterngeneration heraufbeschwört. So ist es Schiller selbst, der uns in den Worten seiner Schaubühnenrede davor warnt, allzu ungerecht mit den tragischen Helden umzugehen, denn so sei es im Sinne Schillers das Ziel der Tragödie, uns zu lehren, gerechter mit den Unglücklichen zu sein und nachsichtsvoller über sie zu richten.

Die vorangegangenen Interpretationsansätze tragen in gewisser Weise zur Rehabilitation Ferdinands bei, der nun vielleicht nicht mehr einzig, wie ein zeitgenössischer Kritiker bemerkt, „so einfältig ist, sich selbst mit zu vergiften“¹⁰⁶⁷.

III. Selbsttötung aus Liebe. Die Romantisierung des Todes

Die Selbsttötung aus Liebe unter Aussparung des Gewaltsamen im Kontext einer romantischen Todesvorstellung avanciert im deutschsprachigen Raum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einer der bevorzugten Ausdrucksformen. Hirzel verzeichnet in seiner Betrachtung antiker Literatur eine ähnliche Entwicklung. Auch hier tritt Selbsttötung aus Liebe erst im alexandrinischen Zeitalter auf. Er beschreibt:

In der alten Zeit war der Selbstmord aus Liebe [...] in der Regel ein Selbstmord aus verbrecherischer Liebe und erschien dann, wie auch sonst häufig als eine Selbstbestrafung [...], in der neuen Zeit mischen sich zwar noch die Motive, doch so, daß die Liebe immer mehr als das unterscheidende und Hauptmotiv hervortritt.¹⁰⁶⁸

Zu dieser Entwicklung im literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts hat, neben einer noch näher zu erläuternden neuen Auffassung der Liebe, sicherlich auch die Selbsttötungsdarstellung in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* beigetragen, so ist die

¹⁰⁶⁵ Koopmann (1986), S. 299.

¹⁰⁶⁶ Von Wiese (1952), S. 185.

¹⁰⁶⁷ Moritz (1784), S. 113.

¹⁰⁶⁸ Hirzel (1908), S. 4.

Deutung, Werther habe sich aus Verzweiflung wegen der unerfüllten Liebe zu einer gebundenen Frau das Leben genommen, die „populärste“¹⁰⁶⁹. Goethe muss unzweifelhaft als der bekannteste Gestalter des Motivs anerkannt werden. Die Dominanz der Liebesselbsttötungen besonders im Drama allein auf die Wertherrezeption zurückzuführen, wäre jedoch ebenso vorschnell und fehlerhaft, wie die im Werther gestaltete Selbsttötung einzig und allein als Selbsttötung aus Liebe zu begreifen.¹⁰⁷⁰

Unter Ausblendung des Gewaltsamen kommt es in den im Folgenden vorzustellenden Dramen zu einer deutlichen Entstigmatisierung der Selbstmörder, die nicht mehr als gewaltsame Charaktere präsentiert werden. An die Stelle der immer wieder neu hervorbrechenden zerstörerischen Liebesleidenschaft, wie sie in ihrer ausgeprägtesten Form in der Figur des Ferdinand von Walter literarisch ausgestaltet wurde, treten in diesen Texten beruhigtere, verinnerlichtere Empfindungen, ohne dass damit jedoch deren Leidenschaftlichkeit geleugnet wäre. Im Anspruch der Liebenden kommt eine vertiefte Auffassung der Liebe zum Ausdruck, die sich unter dem Einfluss der englischen und französischen Literatur durchgesetzt hatte und die bereits in den zuvor besprochenen Texten festgestellt werden konnte. Diese spielte in den bis dato vorgestellten Motivgestalten mit Ausnahme der Selbsttötungsvision der jungen Millerin innerhalb der Selbsttötungsbegründungen keine zentrale Rolle, sondern trat zugunsten eines Sühne- und/oder Rachedenkens in den Hintergrund und wird daher erst an dieser Stelle thematisiert. Dieser neuen Auffassung der Liebe, die, so Buhl „ganz allgemein“¹⁰⁷¹ war, ist der Glaube eigen, dass die Verbindung eines Paares eine dauernde sei, die weder durch gesellschaftliche Schranken noch durch den Tod des geliebten Menschen getrennt werden könne. Innerhalb dieser Vorstellung wird der geliebte Mensch zur entscheidenden Bezugsgröße des Daseins stilisiert. Eine derartige Darstellung geht auf Ebene der Handlung und der Figurenrede mit einer deutlichen Sakralisierung des Eros einher, die als das Resultat einer zunehmenden Säkularisierung verstanden werden kann, welche die Figuren fern religiöser Einflussnahme nach neuen bindenden Werten suchen lässt. Die Liebe tritt an die Stelle des Glaubens und das geliebte Wesen an die des himmlischen Erlösers. Es ist die ‚Religion des Herzens‘ im Zeichen gesteigerter Empfindsamkeit, die die Figuren verkörpern. Eine Darstellung, die der Botschaft der Theosophie entspricht, die einzig die Liebe als jene Kraft versteht „alle Schönheit, Größe, Vortrefflichkeit [...] aufzulesen“¹⁰⁷². Damit im

¹⁰⁶⁹ Martin (2002), S. 29.

¹⁰⁷⁰ Die Beantwortung der Fragen, woran Werther litt, ist bei einem Blick in die einschlägigen Studien ebenso vielschichtig wie der Plural des Titels *Die Leiden [!] des jungen Werthers* bereits erahnen lässt. So leidet Werther je nach Interpretationsansatz an der Liebe, an der Sexualität, an der Literatur und der Religion, an der Endlichkeit des Seins und/oder an der ‚Zeitkrankheit‘ des Weltschmerzes ebenso wie an der vielzitierten ‚Krankheit zum Tode‘, deren Diagnostik facettenreich ist.

¹⁰⁷¹ Buhl (1959), S. 79.

¹⁰⁷² Schiller (1966), *Theosophie des Julius*, S. 120.

Einklang steht die Beobachtung, dass es in den Selbsttötungsdarstellungen zu einer Stilisierung des Göttlichen im Menschen kommt. Es ist die Vergöttlichung des Individuums, die die Liebesselbsttötung beherrscht. Innerhalb dieser Konzeptualisierung verliert der Tod an Tragik und wird zum Moment des Liebesrausches stilisiert. Es ist das Einswerden mit dem Göttlichen im selbstgewählten Liebestod, der nicht das Ende darstellt, sondern die Vervollkommung der Liebe. Mit Blick auf die wirkungsästhetische Dimension und die Kontextualisierung der Selbsttötung stellt das romantische Motiv der Liebesselbsttötung einen Bruch mit der an rationalen Wertemaßstäben orientierten Selbsttötungsdarstellung dar. Hierbei lassen sich zwei Ausprägungen der Selbsttötung aus Liebe unterscheiden.

1. Eros und Melancholie

Die Tragik des Geschehens ergibt sich in den Texten von Lenz und Weiße aus der dominierenden Stellung der Elterngeneration. Die Ausschließlichkeit, mit der die Kinder ihre Liebe leben, die in ihrer Fokussierung an eine Pathologie grenzt und als deren wirkungsvollster Ausgestalter Lenz mit seinem *Engländer* gelten kann, ist in diesen Arbeiten das Ergebnis elterlicher Vormundschaft. Diese Unterdrückung ist Ursache für die Überhöhung der Liebe, die als lebensbestimmende Instanz außerhalb des familiären Raumes herangezogen wird. Eine Störung der Beziehung führt bei den als sentimental vorgestellten Figuren nicht zu gewaltsamen Übergriffen, sondern zu Resignation und Lebensüberdruß, und erscheint als die logische Konsequenz einer verabsolutierten Auffassung der Liebe. Es ist die Verbindung von Eros und Melancholie, die die Motivgestalt des Liebesselbstmordes zu weiten Teilen bestimmt.¹⁰⁷³ Seit altersher spiegeln Eros und Melancholie zwei Grundstimmungen menschlichen Daseins wider, die einerseits in ihrer Emotionalität verschieden, andererseits eng miteinander verbunden scheinen. Zur Verbindung von Eros, Melancholie und dem Trieb zum Tode schreibt de Staël-Holstein im Jahre 1813: Der Verlust des Geliebten sei der „einzige Schmerz, der die Kräfte übertrifft, die Gott uns zur Ertragung des Leidens gab“¹⁰⁷⁴.

In dieser Kontextualisierung kommt es zu einer deutlichen Verlagerung der Verantwortung. Nicht der Selbstmörder allein hat ‚Schuld‘ an seinem Untergang, sondern das durch die Eltern in Form von Erziehung repräsentierte gesellschaftliche Werte- und Moralsystem. Dieser ‚Entlastungsdiskurs‘ war bereits der unter II.

¹⁰⁷³ Vgl. zur Melancholie-Debatte im 18. Jahrhundert Schreiner (2003).

¹⁰⁷⁴ De Staël-Holstein (1813), S. 25.

vorgestellten Motivgestalt inhärent, wurde jedoch durch die ‚Schuld‘ des Selbstmörders im Konnex von Mord und Selbsttötung gedämpft.

1.1 Selbsttötung und Vereinigung in Weißes *Romeo und Julie* (1768)

*O der Tod! mein Romeo, der Tod! – So entzückend dein Trost ist, so sagt mir immer mein Herz, daß er es erst sein wird, der uns vereinigen soll! Ach daß ich nur in deinen Armen stürbe.*¹⁰⁷⁵

I

Dem Einfluss Shakespeares auf die Gestaltung der Selbsttötung aus Liebe Rechnung tragend, wird an dieser Stelle eine Bearbeitung des Romeo-und-Julia-Stoffes durch Christian Felix Weiß dargestellt und analysiert. Für Knapp hat Shakespeare „den Selbstmord als echt tragische Lösung dramatischer Konflikte dem abendländischen Schauspiel [...] zurückgewonnen.“¹⁰⁷⁶ Weiß zählt zu den meistgespielten Dramatikern seiner Zeit und machte mit der sehr „eigenwillige[n]“¹⁰⁷⁷ Gestaltung des shakespeareschen Stoffes den *Engländer* dem „großen [deutschsprachigen] Publikum bekannt“¹⁰⁷⁸. Zwar gehörten bereits im 17. Jahrhundert Motive aus den Werken des

¹⁰⁷⁵ Weiß (1937), *Romeo und Julie*, I/3, S. 248.

¹⁰⁷⁶ Knapp (1979), S. 271. Neben den Selbstmordszenen in *Hamlet* und *Romeo und Julie* seien auch die Selbstmordpassagen des *Otello*, des *König Lear* und des *Julius Cäsar* maßgeblich für die Gestaltung des Motives gewesen, so das Urteil Buhls. Vgl. Buhl (1950), S. 92. Die Parallelen zwischen der Szene im *Hofmeister*, in der der Major seine Tochter vor dem Freitod bewahrt, und der Szene des *König Lear*, in der Edgar seinen Vater davon abhält, sich zu töten, sind unverkennbar. Ebenfalls übernimmt Lenz die Art des Briten, Tragik und Humor abzuwechseln und tragische Situationen unter Zuhilfenahme sarkastischer Elemente zuzuspitzen. Hier sei beispielhaft an das Gespräch zwischen Wenzeslaus und Läufer erinnert. Wenzeslaus reißt Läufer den Zahnstocher aus dem Munde und sagt: „Was ist denn das da? Habt Ihr denn noch nicht einmal so viel gelernt, großer Mensch, daß ihr für Euren eignen Körper Sorge tragen könnt. Das Zahnstochern ist ein Selbstmord; ja ein Selbstmord, eine mutwillige Zerstörung Jerusalems, die man mit seinen Zähnen vornimmt.“ Lenz (1987), *Der Hofmeister*, III/4, Bd. 1, S. 85. Lenzens Worte sind zweifelsohne gegen die Sophisterei gerichtet, mit der man zuweilen das Problem des Selbstmordes zu klären suchte. Vgl. Buhl (1950), S. 92.

¹⁰⁷⁷ Buhl (1950), S. 71.

¹⁰⁷⁸ Brüggemann (1964), S. 234. Weiß besitzt – ähnlich wie sein Freund Lessing, sie begegnen einander erstmals in Leipzig – eine gewisse Affinität für das Motiv der Selbsttötung. Neben der Selbsttötung der Liebenden im Trauerspiel *Romeo und Julie* gestaltet Weiß das Motiv in drei weiteren Dramen. Ein „Kuriosum“¹⁰⁷⁸ unter den Sühneselbstmorden ist der des Zeangir in Weißes *Mustapha und Zeangir*. Buhl (1950), S. 72. Zeangir ersticht sich nicht um sich selbst, sondern um seine Mutter zu strafen, die ihrerseits seine Großmutter tötete. In dem 1766 erscheinenden Trauerspiel *Artreus und Thyest* gestaltet Weiß den Selbstmord aus Verzweiflung. Besondere Bedeutung hat im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte von Goethes *Leiden des jungen Werthers* der Selbstmord des Marc Antoine in dem Schauspiel *Der Fanatismus oder: Jean Calas* aus dem Jahre 1780. Das vermutlich zwischen 1772 und 1774 entstandene Prosadrama

großen Briten zum Repertoire der Wanderbühnen, und auch Bodmer erwähnt ihn 1741 in seiner Abhandlung über das Wunderbare, Breitenwirkung im deutschsprachigem Raum war seinen Texten jedoch nicht beschieden. Der erste, der einen Eindruck von den Werken des britischen Dramatikers gehabt haben muss, war Kaspar Wilhelm von Borde. Er lebte als preußischer Gesandter von 1733 bis 1738 in London und hat dort Stücke des Engländers auf der Bühne gesehen. Dieser Eindruck muss ihn dazu veranlasst haben, 1741 eine Übersetzung *Julius Cäsars* in Alexandrinern herauszubringen.¹⁰⁷⁹ Diese Übersetzung ruft Gottsched auf den Plan, der das unregelmäßige Werk des Briten scharf verurteilt. In Johann Elias Schlegel findet Shakespeare einen „Verteidiger“¹⁰⁸⁰. Schlegel würdigt die Werke des Engländers in einer Studie *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs*, die in Gottscheds *Beitrügen* 1741 erscheint.¹⁰⁸¹ Leidenschaftlich setzt sich Schlegel 1747 in seinen *Gedanken über das Theater* für das unregelmäßige Drama des Briten und gegen das regelmäßige der Franzosen ein. Die Gegensätzlichkeit fasst er als nationale Eigenarten auf und kommt ähnlich wie Lessing zu dem Schluss, dass die weniger rational gebundene Art des englischen Dramas der deutschen Wesensart näher sei als die rational gebundene der Franzosen. 1758 erscheint in Basel eine Übersetzung des shakespeareischen Trauerspiels in Jamben und 1766 die Übersetzung Wielands unter dem Titel *Romeo und Juliette*.

Weißer selbst nennt es im Vorbericht zu seinem Trauerspiel eine „große Verwegenheit, wenn es der deutsche Verfasser wage, sich mit ihm [Shakespeares] zu messen.“¹⁰⁸² Ungeachtet dieser Verwegenheit versäumt es Weißer nicht, auf die vermeintlichen Defizite im Drama Shakespeares zu verweisen. So habe der Engländer seine Fabel nicht aus den Originalen,

sondern aus einer höchst elenden französischen Übersetzung, oder welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer englischen Übersetzung jener französischen genommen.¹⁰⁸³

Ebenso habe Shakespeare das Stück mit „vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnötigen Dingen überladen: der Witz fließt in machen Stellen so über“, so führt Weißer weiter aus,

beruht auf Voltaires Schilderung der historischen Ereignisse im *Traité sur la tolérance*. Die Handlung des weißschen Dramas leitet sich aus dem Selbstmord von Calas' Sohn und dem darauf folgenden Justizirrtum ab. Für den motivgeschichtlichen Kontext ist die Motivation des Selbstmordes besonders hervorzuheben. Die Tat des Marc Antoine erklärt sich aus einer Verführung durch Literatur, die extreme Emotionalität darstellt und den Selbstmord, so die Darstellung, legitimiert.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Buhl (1950), S. 72.

¹⁰⁸⁰ Ebd.

¹⁰⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁰⁸² Weißer (1937), *Vorbericht, Romeo und Julie*, S. 235.

¹⁰⁸³ Ebd.

daß er ins Kindische verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist [...].¹⁰⁸⁴

Neben der Überlegung, dass eine bloße Übersetzung des Werkes auf der deutschen Bühne schwerlich gelingen würde, habe er sich entschlossen „ein ganz neues Stück daraus zu machen.“¹⁰⁸⁵ Dennoch müsse er sich vorab für die Sprache der Liebenden, die dem einen oder anderen „zu blühend“¹⁰⁸⁶ erscheinen mag, entschuldigen. Unzweifelhaft sei sie es, so Weiße, und es habe ihn viel Fleiß gekostet, sie ihnen zu geben,

weil er einen Grund in der Natur und der Verfassung der jungen Leute zu finden glaubte. Die Leidenschaft der Liebe, wenn sie ein paar zarte Herzen ganz eingenommen, wird meistens schwärmerisch und enthusiastisch: sie steckt die Einbildungskraft an, und diese pflegt alsdann alles zu erhaschen, was ihr vorkömmt, und auf ihren Zustand anzuwenden: sie erzeugt eine süße Schwermut, und diese findet einen Gefallen an Bildern, die ihrer Phantasie schmeicheln.¹⁰⁸⁷

Weißes Trauerspiel erfährt bei der Uraufführung durch die Kochsche Gesellschaft in Leipzig am 27. April 1767 einen beachtlichen Erfolg.¹⁰⁸⁸ Publikum und Kritiker schienen gleichermaßen begeistert. Dennoch nimmt er bei der vierten Aufführung eine Änderung vor. In der ursprünglichen Fassung folgte nach dem Tode der Kinder die Versöhnung der Elternhäuser.

Diese scheinen nach den heftigen Szenen, die vorhergegangen, zu wenig unterhaltend zu sein. [...] wo sich das Herz nur für das geliebte Paar interessiert [...].¹⁰⁸⁹

Nun schloss das Trauerspiel mit der Selbsttötung der Liebenden. Habe diese „Abkürzung“¹⁰⁹⁰, so Weiße, dem Publikum gefallen, „warum sollte sich der Autor dieselbe nicht gefallen lassen?“¹⁰⁹¹

II

Obwohl Weiße nach Gellert der populärste Dichter Deutschlands war, sind seine Arbeiten aus neueren Darstellungen fast gänzlich verschwunden. Heute noch unentbehrlich ist die 1880 erschienene Weiße-Monographie von Jakob Minor, der sich

¹⁰⁸⁴ Weiße (1937), *Vorbericht, Romeo und Julie*, S. 236.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Ebd.

¹⁰⁸⁸ Heufeld inszenierte das Stück in Wien 1772 mit einem glücklichen Ausgang.

¹⁰⁸⁹ Weiße (1937), *Vorbericht, Romeo und Julie*, S. 236.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 237.

¹⁰⁹¹ Ebd.

seinerzeit mit einigem Unbehagen an die „gar selten aber erquickliche Lektüre der Weiße’schen Produkte“¹⁰⁹² machte. Es lag in Minors Absicht, den Werken Weißes „in der Entwicklung unserer Literatur die gebührende Stellung einzuräumen.“¹⁰⁹³ Sein an der klassischen Ästhetik orientiertes Urteil fällt ebenso kritisch wie versöhnlich aus, wenn er resümiert: Zwar habe er sich in seiner Betrachtung „nicht auf die Sonnengipfel dichterischer Kunst“ begeben, „aber unten im Thale“ habe er sich „nach allen Seiten zu orientieren gesucht“¹⁰⁹⁴. Von Fritz Brüggemann stammt die kommentierte Edition aus dem Jahre 1937 und 1938 in der Reihe *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*. Heitner widmet Weiße zwar ein Kapitel in seiner Studie *German Tragedy in the Age of Enlightenment*, beschränkt sich hierbei jedoch auf die Beschreibung einzelner Tragödien.¹⁰⁹⁵ Eine Ausnahme stellt der 1990 erschienene Aufsatz *Ein billettoux an die ganze Menschheit* von Walter Pape in der Reihe Zentren der Aufklärung dar. Das Urteil Papes unterscheidet sich im Kern jedoch nicht von dem Minors, der schon 100 Jahre zuvor festhielt, Weißes Werke seien „eng an den Bedürfnissen eines großen Lese- und Theaterpublikums“¹⁰⁹⁶ orientiert. So betont auch Pape den Zeitgeist des Dramatikers und notiert, dass die Lektüre der weißschen Werke den heutigen Leser in das Zentrum des literarischen Lebens führe.¹⁰⁹⁷ Der Poet habe zu einer Zeit, in der die avantgardistische Literatur sich dem breiten Publikum zu entfremden schien und die literarischen Zeichen auf Sturm und Drang standen, seine aufklärerische Position betont: die enge Bindung des Dramatikers an seine Zuschauer. Dieses Vorgehen brachte ihm andernorts das Urteil eines rückwärts Gewandten ein¹⁰⁹⁸. Unter dem Aspekt der Motivgestalt bedarf diese Einschätzung einer Korrektur. Indem Weiße den Liebesselbstmord fern des Konzepts der verschmähten Liebe und ohne verbrecherisches Moment vorstellt, unterscheidet es sich deutlich von der Motivgestalt der 50er- und 60er-Jahre. Mit dieser Darstellung berührt Weiße in Anlehnung an Shakespeare bereits in den 60er-Jahren ein Thema, das fast anderthalb Jahrzehnte später die Selbstdarstellung beherrschen wird. Weiße habe, so Hüttemann, unter Heranziehung der Schlussworte Benvoglios aus dem „hohen Lied der Liebe“¹⁰⁹⁹ ein Gemälde der traurigen Folgen der Unversöhnlichkeit ihrer Elternhäuser gemacht.¹¹⁰⁰ Es ist mit Blick auf die Motivgestaltung eine seltsame Mischung, die uns im Drama Felix Weißes begegnet. Er verwendet das Motiv der Selbsttötung in neuer Form und kleidet es, dem Geschmack des bürgerlichen Publikums entsprechend, in die Gestalt des bürgerlichen Trauerspiels. Die Selbsttötung der Liebenden ist die konsequente

¹⁰⁹² Minor (1880), S. V.

¹⁰⁹³ Ebd., S. 374

¹⁰⁹⁴ Ebd., S. 373f.

¹⁰⁹⁵ Heitner (1963), S. 232-278 sowie S. 343-350.

¹⁰⁹⁶ Minor (1880), S. 374.

¹⁰⁹⁷ Pape (1990), S. 287.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Newald (1964), S. 116-119.

¹⁰⁹⁹ Hüttemann (1912), S. 90.

¹¹⁰⁰ Vgl. Weiße (1937), *Romeo und Julie*, V/5, S. 302.

Folge der ästhetischen Diskussion, die seit Ende der 1750er-Jahre in Deutschland geführt wurde. Es ist die Illusion, die Bühnentäuschung, zu deren Erreichung der Poet vor allem ein Mittel einzusetzen habe, die Erregung heftiger Gefühle.¹¹⁰¹ Hierfür eignet sich das Motiv Liebesselbsttötung in besonderer Weise, denn wie kein anderes vermag es in die anteilnehmende Erregung des Publikums auf einen intensiven Kulminationspunkt zu treiben und im Inneren durch die Radikalität des vorgeführten Willens zu erschüttern. Nicht Moral oder Amoral der Selbsttötung stehen nun mehr im Vordergrund. Es ist mit den Worten Papes, der „Sieg über die moralische Anstalt“¹¹⁰² in der Selbsttötung aus Liebe.

III

Aus dem Stoff Shakespeares macht Weiße ein regelmäßiges Drama in der geschlossenen Form, das der Gewohnheit des Publikums in weitestem Maße entgegenkam, das aber durch die Sprache der Leidenschaft und den rührenden Gegenstand der Handlung neu war. Er reduziert das Dramenpersonal auf acht, tilgt alle Nebenhandlungen und rückt die bürgerliche Seite der Liebesgeschichte ins Zentrum seiner Bearbeitung. Die Tragik des Geschehens erwächst hierbei aus der Feindschaft der Elterngeneration und dem bedingungslosen Liebesanspruch der Kinder. Die Handlung setzt ein, als Julie zur nächtlichen Stunde sehnsüchtig ihren Geliebten erwartet. Romeo wurde wegen des Mordes an ihrem Vetter Theobaldo aus Verona verbannt. In der Figur des Romeo berührt Weiße dem Stoff entsprechend den Konnex von Verbrechen und Selbsttötung, während die Figur der Julie, die Weiße in den Vordergrund seiner dichterischen Auseinandersetzung stellt, hiervon ausgenommen ist. Im Einstiegsmonolog kommt die tiefe und innige Bindung der Liebenden zum Ausdruck. In leidenschaftlichen Worten preist Julie ihre Liebe und die Angst vor der Entdeckung. Rhetorische Fragen, Auslassungen und Ausrufe kennzeichnen die innere Zerrissenheit der jungen Frau. Statt des Geliebten erscheint ihre Vertraute Laura. Bereits hier wird das Motiv des Liebestodes entfaltet. Laura glaubt, Grund für die tiefe Traurigkeit der Julie sei der Verlust ihres Vetters. Die schier unermessliche Trauer Julies verwundert Laura, die ihr zu bedenken gibt, was sie tun würde, wenn sie den Tod eines Mannes ertragen müsse.¹¹⁰³

Was sagst du? Schreckliche Laura! ich? ich? ich würde mir das Herz aus dem Leibe reißen und es in seinen Sarg legen. – Ich? meinen Liebhaber, meinen Bräutigam, meinen Gatten, die Hälfte meines Lebens, mein Leben selbst!¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ Vgl. Pape (1990), S. 282.

¹¹⁰² Ebd.

¹¹⁰³ Vgl. Weiße (1937), *Romeo und Julie*, I/2, S. 238.

¹¹⁰⁴ Ebd.

Dem Publikum ist es entgegen Laura möglich, den wahren Gehalt der Worte zu erkennen. Die Liebe geht für Julie ebenso wie für Mellefont, Ferdinand und Luise über das Individuum hinaus und somit ist die Verschmelzung der Liebenden Kern der von ihr vertretenen Liebesphilosophie, mit der der Liebesselbstmord in Einklang steht. Laura ist hier als die Vertreterin der Vernunft exponiert. Als solche wird sie im gesamten Dramenverlauf vorgestellt und steht im Kontrast zur Leidenschaftlichkeit der jungen Capellet. Als Julie Laura den Grund ihrer Traurigkeit offenbart und ihr gesteht, dass sie es „auch wage zu sterben“, sollte Laura sie verraten, reagiert diese erschrocken und fordert Julie eindringlich auf, „das schreckliche Werkzeug des Todes“¹¹⁰⁵ wegzuworfen. Die Überspanntheit der jungen Frau, die sich aus dem schier unermesslichen Schmerz über die Trennung von dem geliebten Manne ergibt, tritt in den todesschwangeren Worten deutlich hervor.

Im Zusammentreffen der Liebenden wird das ganze Ausmaß der Unmöglichkeit ihres gemeinsamen Lebens deutlich herausgestellt. Julie will Romeo in Mannskleidern folgen, Romeo hält sie jedoch zurück.

Denke aber, was das für ein Himmel von Glückseligkeit sein müßte, wenn wir unter den Segnungen ausgesöhnter Väter und Mütter unsere Liebe vor den Augen der Welt feiern könnten!¹¹⁰⁶

Glaubt Romeo noch, dass seine Verbannung nur von kurzer Dauer sein wird und es ihnen danach gelingen werde, die verfeindeten Elternhäuser zu versöhnen, so ist es Julie, die ahnt, dass eine Verbindung der Liebenden nur im Tode möglich ist.¹¹⁰⁷

In den Worten der Liebenden entbehrt die Vorstellung des Todes jeglicher Grausamkeit. Der Tod in den Armen des geliebten Menschen wird zur sehnsüchtigen Vision. Ähnlich wie in Lessings *Emilia Galotti* ist die Unfähigkeit der jungen Frau, rationale Argumente in ihrer Wahrnehmung aufzunehmen, in ihrer Erziehung begründet. Die Passivität, zu der Julie ebenso wie Emilia und Schillers Luise erzogen wurden, ermöglicht es ihr nicht, an die reale Ausübung ihres Anspruches zu glauben. Es ist eine Erziehung zur Unmündigkeit, die zur Folge hat, dass, wenn die realen – von den Eltern repräsentierten Bedingungen – einer Erfüllung im Wege stehen, eine Verlagerung ins Jenseitige zur Folge hat. Dies tritt in den Figurenpaaren Ferdinand/Luise und Romeo/Julie deutlich hervor.

Frau von Capellet ist eine empfindsame Mutter, die der Härte ihres Mannes gegenübersteht. Während sie sich besorgt um den Zustand ihrer Tochter äußert, ist Herr von Capellet des „Gewinsels überdrüssig“¹¹⁰⁸. Aus diesem Grunde hat er der Bitte des Grafen Paride von Lodrona stattgegeben, die bereits beschlossene Heirat mit

¹¹⁰⁵ Weiße (1937), *Romeo und Julie*, I/2, S. 244.

¹¹⁰⁶ Ebd., I/3, S. 246.

¹¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 248.

¹¹⁰⁸ Weiße (1937), *Romeo und Julie*, II/3, S. 255.

Julie baldigst zu vollziehen. Noch am gleichen Tage soll die Familie auf sein Landgut reisen, um „vielleicht morgen die Vermählung“¹¹⁰⁹ zu feiern. Seine Frau gibt zu bedenken, dass es „die Pflicht freundlicher Eltern ist, ihrer Kinder Neigung bei einer so wichtigen Sache zu Rate zu ziehen [...]“¹¹¹⁰. Für den alten Capellet ist es jedoch „die Pflicht der Kinder [...] zu gehorchen.“¹¹¹¹ Resigniert bleibt seine Frau zurück:

Gott! welch ein Mann! – Die arme Julie! und wenn alles richtig wäre, so wird sie eine so unvermutete Nachricht erschüttern. Ihre empfindliche Seele verwundet auch nur der Schein einiger Gewalt.¹¹¹²

Alle Bitten Julies, einen Aufschub zu gewähren, damit es ihr vielleicht noch gelingen könne, ihr Herz zu bändigen, misslingen. Weiße gibt Frau von Capellet nicht die Möglichkeit, sich wirkungsvoll gegen den Gatten durchzusetzen. Als Ursache hierfür wird im Drama jedoch nicht deren reale Unfähigkeit präsentiert, sondern ihr grundsätzliches Verständnis von Weiblichkeit, denn – und hierin ist sie ihrem Mann ähnlich – sie hat die Überzeugung übernommen, dass die Frau ein rein emotionales und schwaches Wesen ist. Dies wird vor allem dann deutlich, als sie ihrem Mann gegenüber äußert, dass die „männliche Vernunft“ es eher vermag, ihre Tochter von der Richtigkeit der bevorstehenden Ehe zu überzeugen, als es die „weibliche Schwachheit“¹¹¹³ imstande sei. In dem Gespräch der Eheleute wird die Weigerung der Julie zum Anlass für einen grundsätzlichen Disput über Männlichkeit und Weiblichkeit. Die Weiber nennt das Familienoberhaupt „elende, winselnde“ und „armselige Geschöpfe“¹¹¹⁴. In dessen Aussagen kommt es zu einer kritiklosen Verknüpfung von Weiblichkeit und Herz sowie von Männlichkeit und Verstand. In der einseitigen Darstellung des Herrn von Capellet wird die unerbittliche Härte der väterlichen „Oberherrschaft“¹¹¹⁵ demonstriert, die keine Einwände duldet und der sich Frau und Tochter bedingungslos unterzuordnen haben. Es ist das Bild des „tyrannischen Vaters“¹¹¹⁶, der seine Tochter zur Ehe zwingt, das Weiße hier beschreibt. Dabei wird Gehorsam zur „Pflicht“¹¹¹⁷ der jungen Capellet. Frau von Capellet bleibt einzig ihren Mann darauf hinzuweisen, dass er mit seinem Vorhaben „Julien den Dolch ins Herz“¹¹¹⁸ stoßen wird.

An die Stelle des Lorenzo im Werk Shakespeares tritt im Weißschen Trauerspiel der Art Benvoglio, der Vertraute der Liebenden. Er nimmt die Intrige auf sich und gibt

¹¹⁰⁹ Weiße (1937), *Romeo und Julie*, II/3, S. 255.

¹¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹¹ Ebd.

¹¹¹² Ebd., II/4, S. 258.

¹¹¹³ Ebd., II/3, S. 255.

¹¹¹⁴ Ebd., II/1, S. 252.

¹¹¹⁵ Ebd., III/3, S. 267.

¹¹¹⁶ Minor (1880), S. 240.

¹¹¹⁷ Weiße (1937), *Romeo und Julie*, III/5, S. 272.

¹¹¹⁸ Ebd., III/1, S. 267.

Julie den Schlaftrunk. Pietro, der um die wahren Vorgänge nicht weiß, meldet seinem Herrn den Tod Juliens. Gemeinsam erreichen sie zur nächtlichen Stunde den Friedhof. An seinem Willen zum Tode besteht kein Zweifel. Rhetorische Fragen zeugen von der tiefen Verbindung der Liebenden, die über den Tod hinausgeht. Ein Leben ohne den anderen wird zur Unmöglichkeit. „Kann ein Leib ohne Seele leben? War nicht Julie meine Seele? – Siehst du, dieser Trank vereinigt uns, vereinigt uns wieder auf ewig!“¹¹¹⁹ Er kniet vor dem Sarg der Geliebten nieder, um den Tod an ihrer Seite zu erwarten. „O Julie! Julie! Dein Name soll mich stärken, mir in dieser Finsternis leuchten bei dem letzten Todesstoß...“¹¹²⁰ Als er den Pulsschlag Julies spürt, hat er das Gift bereits eingenommen. Durch diesen Kunstgriff gelingt eine Verstärkung der theatralischen Täuschung, die zugleich das Paradigma der voreiligen und unüberlegten Selbsttötung bedient, wie es beispielsweise im *Sterbenden Cato* präsentiert wurde. Die anschließenden Worte der Liebenden sind durchzogen von Wiederholungen und Auslassungen und somit Zeugnis ihrer seelisch angespannten Lage. Julie ist Willens, ihrem Geliebten in den Tod zu folgen, denn „[d]er schmerzlichste Tod ... was ist er gegen ein Leben ohne dich? eine beständige Marter, ein ewiger Tod!“¹¹²¹ Ungeachtet der Gegenwehr des Benvoglio stürzt sie sich in das Schwert Romeos und vollzieht hier faktisch, was ihre Mutter symbolisch bereits formulierte. Die Sterbeszene trägt unverkennbare Merkmale der Genieperiode:

Ha! getroffen! getroffen!...(sie knirscht ein wenig mit den Zähnen) nieder!
widerspenstige Natur! – Auf, meine Seele! – dem Romeo nach! ah! – ah! – ah!
– Gott erbarme sich meiner! (sie stirbt.)¹¹²²

An dieser Stelle klingt noch einmal der für die Werke der Aufklärung typische Verweis auf das Erbarmen Gottes an.

In der Schlusszene hat Weiße das Liebesmotiv stark zurückgenommen, nicht die Liebe der jungen Menschen siegt im Tode, sondern die Kabale. Romeo resümiert: „Ich sehe – das Verhängnis – hat es so gewollt – Lauter Irrtümer – ohne Vorsatz – ohne Schuld!“¹¹²³ Hierfür spricht ebenso der Umstand, dass er ursprünglich die Versöhnungsszene anschloss und erst nach der Uraufführung diese für entbehrlich hielt. Hierin liegt die eingangs beschriebene ‚seltsame Mischung‘ der weißschen Darstellung begründet.

¹¹¹⁹ Weiße (1937), *Romeo und Julie*, V/3, S. 296.

¹¹²⁰ Ebd., V/4, S. 297.

¹¹²¹ Ebd., V/5, S. 301.

¹¹²² Ebd., S. 302.

¹¹²³ Ebd.

1.2. Selbsttötung und unerfüllte Liebe in Lenz' *Der Engländer* (1776)

*Ob Wollust, zu vergehn.*¹¹²⁴

I

Unmittelbar vor der Veröffentlichung von *Die Soldaten* verfasst Lenz die dramatische Phantasei *Der Engländer*. Während in *Die Soldaten* das Motiv des Liebesselbstmordes durch die Gewalt des Stolzius gedämpft wurde, gestaltet Lenz im *Engländer* den ‚reinen‘ Liebesselbstmord.

Dem Stück wird im Gesamtwerk des Autors wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dies mag darin begründet liegen, dass in *Der Engländer* an die Stelle der differenzierten Gesellschaftszeichnung wie in *Die Soldaten* oder *Der Hofmeister* der Fokus auf das individuelle Erleben der Titelfigur gerichtet ist. Dennoch ist in diesem Drama ebenso das zu erkennen, was heute als herausragende Leistung des Autors dessen Stellung in der Literaturgeschichte begründet. Das Drama des jungen Literaten umfasst in völliger Überzeichnung, an eine Karikatur reichend, zahlreiche Merkmale, die als charakteristisch für die Gestaltung des Selbsttötungsmotivs der Geniebewegung verstanden werden dürfen. Diese These, die im Folgenden ausführlich zu belegen sein wird, lässt es zu, das Drama, das sich durch die vom Autor vorweggenommene Bezeichnung eine *dramatische Phantasei* der traditionellen Gattungspoetik zunächst entzieht, als Verschärfung des lenzschen Komödien-Konzeptes zu lesen.¹¹²⁵ Aus dieser Perspektive muss der Arbeit Lenz' eine zentrale Rolle im Zusammenhang eines motivgeschichtlichen Entwicklungsprozesses beigemessen werden. Lenz dramatisiert den Konnex von Selbsttötung und Melancholie im Zusammenhang eines als unbezwingbar vorgeführten Liebesanspruchs, innerhalb dessen Liebe und Tod als zwei identische Phänomene präsentiert werden. Für Glarner ist *Der Engländer* „ein frappierendes Dokument von Lenzens persönlicher Wertherei“¹¹²⁶.

Im Zentrum des tragischen Konflikts steht die Todessehnsucht des jungen Adligen Robert Hot. Auslöser seiner Selbstmordgedanken ist vordergündig die Nichterfüllung seiner Liebe zu der Prinzessin von Carignan. Diese Liebe wird im Drama als eine ins Irrationale gesteigerte Fixierung vorgestellt, als deren Ursache die Unterdrückung durch die Vaterinstanz auszumachen ist. Die ins Irrationale gesteigerte Fokussierung Roberts ist der verzweifelte Anspruch auf Autonomie, der sich im Handlungsgefüge durch die übermächtige Dominanz des Vaters nur in Unvernunft und Lebensüberdruß artikulieren kann.

¹¹²⁴ Lenz (1967), *Der Engländer*, II/2, S. 335.

¹¹²⁵ Aus formaler Perspektive ebenso Hempel (2003), S. 395.

¹¹²⁶ Glarner (1992), S. 158.

II

Am 8. Oktober 1776 schreibt Herder an Lenz: „Den Engländer gab mir Boje: >er konnte es wegen des Endes nicht einrücken<.“¹¹²⁷ Heinrich Christian Boie, seit 1776 zusammen mit Christian Wilhelm von Dohm Herausgeber der *Monatsschrift*, hatte sich der Bitte Lenz' widersetzt, das Drama im *Deutschen Museum* zu veröffentlichen. Hierin war bereits zuvor Lenzens Erzählung *Zerbin oder die neuere Philosophie* erschienen, die ebenso wie das Drama mit der Selbsttötung der Titelfigur endete. Die Weigerung Boies deutet Hempel als Indiz für das Anstößige der Sterbeszene im *Engländer*.¹¹²⁸ Denn während der Erzähler in *Zerbin oder die neuere Philosophie* die Selbsttötung als „gerechte Folge einer schändlichen Tat“¹¹²⁹ bestimmt, verzichtet Lenz in seinem Drama auf eine derartige Wertung und lässt den jungen Lord mit den Worten „Behaltet euren Himmel für euch“¹¹³⁰ sterben. Und in der Tat nehmen zeitgenössische Kritiken Anstoß an der Darstellung der Selbsttötung. Unmittelbar nach der Veröffentlichung – das Drama erscheint schließlich 1777 in Leipzig – heißt es in einer anonym erschienen Rezension:

Es ist gar nichts dran; Fabel, Führung, Situation, Sprache, alles ist äußerst stümperhaft. Und den Ausgang findet man gewiß ärgerlich und anstößig, man sei auch noch so nachgebend und duldend [...]. Es ist doch erbarmungswerth, daß unsre nachäffenden jungen Schriftsteller, zu denen dieser Verfasser offenbar gehört, nicht bloß die Unregelmäßigkeit der theatralischen Oekonomie [...] von einigen sonst sehr schätzbaren neuen Schauspieldichtern kopieren, sondern sich auch durch leichtsinnige Aeusserungen gegen Sitten und Religion ihnen ähnlich zu machen.¹¹³¹

Es ist das Moment der lenzschen Dramatik, das die Selbsttötung des Protagonisten als Akt der siegreichen Befreiung aus einem Zustand der Unterdrückung bestimmt, die der Kritiker als „leichtsinnige Aeusserungen“ eines schlechten Kopisten versteht. Hempel wertet den Ausgang des Dramas als den „düstere[n] Triumph über Religion, Familie und Gesellschaft“¹¹³². Ähnlich Glarner, der formuliert: „Er [Robert] feiert in seiner radikalen Absage [...] einen totalen und schrecklichen, einen einsamen und rachevollen Triumph.“¹¹³³ Glarner betont in seiner Arbeit das Pathologische der Darstellung, als dessen Urheber er die „Vaterwelt“¹¹³⁴ bestimmt.¹¹³⁵ Der junge Engländer sei das Opfer einer „handfesten Pathologisierung [...]“¹¹³⁶ und sein Tod der

¹¹²⁷ Lenz (1987), *Brief von Herder an Lenz vom 8. Oktober 1776*, S. 501.

¹¹²⁸ Vgl. Hempel (2003), S. 388.

¹¹²⁹ Lenz (1987), *Zerbin oder die neuere Philosophie*, S. 378.

¹¹³⁰ Ebd. (1967), *Der Engländer*, V/1, Bd. 2, S. 353.

¹¹³¹ Anonymus (1777), S. 3, zit. n. Lenz (2001), S. 78.

¹¹³² Hempel (2003), S. 388.

¹¹³³ Glarner (1992), S. 99.

¹¹³⁴ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 17.

¹¹³⁵ Ebenso Hempel (2003), S. 392f., und Kaiser (1917), S. 79.

¹¹³⁶ Glarner (1992), S. 17.

„Triumph über die Vernunft, die sich in ihrer Unvernunft als Instrument einer rücksichtslosen patriarchalischen Macht entlarvt“¹¹³⁷. Zuvor führt er aus:

Der abtrünnige Sohn fängt selbst an, sich als unvernünftig und krank zu deklarieren, bis er wirklich den Verstand verliert und in seinem selbstmörderischen, aber triumphalen Delirium endet.¹¹³⁸

Hempler wendet sich gegen eine derart deutliche Pathologisierung. Das Verhalten der Titelfigur erscheine vielmehr von Beginn an

als bewußter Weg in den eigenen Untergang [...]: nicht als Behauptung des abweichenden Lebensprinzips der Liebe, sondern als Lebensverweigerung unter dem Vorzeichen des Untergangs der Liebe – ein Muster, das jenseits aller verschiebbaren Grenzen zwischen Krankheit und Gesundheit, Vernunft und Unvernunft, jenseits aller Beschreibungen und Wertungen dieser Zustände, als Weg in den Tod den Prinzipien der Lebenserhaltung und der Orientierung im Leben entgegenläuft.¹¹³⁹

Für Damm ist der junge Lord Hot eine Figur, in der sich Lenzens Protest gegen die zeitgenössische Gesellschaft artikuliert. Der junge Engländer ziehe stellvertretend für den Autor die Konsequenzen aus der Unvereinbarkeit eigener Ideen und Vorstellungen mit dem von der Gesellschaft abverlangten Lebensstil.¹¹⁴⁰

III

Der Schauplatz des Geschehens ist Turin, hierin ist Robert Hot vor seinem Vater aus England geflohen.¹¹⁴¹ Die Handlung ist so von Beginn an in das Motiv der Flucht eingebettet. Es wird sich wohl kaum um einen Zufall handeln, dass die tragische Figur des Werkes ein Engländer ist. Der Glaube, dass in England die Selbstmordneigung besonders ausgeprägt sei, war ganz allgemein.¹¹⁴²

Zur nächtlichen Stunde hält Robert Wache vor dem Palast der Prinzessin, der er zuvor auf einer Maskerade begegnete und augenblicklich ihrem jugendlichen Charme, ihrer Schönheit und ihrem Herzen erlag. Nur um ihretwillen ist er Soldat geworden, deren „Knechtschaft“ und „Pünktlichkeit“ ihm sonst „ärger gehaßt“ war als der „Teufel“¹¹⁴³. Ein „ewigs Feuer“¹¹⁴⁴ brennt in seiner Brust und lässt ihn einzig hoffen,

¹¹³⁷ Glarner (1992), S. 99.

¹¹³⁸ Ebd., S. 85.

¹¹³⁹ Hempel (2003), S. 390.

¹¹⁴⁰ Vgl. Damm (1987), S. 730f.

¹¹⁴¹ Der sprechende Name der Titelfigur Robert Hot (!) verweist auf die Hitze seiner Empfindungen. Das englische ‚hot‘ übersetzt, bedeutet mit Blick auf die Figur so viel wie ‚heißblütig‘, ‚leidenschaftlich‘ und/oder ‚leicht erregbar‘.

¹¹⁴² Vgl. zur Wahrnehmung der Engländer als ein zum Selbstmord geneigtes Volk Kapitel: *Wahrnehmungsparadigmen der Selbsttötung im Diskurs des 18. Jahrhunderts. The english Malady. Der Mythos vom „klimatischen Determinismus“*. S. 54.

¹¹⁴³ Lenz (1967), *Der Engländer*, S. I/1, S. 331.

Armida noch einmal zu erblicken, um sich dann mit dem Gewehr den Tod zu geben, denn sein Vater Lord Hot möchte ihn nach England zurückbringen, wo er sich an den öffentlichen Geschäften beteiligen und eine Verbindung mit der Tochter Lord Hamiltons eingehen soll.¹¹⁴⁵ Eher möchte er sich jedoch mit dem „Teufel verheuraten“¹¹⁴⁶, als sich dem Willen Lord Hots zu beugen, was der Anerkennung der väterlichen Lebenswelt, der in Roberts Wahrnehmung „wichtige emotionale und sinngebende Komponente[n]“¹¹⁴⁷ fehlen, als Lebensoption gleich käme. Mit seinem Selbstmord will er seinem Vater endgültig die „grausame Gewalt“¹¹⁴⁸ über die eigene Person entziehen. Bereits im Einstiegsmonolog wird der Konflikt zwischen Triebnatur und väterlichem Lustverbot formuliert:

O wie unglücklich ist doch der Mensch! In der ganzen Natur folgt alles seinem Triebe, der Sperber fliegt auf seine Beute, die Biene auf ihre Blume, der Adler in die Sonne selber – Der Mensch, nur der Mensch – – Wer will mir’s verbieten? Hab nicht zwanzig Jahre mir alles versagt, was die Menschen sich wünschen und erstreben? Pflanzenleben gelebt, Steinleben? bloß um die törichten Wünsche meines Vaters auszuführen; alle sterbliche Schönheit hintan gesetzt und wie ein Schulmeister mir den Kopf zerbrochen; ohne Haar auf dem Kinn wie ein Greis gelebt, über nichts als Büchern und leblosen, wesenlosen Dingen, wie ein abgezogener Spiritus in Flasche, der in sich selbst verhraucht. Und nun, da ich das Gesicht finde, das mich für alles das entschädigen kann, das Gesicht, auf dem alle Glückseligkeit der Erde und des Himmels, wie in einem Brennpunkt vereinigt, mir entgegen winkt, das Lächeln, das mein ganzes unglückliches, sterbendes, verschmachtendes Herz umfaßt und meinen ausgetrockneten, versteinerten Sinnen auf einmal zuzuwinken scheint: Hier ist Leben, Freude ohne Ende, Seligkeit ohne Grenzen – Ach!¹¹⁴⁹

Ausschlaggebend hierbei ist, dass der Trieb des Individuums als natürlich und dessen Unterdrückung als Kastration verstanden wird; ein Motiv, welches Lenz bereits in *Der Hofmeister* dramatisch ausgestaltet hatte. Das Gesicht der Angebeteten soll Robert für den bisherigen Triebverzicht, sein „Steinleben“¹¹⁵⁰ entschädigen. Einmal noch will er sie „demütig anschauen“ und sich dann „mit dem Gewehr den Tod geben“¹¹⁵¹. Die Prinzessin wird von Robert zum Gegenpol väterlicher Macht bestimmt. In der sich anschließenden Steigerung von Roberts Leidenschaften demonstriert Lenz die tragischen Folgen jener Unterdrückung. Dass Roberts Fixierung von Beginn an

¹¹⁴⁴ Lenz (1967), *Der Engländer*, S. I/1, S. 331.

¹¹⁴⁵ „Mein Vater kommt morgen an, mich nach England zurückzuführen – Komm, schöne Armida, rette mich! laß mich dich noch einmal demütig anschauen, dann mit diesem Gewehr mir den Tod geben [...]“ Ebd.

¹¹⁴⁶ Ebd.

¹¹⁴⁷ Hempel (2003), S. 392.

¹¹⁴⁸ Lenz (1967), *Der Engländer*, I/1, S. 331.

¹¹⁴⁹ Ebd., S. 331f.

¹¹⁵⁰ Lenz (1967), *Der Engländer*, I/1, S. 331.

¹¹⁵¹ Ebd.

krankhafte Züge trägt, muss folglich als Resultat seiner Repression gewertet werden. Hinzu kommt, dass Roberts Liebesanspruch reine Fiktion darstellt. So ist die Erfüllung seiner Sehnsüchte nicht im Rahmen des Wahrscheinlichen. Dem Stück fehlt, so bereits Hempler, in „irritierender Weise die Option einer glücklichen Liebe“¹¹⁵². In dieser Form des von Robert stilisierten vernichtenden Liebesanspruchs wird deutlich, dass es vorrangig um die Flucht vor dem Vater geht. Indem er als Liebender stirbt, kann er sich von dem „Pflanzenleben“¹¹⁵³ der Väter distanzieren. Bezeichnend ist, dass der junge Lord Hot seinen unbedingten Liebesanspruch nur in der „Maske“ des Soldaten in der „Fremde“ formuliert. Einzig in der „Fremde“ und hinter der ‚Fassade‘ vermag er verbal gegen die väterliche Autorität aufzubegehren. Die geographische Distanz ist Zeugnis der Unmöglichkeit des Sohnes, in der Nähe zum Vater selbstbestimmt handeln zu können. Lord Hamilton und seinen Vater stößt er später mit den Worten „weg mit den Vätern! – Laßt mich allein!“¹¹⁵⁴ fort. Auf der Suche nach der Identität wird die Liebe fern väterlicher Bestimmung zum existentiellen Fluchtpunkt. Das wiederholt auftretende Motiv der „Maske“, des ‚sich Verkleidens‘, ist Dokument seiner unausgebildeten Persönlichkeit. Robert ist ebenso wie Emilia das Opfer einer Erziehung, die auf der Basis eines strengen Rationalismus durch die Ausschaltung natürlicher Bedürfnisse auf Unmündigung ausgerichtet ist.¹¹⁵⁵ Hierin hat Robert Verhaltensweisen der Unterwerfung eingeübt, die er auch nach der Flucht aus dem väterlichen Haus nicht ablegt. Als er Armida in der ersten Szene des vierten Aktes erneut aufsucht, erniedrigt er sich durch die verbale Überhöhung des Gegenübers zusehends. Urteilt Hempler, dass sich Robert hier im Bewusstsein der Sinnlosigkeit und Lächerlichkeit der eigenen Handlung erniedrigt, so missachtet eine derartige Deutung, dass er keine anderen Verhaltensmuster erlernen konnte und an dieser Stelle nur das wiederholt, was er als Muster in seiner Kindheit einüben musste.¹¹⁵⁶ Und auch hier erfährt er, ähnlich wie in der Gegenwart seines Vaters, Spott und Unverständnis. Dies bereits ahnend, ermahnt er sich selbst und ruft sich unter die Ordnung väterlicher Gewalt: „Robert, du bist in der Tat ein Narr. Zurück! Zurück! zu deinem Vater, und werd einmal klug“¹¹⁵⁷. Und in der Tat, die vermeintliche Botschaft der Geliebten entpuppt sich als leeres Blatt Papier. Resigniert kehrt er in das Haus seines Vaters zurück: „Geh zurück in deines Vaters Haus, Robert! es ist eben so gut –“¹¹⁵⁸.

¹¹⁵² Hempel (2003), S. 391.

¹¹⁵³ Lenz (1967), *Der Engländer*, I/1, S. 331.

¹¹⁵⁴ Ebd., V/1, S. 344.

¹¹⁵⁵ Kaiser urteilt: „Der Erziehungsrationalismus trägt die schlimmsten Früchte.“ Kaiser (1917), S. 79.

¹¹⁵⁶ Vgl. Hempel (2003), S. 399.

¹¹⁵⁷ Lenz (1967), *Der Engländer*, IV/1, S. 342.

¹¹⁵⁸ Ebd. S. 343.

IV

Der Liebestod ist aus der Innenperspektive heraus für Robert die natürliche Konsequenz aus seinem unglücklichen Begehren. Als Armida, herangelockt von einem Schuss, ans Fenster eilt, gesteht er ihr seine Liebe und schließt sein Geständnis mit den Worten. „O in diesem Augenblick zu sterben ist alle Glückseligkeit des Lebens wert.“¹¹⁵⁹ Der Anblick des geliebten Wesens lässt Robert den Augenblick des Todes als Augenblick größter Glückseligkeit entgegensehnen. Nach seiner Gefangennahme greift er zur Violine und singt:

So geht's denn aus dem Weltchen 'raus, O Wollust, zu vergehen! Ich sterbe sonder Furcht und Graus, Ich habe sie gesehen. Brust und Gedanke voll von ihr: So komm, o Tod! ich geige dir; So komm, o Tod! und tanze mir. [...] O Wollust – o Wollust, zu vergehen!¹¹⁶⁰

In den Worten Roberts wird die Liebe zur Vorstufe des Todes. Liebe und Tod werden hier insofern als identische Erlebnisse formuliert, als der Augenblick vollkommener Selbstaufgabe auch den vollkommener Seligkeit darstellt. Am eindrucksvollsten kommt dieses Verständnis in den Worten des Prometheus in Goethes gleichnamigem dramatischem Fragment zum Ausdruck. Hierin erklärt Prometheus seiner Tochter Pandora das Mysterium der Liebe als das Mysterium des Todes.

PROMETHEUS: Und fühlst an deinem Herzen, / Daß noch der Freuden viele sind, / Der Schmerzen viele, / die du nicht kennst.

PANDORA: Wohl, wohl! – Dieß Herze sehnt sich oft, / Ach, nirgend hin und überall doch hin!

PROMETHEUS: Da ist ein Augenblick, der Alles erfüllt, / Alles, was wir gesehnt, geträumt, gehofft, / Gefürchtet, Pandora, – / das ist der Tod!

PANDORA: Der Tod?

PROMETHEUS: Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde / Du ganz erschüttert Alles fühlst, / Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen, / Im Sturm dein Herz erschwillt, / In Thränen sich erleichtern will, / Und seine Glut vermehrt, / Und Alles klingt an dir und bebt und zittert, / Und all die Sinne dir vergehn, / Und du dir zu vergehen scheinst / Und sinkst, / Und Alles um dich her versinkt in Nacht, / Und du in immer eigenstem Gefühl / Umfassest eine Welt: / Dann stirbt der Mensch.¹¹⁶¹

¹¹⁵⁹ Lenz (1967), *Der Engländer*, S. II/2, S. 333.

¹¹⁶⁰ Ebd., II/2, S. 335.

¹¹⁶¹ Goethe (1870), *Prometheus. Dramatisches Fragment*, S. 394f.

Daraufhin umarmt Pandora ihren Vater und ruft aus „O, Vater, laß uns sterben!“¹¹⁶² Auch Robert ist nach dem Anblick Armidas in völlige Glückseligkeit versunken, denn „im höchsten Genuß aufhören, heißt tausendfach genießen.“¹¹⁶³ Eros und Thanatos werden innerhalb dieses Gedankengebäudes eins im imaginierten Liebestod. Diese Verbindung, die im *Engländer* reine Fiktion bleibt, gestaltet Klinger in seiner *Neune Arria* dramatisch aus.¹¹⁶⁴

Als er nach seiner Gefangennahme von der durch die Prinzessin erwirkten Begnadigung erfährt, reagiert Robert mit Bestürzung. „Nicht sterben? und das nennen Sie Gnade! – Oft ist das Leben ein Tod, Prinzessin, und der Tod ein besseres Leben.“¹¹⁶⁵ Es wird abermals deutlich, dass der Tod für den jungen Briten nicht Vernichtung, sondern Befreiung bedeutet. Aus ihrer Hand will er nun den Tod entgegennehmen, von welcher er ihm „allein Wohltat ist“¹¹⁶⁶. Armida ‚befreit‘ sich aus dieser Situation, indem sie ihm ein Portrait von ihr überreicht, „und eilt jählings ab“¹¹⁶⁷:

Mein Freund! – (*knüpft sich ein Armband ab*) hier haben sie etwas, das Ihnen das Leben angenehmer machen soll; nehmen Sie es mit in ihre Gefangenschaft, versüßen Sie sich die Einsamkeit damit; und bilden Sie sich ein, daß das Urbild von diesem Gemälde vielleicht nicht so fühllos bei Ihren Leiden würde gewesen sein, als es dieser ungetreue Schatten von ihm sein wird.¹¹⁶⁸

Erst der Gedanke, dass ein Leben nach dem Tode zugleich ein Leben ohne das geliebte Wesen bedeute, und die Möglichkeit, das Bild Armidas gleich einem Heiligenbild verehren zu können, lassen in Robert Zweifel an seinem Wunsch aufkommen:

(*in die Knie sinkend, das Bild am Gesicht*): Ach, nun Ewigkeiten zu leben! – – mit diesem Bilde! – – Wesen! wenn eins da ist, furchtbarstes aller Wesen! könntest du so grausam gegen einen handhohen Sterblichen sein und mir dies im Tode nehmen – Wenn ein Leben nach dem Tode wäre – dies ist das erstemal, daß mich der Gedanke bei den Haaren faßt und in einen grauenvollen Abgrund hinabschüttelt – Ein Leben nach dem Tode, und ohne sie [...].¹¹⁶⁹

Hierin wird deutlich, dass Robert dem Tod keine transzendente Bedeutung beimisst. Vielmehr begreift er ihn als ein ‚Verlöschen‘, ein ‚Vergehen‘. In seiner ins Maßlose gesteigerten Hybris glaubt er, dass mit seinem Tode auch ein Teil des Glückes Armidas verloren ginge, denn als solches begreift er das Geschenk der Prinzessin. Um

¹¹⁶² , Goethe (1870), *Prometheus. Dramatisches Fragment*, S. 395.

¹¹⁶³ Lenz (1967), *Der Engländer*, II/2, S. 336

¹¹⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel: *Selbsttötung und erotischer Genuss in Klingers Die neue Arria (1776)*. S. 270-278.

¹¹⁶⁵ Lenz (1967), *Der Engländer*, II/2, S. 336.

¹¹⁶⁶ Ebd.

¹¹⁶⁷ Ebd.

¹¹⁶⁸ Ebd.

¹¹⁶⁹ Ebd.

ihretwillen ist er nun bereit, die Begnadigung anzunehmen. „[...] sie wußte, was sie mir brachte, Leben und ihr Bild!“¹¹⁷⁰ Nunmehr erscheint ein Leben in lebenslanger Haft in unmittelbarer Nähe zu Armida erstrebenswert. So bietet ihm die Festungshaft, ähnlich wie der Tod, die Möglichkeit, sich dem Zugriff seines Vaters zu entziehen. Diese Illusion wird durch den Auftritt des Vaters zerstört. Als dieser ihm seine Absicht offenbart, ihn nach England zu bringen, gerät er erneut „*außer Fassung*“¹¹⁷¹. Die Vorstellung, fern der Prinzessin, auf „ewig von ihr hinweggerissen“ leben zu müssen und „in den Armen von Lady Hamilton“¹¹⁷² gezwungen zu werden, sie zu vergessen, erscheint ihm unerträglich. „Behalten Sie ihre Begnadigung für sich!“¹¹⁷³ Erst als Lord Hot seinem Sohn zu bedenken gibt, welches Unglück sein Verhalten für Armida darstelle, kann er seinen Sohn zur Flucht bewegen. Denn wenn er nicht Armida auf immer ein „Dorn in ihr Herz drücken“¹¹⁷⁴ möchte, so muss er nach England zurückkehren. Lord Hot versichert ihm, dass er und Armida glücklich sein werden, sobald er wieder vernünftig sei. Ein letztes Mal reißt Robert sich von der Hand seines Vaters los, schaut gen Himmel, in der Erwartung eines Zeichens. Als dieses ausbleibt, „[z]uckt“ er „*die Achseln und geht*“ resigniert „*mit Lord Hot ab*.“¹¹⁷⁵ Es ist die Rückkehr in die verhasste Welt seines Vaters, die er in seinem Abgang akzeptiert. Wie ein armer, wahnwitziger, kranker Schulknabe kehrt er zurück in die väterliche Obhut.¹¹⁷⁶ Dass er dieses vom Vater anerzogene Wahrnehmungsparadigma übernommen hat und ihm keinen „postiven Entwurf entgegenzusetzen vermag“¹¹⁷⁷, davon zeugt der anschließende heimliche Ausbruch aus dem Fenster seines Zimmers. Abermals versucht er in der Flucht der väterlichen Gewalt zu entkommen und eine Orientierung im Außen zu finden, diese bleibt ihm jedoch wie zuvor versagt.

Geh zurück in deines Vater Haus, Robert! es ist eben so gut – – – Wenn nur die Bedienten meines Vaters ihm von diesem Aufzug nichts sagen, sonst bin ich verloren. Ich schleiche mich noch wohl hinein.¹¹⁷⁸

Hempler kommentiert diese Szene treffend: „Mit seiner Rückkehr akzeptiert er noch nachdrücklicher die Rolle des ungezogenen Kindes, das einen unerlaubten Ausflug unternommen hat.“¹¹⁷⁹

Im fünften Akt wird der Verfall Roberts auch äußerlich fassbar. Krank liegt er auf seinem Bett und sein Vater glaubt ihn schon fast tot. Die sich einstellende

¹¹⁷⁰ Lenz (1967), *Der Engländer*, II/2, S. 336.

¹¹⁷¹ Ebd., S. 337.

¹¹⁷² Ebd., S. 338.

¹¹⁷³ Ebd.

¹¹⁷⁴ Ebd., S. 337.

¹¹⁷⁵ Ebd., S. 339.

¹¹⁷⁶ So auch Hempel (2003), S. 399.

¹¹⁷⁷ Ebd.

¹¹⁷⁸ Lenz (1967), *Der Engländer*, IV/1, S. 343.

¹¹⁷⁹ Hempel (2003), S. 400.

Melancholie resultiert aus der Unfähigkeit zu handeln und wird erst durch den endgültigen Selbsttötungsentschluss gebrochen. Sein Zustand wird von seiner Umwelt als Krankheit aufgefasst. Hamilton attestiert bei ihm einen „gefährlichen fiebrischen Zustand“¹¹⁸⁰ und auch Armida glaubt, dass nur eine „verborgene Melancholei“ ihn zu „dergleichen gewaltsamen Entschliefungen“¹¹⁸¹ führen könne. Im gleichen Tenor formuliert der Major die an ihn gerichtete Frage: „Kerl, habt ihr den Verstand verloren?“¹¹⁸² In diesen Kommentaren erhält der Rezipient eine Außenperspektive auf die Figur, die den Melancholiker als eine Figur bestimmt, die in völliger Isolation mit ihrer Umwelt ebensowenig zurechtkommt wie diese mit ihr. Als Therapeutikum glaubt der Vater, über die Rückkehr nach England sexuelle Ausschweifungen einsetzen zu können. Er bedauert sehr, ihm keine Prostituierte mitgegeben zu haben, „als er von Hause ging“, die ihm den „Geschmack an Wollust und Behäglichkeit“ durch die „Beredsamkeit [...] italienischer Augen“¹¹⁸³ beibrachte. Robert begreift die ihm entgegengebrachten Reaktionen als das Urteil emotionsloser „Marmorherzen“¹¹⁸⁴: „Ha, unter allen Foltern des Lebens, auf die der Scharfsinn der Menschen gesonnen haben kann, kenn ich keine größere, als zu lieben und ausgelacht zu werden.“¹¹⁸⁵ Und auf den Vorschlag, ihm durch „tausend zärtliche Regungen“¹¹⁸⁶ die Liebe zu Armida ‚auszutreiben‘, reagiert Robert mit einem Angriff auf Lord Hamilton, der gleich seinem Vater den Zustand Roberts als vorübergehenden begreift: „Es wird sich legen, ich versichere dich.“¹¹⁸⁷ Diese Form der Entmündigung ist es letztlich, von der Robert sich in der religiösen Verehrung für die Prinzessin zu befreien sucht. Zugleich ist sie aber auch Ursache dafür, dass Robert keine stabile Persönlichkeit herausbilden konnte. Indem er von seiner Umwelt die Wahrhaftigkeit seiner Leidenschaften abgesprochen bekommt, verliert er jeglichen Ansatzpunkt für eine Auseinandersetzung.¹¹⁸⁸ Hieraus ergibt sich die Tatsache, dass diesem einzig die Flucht als gegenläufige Option zur väterlichen Bevormundung bleibt.

Als der alte Lord Hot seinem Sohn die Nachricht von der bevorstehenden Vermählung der Prinzessin überbringt, hat er ebenso Kopfschmerzen wie der Stolzius aus *Die Soldaten* und reagiert unmittelbar mit körperlichem Versagen. Als er aus seiner Ohnmacht erwacht, stößt er seinen Vater vehement zurück und verflucht dessen Vorsicht, alle Waffen aus dem Raum entfernt haben zu lassen. Die anstehende Hochzeit reißt ihn aus seiner Phantasie einer imaginierten Liebesgemeinschaft, die er

¹¹⁸⁰ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 345.

¹¹⁸¹ Ebd., II/1, S. 334.

¹¹⁸² Ebd., I/1, S. 334.

¹¹⁸³ Ebd., III/1, S. 340.

¹¹⁸⁴ Ebd.

¹¹⁸⁵ Ebd.

¹¹⁸⁶ Ebd., II/2, S. 341.

¹¹⁸⁷ Ebd.

¹¹⁸⁸ „Wie hoch diese Leute sind, wie sie über mich hinwegschreiten.“ *Der Engländer*, II/2, S. 341.

durch das Bildes aufzubauen versucht hatte. Nun ist es „Aus! – alles aus.“¹¹⁸⁹ Von der völligen Verkennung der Realität zeugt die Tatsache, dass Robert die Eheschließung der Prinzessin als persönliche Kränkung begreift.

Sie kann mich leiden sehen und an Hochzeitsfreuden denken – Und doch, wenn sie muß! wenn sie glücklicher dadurch wird – Ja, ich will gern leiden, will das Schlachtopfer ihres Glücks sein – Stirb, stirb, stirb, Robert! es war dein Schicksal, du mußt nicht darüber murren, sonst wirst du ausgelacht.¹¹⁹⁰

Die Szene wird im Folgenden durch den Auftritt der Prostituierten Togninas ins Absurde gesteigert. In seiner völligen Verkennung der Realität empfindet er ihr Auftreten als Bedrohung. Ebenso wie Robert die Heiratsabsichten der Prinzessin als einen Treuebruch ihrerseits begreift, fürchtet er nun im Angesicht der „Zauberin“¹¹⁹¹ um seine eigene Treue. In seinen Worten ruft er Armida an, gleich einem „Schutzgeist“¹¹⁹². Der Auftritt Trogninas bietet ihm jedoch zugleich die Möglichkeit, ein Tötungswerkzeug zu erhalten:

Seht, hier hab ich ein Bild, das allein ist Euch im Wege. Wenn ihr Meisterin von meinem Herzen werden wollt, gebt mir eine Schere, daß ich es von diesem Halse löse, an den ich es damals leider, ach, auf ewig knüpfte! Ich bin nicht im Stande, Euch in Euer zauberreiches Auge zu sehen, Eure weiche Hand gegen mein Herz zu drücken, Euren glühenden Lippen meinen zitternden Mund entgegen zu strecken, so lang dies Bild an meinem Halse hängt.¹¹⁹³

Gleich einer Kreuzigungsszene breitet er die Arme aus und ruft aus: „Ist’s denn so weit [...] Ich komme, ich komme!“¹¹⁹⁴ Der herbeigerufene Beichtvater versucht, Robert mit Gott zu versöhnen, doch dieser hält an der Vorstellung von der Heiligkeit seiner Liebe fest.

BEICHTVATER: [...] Sie haben Ihrem Vaterlande die reizendste Hoffnungen vernichtet; aber Ihr Herz ist noch Ihre; wenden Sie das von den Geschöpfen, an denen Sie zu sehr hingen, zu dem Schöpfer, den Sie beleidiget haben, der Ihnen verzeihen will, der Sie noch liebt, wenn Sie ihm das Herz wieder ganz weihen, das Sie ihm entrissen haben.

ROBERT: *(kehrt sich auf die andere Seite).*

BEICHTVATER: Unglücklicher! Sie wollen nicht? Bedenken Sie, wo Sie stehen, und vor wem. [...]

¹¹⁸⁹ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 345.

¹¹⁹⁰ Ebd., S. 348.

¹¹⁹¹ Ebd., S. 349.

¹¹⁹² Hempel (2003), S. 401.

¹¹⁹³ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 350.

¹¹⁹⁴ Ebd.

ROBERT: *(kehrt sich um, der Beichtvater hält ihm das Ohr hin, er flüstert ihm unvernünftig zu)*

BEICHTVATER: Unter Bedingungen! – Bedenken Sie, was Sie verlangen – Bedingungen mit ihrem Schöpfer? *(Robert hält ihm die Hand, er reicht ihm das Ohr noch einmal hin.)* – Daß er Ihnen erlaube, Armiden nicht zu vergessen – O lieber Lord Robert! in den letzten Augenblicken! – Bedenken Sie, daß der Himmel Güter hat, die Ihnen noch unbekannt sind [...]

ROBERT: *(hebt das Bild in die Höhe und drückt es ans Gesicht, mit äußerster Anstrengung halb röchelnd):* Armida! Armida. – Behaltet euren Himmel für euch. *(er stirbt.)*¹¹⁹⁵

In den Worten Roberts kommt es zur uneingeschränkten Sakralisierung des Eros. Die Liebe wird zur Religion erhoben. Das geliebte Wesen tritt im Werk Lenz' an die Stelle des himmlischen Erlösers und wird zur alles bestimmenden Instanz, zur „Ersatzgottheit“¹¹⁹⁶. Bereits zuvor sprach Robert von Armida als „eine[r] päpstliche[n] Heiligkeit“¹¹⁹⁷, „Engel“¹¹⁹⁸ und einem „göttliche[m]“¹¹⁹⁹ Wesen. Die Religion verliert unter diesem Gesichtspunkt völlig an Gewicht. Es ist die Sakralisierung des Profanen, die den Liebesselbstmord kennzeichnet und die von zahlreichen Dichterkollegen Lenz' dramatisiert wird. In den Worten des jungen Briten ist diese Stilisierung jedoch zugleich in deren zerstörerisches Moment eingebettet. Denn die „Sonne“, zu der er strebt, wird ihn zugleich zerstören: „Die Sonne zürnt nicht, wenn ein dreister Vogel ihr entgegen fliegt und, von ihrem Glanz betäubt, sodann tot herab ins Meer fällt.“¹²⁰⁰ In Lenzens *dramatischer Phantasei* ist diese Darstellung durch die Irrationalität seiner Liebesehnsucht nicht ungetrübt. In der Überhöhung, in der die Unmöglichkeit des zu Erreichenden implizit ist, distanziert sich Lenz zugleich von den Darstellungen seiner Dichterkollegen, was in der Anlage des Stückes begründet liegt. Daher ist es keineswegs abwegig, die Schlussworte Roberts unter Perspektive von Hemplers Deutung zu lesen. Robert beklagt in seinen letzten Worten „implizit das Fehlen eines eigenen Himmels, eines Ortes, der für ihn die Perspektive von Erfüllung und Erlösung bieten kann.“¹²⁰¹ Dieser bietet ihm das vom Beichtvater formulierte Jenseits nicht, indem er Armida zugunsten von Gott-Vater abschwören soll, um sein Herz diesem wieder ganz zu weihen, „dass Sie [Armida] ihm [Gott] entrissen habe[.]“¹²⁰² Robert stirbt im Verzicht auf einen Himmel, der ihm in dieser Form nur als

¹¹⁹⁵ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 352f.

¹¹⁹⁶ Hempel (2003), S. 393.

¹¹⁹⁷ Lenz (1967), *Der Engländer*, IV/1, S. 342.

¹¹⁹⁸ Ebd., II/2, S. 339.

¹¹⁹⁹ Ebd., I/1, S. 332.

¹²⁰⁰ Ebd.

¹²⁰¹ Hempel (2003), S. 393.

¹²⁰² Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 353.

Bedrohung erscheinen kann. Der Tod bietet ihm die Möglichkeit, sich ‚allen Vätern‘ gleichermaßen zu entziehen. Bezeichnend ist, dass Lenz diese radikale Absage nur in Gestalt des Kranken formuliert.



Lord Hot sieht die Ursache für den Selbstmord seines Sohnes darin, dass es ein Unglück war, „daß er in der Kindheit über gewisse Bücher kam, die ihm Zweifel an seiner Religion beibrachten“¹²⁰³. Lenz, der sich in den Briefen über die *Moralität der Leiden des jungen Werthers* leidenschaftlich gegen die Vorwürfe wendet, Literatur könne die Neigung zum Selbstmorde fördern, entlarvt die Behauptung Lord Hots im dramatischen Gefüge als Irrglaube. Denn es ist nicht der Gott-Vater, gegen den Robert in seiner Jugendlichkeit ankämpft, sondern Lord Hot, der den unbedingten Gehorsam seines Sohnes einklagt. Der Generationenkonflikt wird zur direkten Anklage an eine gefühlsfeindlichen Gesellschaft, die die Unterdrückung natürlicher Bedürfnisse fordert. Robert flieht in seinem Selbstmord vor der alles bestimmenden Instanz des Vaters und demonstriert hierin die Wirkungslosigkeit einer Generation, der selbstbestimmtes Handeln fern der elterlichen Instanz durch eine Erziehung zur Mündigkeit unmöglich ist. Anders als Emilia hat er diese Problematik erkannt, doch, seiner weiblichen Vorgängerin ähnelnd, vermag er es nicht mit dieser Erkenntnis wirkungsvoll umzugehen. Auch für ihn erscheint Flucht als einzige Möglichkeit zur Erlösung aus den für ihn als unzumutbar empfundenen Umständen. Robert scheitert bei der Übertragung eines als natürlich empfundenen Autonomieanspruchs auf die gesellschaftliche Realität. Flucht und Wahnsinn sind in diesem Zusammenhang als Vorstufen der Selbsttötung zu lesen.

2. „Wer liebt, hat recht.“¹²⁰⁴ Die Überwindung der Tragik in der Selbsttötung

Die Darstellungen Goethes und Klingers sind von den zuvor vorgestellten Motivdarstellungen insofern zu unterscheiden, als die Selbsttötung der Liebenden nicht länger als tragischer Akt dargestellt wird, sondern als ein versöhnliches Ende erscheint. Zwar bleibt die Tragik mit Blick auf die Handlung bestehen, die Selbsttötung als solche ist davon jedoch ausgenommen.

¹²⁰³ Lenz (1967), *Der Engländer*, V/1, S. 352.

¹²⁰⁴ Matt (1989), S. 34.

In diesen Liebesselbstmorden ist ein deutliches Sich-frei-Machen vom Anspruch der moralischen Lehranstalt zu verzeichnen. Hierin wird die Neigung der Literaten, sich gegen die moralisierende Lehrsamkeit der Aufklärungsliteratur zu richten, besonders deutlich. Nicht die moralische Wertung der Freitodszenen ist zunehmend von dichterischem Interesse, sondern der Anspruch der Figuren – aber zugleich auch des Poeten – auf Individuation. Das gemeinsame Sterben wird im Falle der *Neuen Arria* zu einer lustvoll anmutenden Liebeshandlung stilisiert. Es ist die Verbindung von Eros und Thanatos, die Klinger dramatisch ausgestaltet.

2.1. Selbsttötung und erotischer Genuss in Klingers *Die neue Arria* (1776)

*Daß wir's sind! daß wir uns alles sind!*¹²⁰⁵

I

Auch in seinem zweiten Drama bearbeitet Klinger den Konnex von Liebe und Selbsttötung. Doch während in *Das Leidende Weib* die Liebe im Handlungsverlauf ihr zerstörerisches Potential entfaltet und die Selbsttötung von Brands am Grab der Gesandtin deren tragischen Höhepunkt unter Perspektive eines Sühngedankens darstellt, betont die finale Selbsttötung von Donna Solina und Julio die universale Liebesautonomie des Paares. In der Verschmelzung der Liebenden und im Bewusstsein ihrer Gottesgleichheit wird die Selbsttötung fern gesellschaftlicher Moralität oder Zwänge als Höhepunkt des Liebesrausches vorgeführt. Dieses Verständnis wird bereits durch die vom Autor vorgenommene Gattungszuweisung deutlich, denn obwohl das Drama mit der Selbsttötung der Liebenden endet, die auf der Seite der positiven Figuren angesiedelt sind, wird es bereits in der Erstausgabe als Schauspiel klassifiziert. In dieser Gattungszuweisung wird ein Grundverständnis vorformuliert, innerhalb dessen die gemeinsame Selbsttötung zum Triumph der Liebenden avanciert. Mit dieser Umsetzung befindet sich Klinger am ‚Höhepunkt‘ eines literarischen Autonomiediskurses der Liebesselbsttötung. Die Selbsttötung ist nicht mehr tragisches Resultat einer katastrophalen Entwicklung, ebensowenig das Produkt einer falsch verstandenen Tugend oder Stigmata des Bösen, sondern wird als glücklicher Ausgang des Helden gedacht. Ihre Selbsttötung ist Signum ungebrochenen Willens, der frei von äußeren Zwängen erscheint. Es ist die Überwindung des Tragischen im Selbsttötungsmotiv, die Klingers *Neue Arria* innerhalb eines motivgeschichtlichen Entwicklungsprozesses in der Motivgestalt auszeichnet.

¹²⁰⁵ Klinger (1971), *Die neue Arria*, V/2, S. 1062.

II

Heinse schreibt an Gleim am 11. Juni 1776 die „neue Arria ist bey Gott! Nicht von Göthe, sondern von Klinger [...] Er soll ein wilder junger Mensch seyn, voll Unsinn und Geist.“¹²⁰⁶ Die Handlung des 1776 ebenfalls anonym erscheinenden Dramas ergibt sich aus zwei auf den ersten Blick lose miteinander verbundenen Handlungssträngen. Dort ist zum einen die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Laura und Julio, der sich nach der Bekanntschaft mit der neuen Arria Donna Solina von Laura abwendet, und zum anderen das höfische Intrigenspiel um die neue Arria. In ihrem Vorhaben, an dem Usurpator Prinz Galbino Rache zu nehmen und die verwitwete Herzoginnenmutter wieder in ihre angestammten Rechte einzusetzen, nutzt Donna Solina die Fähigkeiten Julios, der sich so ihrer Liebe als würdig erweisen soll. In der Schlusszene wird dieser Handlungsstrang zugunsten der Liebesgeschichte zwischen Donna Solina und Julio aufgegeben. Donna Solina besucht Julio, nachdem er von den Soldaten Galbinos festgenommen wurde, im Gefängnis. Hier sterben beide den selbstgewählten Liebesselbstmord. Es ist die Verbindung von Liebe und Tod, die die Handlungsstränge des Schauspiels verbindet und das gesamte Figurenpersonal eint.

In der Figur der Donna Solina kommt es zu einer Verknüpfung von Weiblichkeit und Genialität. In ihrem Streben nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung ist sie das weibliche Gegenstück zur Kunstfigur des großen Kerls, des Selbsthelfers: das Macht- bzw. Kraftweib. In der Ausschließlichkeit, in der sie ihre Ideen vertritt, 'übertagt' sie die im Drama präsentierten männlichen Figuren deutlich. Laura beschreibt sie als wahrhaft „großes Weib“¹²⁰⁷ und auch der Prinz schwärmt gleichermaßen für Solina. In seinen Worten kommt die Vorstellung von Größe zum Ausdruck, die der Figurendarstellung Klingers eigen ist:

Da saßen nun alle die hohläugigen Gespenster von Weibern um die Königin der Liebe herum, die in Pracht, Größe, und Reizen schwamm. Mit einem Fingerwink schien sie alle die kleinen gehorsamen Weiberseelen zu beherrschen. Keine wagte zu reden, und öffnete sie auch die Lippen, sah sie erst nach der Göttin, biß sich dann in die Zunge und schwieg. Es war lächerlich anzusehen, wie die großen Dames ihr kleines Nichts fühlten und alle schwiegen [...] Oft vergaß ich mich, und meine Augen glitschten über den Busen zu den ihrigen hinauf, und dann – sieh! das war doch, als wenn plötzlich ein Wetterstrahl euch durch Augen und Seel fährt.¹²⁰⁸

Die Größe der Solina knüpft Klinger unmittelbar an deren sexuelle Anziehung. Neben Julio sind ebenso ihre gesamten männlichen Gegenspieler mit Ausnahme des Kastraten (!) Ludovico ihrer Anziehung erlegen. Aus Galbinos Blick „spricht“ Liebe,

¹²⁰⁶ Heinse (1806), *Brief von Wilhelm Heinse an Gleim vom 11. Jun. 1776*, S. 238.

¹²⁰⁷ Klinger (1971), *Die neue Arria*, I/1, S. 999.

¹²⁰⁸ Ebd., III/1, S. 1032f.

sobald er die „große, reizende Donna“¹²⁰⁹ sah, und auch Graf Drullo gesteht ihr: „Donna Solina, ich liebe Sie!“¹²¹⁰ Solina jedoch schenkte vor der Bekanntschaft mit Julio keinem Mann ihre Zuneigung. Erst in Julio glaubt sie, einen Geist gefunden zu haben, der in seiner Unbedingtheit dem ihren verwandt und damit ihrer Liebe würdig ist.¹²¹¹ „Du bist der erste Mann. Ich dachte, eher sollte mir mein Stolz das Herz brechen, als es einem von euch zu sagen.“¹²¹² Das Zugeständnis ihrer Liebe ist an die bedingungslose Unterordnung Julios unter ihren Willen gebunden:

Du weißt nicht, wie du deine Seele gebunden hast; wieviel Solina von dem fordert, den sie, wie dich ansieht. Hör Julio! Deine Seele, dein Herz, du! du! mußt mein sein. Könnt ich mehr haben, ich müßt es haben. [...]. Von meinen Augen mußt du leben, weben, abhängen und sein. Ist ein Fäserchen, ein Blutstropfen in deiner ganzen Maschine, das nicht durch mich wallt, soll sich Solina vor dich hinstellen, ein Blick, und du bist hin.¹²¹³

Julio soll sich ihrer würdig erweisen, indem er sie dabei unterstützt, gegen den Usurpator Prinz Galbino aufzubegehren. Ebenso wie die Donna wird Julio als eine Figur mit „stolze[m] Geist“¹²¹⁴ präsentiert. Er ist der brausende, der aufbegehrende, der alles durch sich erreichen wollende Genius: „Ich allein! ich bin’s! ich vermag’s!“¹²¹⁵ Jeder Form von Determinismus erteilt Julio eine Absage.

Schicksal, Bestimmung? Verhängnis? Ha, ha, ha! für was hältst du mich, mit deinem Schicksal? für eine Marionette am Draht geführt? [...] Was das für ein elender Gedanke ist für einen Menschen, der sich fühlt: sich leiten zu lassen, dahin und dorthin.¹²¹⁶

In ihm „stürmt“ und „braust“¹²¹⁷ es, die „Liebe will er fordern, auch wenn sie [ihn] [...] vernichtet“¹²¹⁸. Es ist der „Aufzug der Liebe, die ihm seine „Sinne wirr gemacht“ hat und die ihn „bald zu den Sternen trug, und bald in Verzweiflung stürzte [...]“¹²¹⁹. Durch das Zugeständnis ihrer Liebe glaubt Julio erst „zu sein“¹²²⁰. In ihrer Gegenwart schwingt er sich zur Gottheit auf, dort ist er alles „zwiefach“ und nur so glaubt er, „groß denken und unternehmend sein“¹²²¹ zu können. Innerhalb dieses Gedankengebäudes wird einzig der Liebe die Kraft zugesprochen, den

¹²⁰⁹ Klinger (1971), *Die neue Arria*, IV/4, S. 1053.

¹²¹⁰ Ebd., IV/1, S. 1042.

¹²¹¹ Vgl. ebd., I/2, S. 1007.

¹²¹² Ebd., S. 1005.

¹²¹³ Ebd.

¹²¹⁴ Ebd., I/1, S. 999.

¹²¹⁵ Ebd., I/2, S. 1006.

¹²¹⁶ Ebd., I/1, S. 1000.

¹²¹⁷ Ebd., I/1, S. 1006.

¹²¹⁸ Ebd., S. 1003.

¹²¹⁹ Ebd.

¹²²⁰ Ebd., S. 1006.

¹²²¹ Ebd., II/2, S. 1016.

unbezwingbaren Genius zu gebieten. Bereits im ersten Aufzug der Exposition wird die Liebe als jene beschrieben, die das ‚Unmenschliche‘ vermag. Paulo entdeckt ein von Amante gemaltes Portrait seiner Tochter Laura.

Das hast du gemalt? In Ewigkeit nicht. Das kann kein Mensch. Red! red! wer hat das gemalt? Unmöglich. Ich muß wissen wie weit die Kunst geht. Das ist meine Tochter selbst, Geist und Körper hingezaubert; so malt kein Mensch.¹²²²

Amante gesteht seinem Lehrer, dass es die „siegende Liebe“ war, die sich „aus seinem Herzen in die Fingerspitzen“ stahl und seine „kranke, tötende Schwermut in süße Melancholie“¹²²³ verwandelte. Vermehrt verarbeitet Klinger den Gedanken von der therapeutischen Funktion künstlerischen Ausdrucks. Und so macht auch Julio mit seinen Versen seinem „gebangten Herzen Luft.“¹²²⁴

Der Vorstellung von einer alles hervorbringenden Liebe ist im Umkehrschluss der Gedanke inhärent, dass eine Nichterfüllung die Auflösung des Individuums zur Folge hat. Liebe und Tod werden so als zwei aufs Engste miteinander verbundene Phänomene präsentiert. Diese Verbindung wird im Schauspiel Klingers auf zwei Ebenen ausgestaltet: einmal im Kontext der unerfüllten Liebe ebenso wie in Form sinnlichen Genusses. Für die Bewertung der Motivgestalt ist zentral, hierauf sei bereits an dieser Stelle verwiesen, dass die erstgenannte Verbindung von Liebe und Tod nicht im Konnex der Selbsttötung verhandelt wird. Laura, die Tochter des Malers, liebt Julio ebenso innig wie dieser Solina. In ihrem passiven Wesen ist sie die Kontrastfigur zur Donna. Seit Julio sich von ihr abgewendet hat, findet sie an keinem Ort mehr Ruhe. Ihrem einstigen Liebhaber gesteht sie, dass sie einzig noch den *Trionfo di Morte* lesen und „ohne Klagen“¹²²⁵ sterben wolle. Amante, der Schüler ihres Vaters, seinerseits in Laura verliebt, weiß um die Unbezwingbarkeit des Gefühls, wenn er Paulo, der ihn auffordert, sich zu gedulden, bis Julio aus dem Herzen Lauras gewichen sei, gegenüber beteuert, dass ein derartiges Hoffen unmöglich sei. „Weichen? Und wer so liebt, würde sein bester Teil nicht mitscheiden und er mit? Ich merk dies zu sehr an mir. Laß sie! Er kann sie nicht lassen. O wer sich ihr einmal genaht hat!“¹²²⁶ In all dem „Drängen“ und dem „Leiden“¹²²⁷ will auch er lieber sterben. Laura wird letztlich, ebenso wie Rosaline, die Gemahlin des Prinzen, an gebrochenem Herzen sterben.¹²²⁸

¹²²² Klinger (1971), *Die neue Arria*, I/1, S. 995.

¹²²³ Ebd., S. 998.

¹²²⁴ Ebd., I/2, S. 1002.

¹²²⁵ Ebd., I/3, S. 1012.

¹²²⁶ Ebd., I/1, S. 998.

¹²²⁷ Ebd., S. 997.

¹²²⁸ Auf ein Verständnis der Kausalität von Liebe und Tod verweist Amante auch in seinem Lied: „Ihr Lüfte klagt! sie liebt mich nicht! / Blick bleicher Mond! sie liebt dich nie! // Schall Trauerglocke durch die Nacht! / Der letzten Stunde, Totenruf! / Nimm ödes Grab den Liebenden! / Schließ bald mich ein! sie liebt mich nicht!“ Ebd., I/3, S. 1013.

Und auch Julio will „Liebe! Liebe! will sie fordern, und wenn sie [ihn] vernichtete!“¹²²⁹ Die unerfüllte Liebe ist somit der einzige Schmerz, den das Individuum nicht ertragen kann. Hierin wird, wie bereits schon in den zuvor beschriebenen Dramen, der Fokus auf die Unbedingtheit der subjektiven Leidenschaften gelegt. Im gesamten Handlungsverlauf kommt es, und dies ist bei der Bewertung der Figur des Julio zentral, zu keiner offenen Schuldzuweisung. Anders als Galbino, der seiner Frau das Herz durch das Bekanntwerden seiner Mätressenwirtschaft bricht, wird das Abwenden Julios von Laura weder in der Figurenrede noch in der Gesamtanlage des Stückes negativ bewertet. Dies stärkt einerseits die positive Konnotation der Liebesleidenschaften und andererseits zeugt sie von deren Unbezwingbarkeit. Als Laura sich im Bewusstsein ihres kommenden Todes „zum ewig letztenmal gute Nacht“ von Julio verabschiedet, äußert dieser „nach langem Schweigen“¹²³⁰ ein solches Verständnis: „So schwach und klein war ich nie. Wie ich in der Gegenwart dieses Engels ganz erlag. Und kann ich’s zurückrufen? Kann ich mir’s wiedergeben? Solina!“¹²³¹ Diese Fragen sind als rhetorische zu lesen, die einzig eine Idee präsentieren und im Handlungszusammenhang ebenso wie in der Figurenanlage zugleich von der Unmöglichkeit einer solchen zeugen.

Die positive Anlage von Julios unbezwingbaren Leidenschaften wird auch nicht im Kontext des gewaltsamen Versuchs, den Usurpator zu stürzen, gebrochen, da dessen Gewaltanmaßungen ihm die ‚moralische‘ Rechtfertigung dazu verleihen. Seine Gegenspieler wissen um die Unbedingtheit von Julios Autonomieanspruch, der lieber stirbt, als eine ihn einschränkende Macht anzuerkennen. Graf Drullo weiß, dass „Julio ein [...] Mensch [ist], der sich nichts aus dem Verlust des Lebens macht. Diese Leute haben den altrömischen Geist.“¹²³² Nicht der Tod ist für einen derartigen Menschen die Strafe, sondern das Leben in Unfreiheit. Daher plant der Graf, ihn nach seiner Festnahme auf ein Schiff bringen zu lassen. Dort soll „er sich die großen Empfindungen mit tausendfachen Qualen ausrudern“¹²³³. Auf eine positive Setzung der im Drama vorgeführten unbedingten Liebe verweist ebenso der Gegenspieler Julios, der skrupellose Prinz Galbino. Dieser ist entgegen Julio „gelangweilt vom Leben“, es sei ein „dummes, schales Leben, wenn all unsre Sinne und Begierden darniederliegen“¹²³⁴, gesteht er Pasquino. Und auch der auf der Seite der negativen Figuren angesiedelte Hofmarschall Ludoviko wird als eine Figur exponiert, die ‚über alle Leidenschaften hinweg‘ ist.¹²³⁵ Der leidenschaftslose Mensch wird in Klingers Drama ausschließlich im mordenden Subjekt (Galbino/Ludoviko) und/oder im

¹²²⁹ Klinger (1971), *Die neue Arria*, I/2, S. 1003.

¹²³⁰ Ebd., I/3, S. 1012.

¹²³¹ Ebd.

¹²³² Ebd., V/1, S. 1057.

¹²³³ Ebd., V/1, S. 1057.

¹²³⁴ Ebd., II/3, S. 1016.

¹²³⁵ Vgl. ebd., S. 1021.

Kastraten (durch gewaltsamen Eingriff vorgenommene Verstümmelung des Individuums) gestaltet. Auf beiden Ebenen wird, wenn auch graduell zu differenzieren, das Leidenschaftslose entgegen der Menschlichkeit präsentiert.¹²³⁶

III

In der Wandlung Julios im letzten Auftritt wird die Absage des Individuums an jegliche Form der Fremdbestimmung formuliert. Hier avanciert die Selbsttötung zum Akt autonomen Handelns fern von äußeren Zwängen und gesellschaftlicher Moralität. Zunächst klingt der Gedanke des Opfertodes an, wenn Julio bedauert, nicht im Kampf für seine Überzeugung gestorben zu sein.

O wär ich in vollem Feuer dem Ziel hinan, als ein rechtschaffener Kerl gestürzt, auch ohne es erreicht zu haben, und erreicht hätt ich's. Alles mit mir niedergerissen, und sich mein Geist über meiner Asche erhoben, fortgelebt zu künftigen Welten, dem selten Edlen das Bild des Erreichens; dem sein Herz geklopft hätte unablässig wie mir, da ich in meiner ersten Jugend vor den Großen auf den Knien lag und mein Geist sich überwuchs.¹²³⁷

Diese Aussage ist als Reminiszenz an den heroischen Opfertod zu lesen. Julio empfindet seine Gefangennahme, und hierin ist er dem Philotas Lessings zunächst ähnlich, als Niederlage. Es ist die Untätigkeit, die ihm auferlegte „Ruhe“¹²³⁸, die er glaubt, nicht ertragen zu können.

Dieses Herz will unablässig getrieben sein. Wie soll ich mit dieser kalten, marternden Ruhe auskommen? [...] Ist's nicht so als wenn man einen tapferen kriegshungrigen Soldaten einkerkerte die Taten seiner Nebenbuhler zu beschreiben.¹²³⁹

Für den tätigen Menschen hat die von außen herbeigeführte Determination unweigerlich zur Folge, dass die „bedeutende[n] Züge [...] schwinden, samt dem Geist“¹²⁴⁰. Julio sieht sich dazu gezwungen, den „Kampf“¹²⁴¹ mit sich selbst auszufechten, der ihn unweigerlich zur Zerstörung seiner selbst führen muss. Dies verdeutlicht er unter Heranziehung der Lichtmetaphorik: „Sich ausblasen sehen wie ein schwaches Lichtchen.“¹²⁴² Im Passivum des Satzes wird das ‚von Außen Bestimmte‘ deutlich hervorgehoben. Es ist die Unfreiheit, die das nach Autonomie

¹²³⁶ Als Galbino von dem „verdrießlichen Zufall“ erfährt, den Ludovico „entmannt“, bekundet er: „So bist du der Mann, den ich such. Du hängst von keinen Lüsten und Begierden ab, nur Vernunft führt dich, kannst also für eine Sache allein wachen.“ Klinger (1971), *Die neue Arria*, II/3, S. 1021.

¹²³⁷ Ebd. V/2, S. 1059.

¹²³⁸ Ebd.

¹²³⁹ Ebd.

¹²⁴⁰ Ebd., S. 1060.

¹²⁴¹ Ebd.

¹²⁴² Ebd.

strebende Individuum zerstört. Analog hierzu ist die Selbsttötung eine Form des erzwungenen und zugleich logischen Untergangs. Solina fordert ihn aufgebracht auf, einen derartigen Ausdruck der Verzweiflung zu „widerrufe[n]“¹²⁴³. In ihren Worten kommt die Vorstellung einer Selbstbestimmung zum Ausdruck, die sich nicht von außen zwingen lässt: „Wir sind frei, wir sind hier frei.[...] Wir sind groß genug, das all nicht zu achten.“¹²⁴⁴ Die Dynamik der Szene wird durch den Auftritt des Abgeordneten Drullo unterbrochen. Er verkündet Julio, dass er in zwei Stunden auf ein Schiff nach Amerika gebracht werden soll. Im Bewusstsein der nahenden Versklavung, die durch das Auftreten Drullos zur fassbaren Realität wird, vollzieht sich Julios Wandlung, die sich auch in der Bewertung der Selbsttötung niederschlägt. Die sich anschließende Absage an den Märtyrertod führt ihn letztlich zu jener von Solina beschriebenen Freiheit.

Ha ich möchte mit dem letzten Römer rufen: Unglückliche Tugend wie ward ich in deinem Dienst betrogen. Ich glaubte du wärest ein wirkliches Wesen, und in diesem Glauben verband ich mich mit dir; aber heute seh ich, daß du nur ein eitler Name, ein Schatten, Raub, und Sklavin des Glücks bist.¹²⁴⁵

Diese Absage an jede Form des Determinismus ist es, die Solina in ihm den Mann erkennen lässt, der würdig ist, mit ihr zu sterben. Es ist das Sich-frei-Machen-von außen, das sich auch im Verständnis des Todes artikuliert.

In *Die neue Arria* begegnet dem Rezipienten eine Form des gemeinsamen Liebesselbstmordes, in der die Frau zum aktiven Motor der Handlung wird. Diese Darstellung ist in dem von Klinger gewählten Stoff angelegt. So spielt der Titel des Stückes auf die von Plinius überlieferte Anekdote von Arria, der Gattin des römischen Konsuls Caecina Paetus, an. Wegen eines Aufstandes gegen Kaiser Claudius wird Paetus zum Tode verurteilt. Um der Verurteilung zuvorzukommen, durchstößt sich zunächst Arria und reicht ihrem Mann den Dolch mit den Worten. „Paete, non dolet“¹²⁴⁶. Dieses psychologische Moment findet auch bei Klingers Dichterkollegen Erwähnung. In Lenz' dramatischem Fragment *Caroline* heißt es beispielsweise aus dem Munde Carolines: „Ja, einfältiger Affe! kenne die Mädchen besser! Wenn sie lieben, ist ihnen Blut und Tod gleichgültig.“¹²⁴⁷ Und Schillers Luise äußert in *Kabale und Liebe* „Vor einer Spinne schütteln wir uns, aber das schwarze Ungeheuer der Verwesung drücken wir im Spaß in die Arme.“¹²⁴⁸

Auf dem Gipfel der Liebesseligkeit wird der gemeinsame Tod zum Moment leidenschaftlicher Vereinigung, zum Triumph der Liebenden. In dem Bewusstsein der

¹²⁴³ Klinger (1971), *Die neue Arria*, V/2, 1061.

¹²⁴⁴ Ebd., S. 1060.

¹²⁴⁵ Ebd., S. 1061.

¹²⁴⁶ Plinius (1930), *Epistularum* 32 (III 16), S. 51.

¹²⁴⁷ Lenz (1987), *Caroline*, S. 593.

¹²⁴⁸ Schiller (1965), *Kabale und Liebe*, V/1, S. 186.

Liebenden verschmelzen Selbsttötung und liebende Vereinigung. Der Tod wird hierin zum Moment des größten Liebesrausches, ja zum erotischen Genuss.

Laß uns enden! laß uns ihnen den Rücken wenden und uns mit der Quelle unsers Wesens vereinigen. Ha wie alles an mir strebt aufzufliegen, und abzuwerfen! wie meine Seele zittert auf den Lippen voll des heißen Verlangens.¹²⁴⁹

Für das „über der Schöpfung“¹²⁵⁰ stehende Individuum ist der Tod nicht das Ende, sondern ein Akt der Erhöhung. Durch die Gottesgleichheit wird der selbstgewählte Tod aus dem Bann christlicher Moralität gelöst, denn wer sich selbst als Gott begreift, dem steht die Gewalt über Leben und Tod gleich dem göttlichen Souverän zu. „Ich kann’s, ich bin’s“¹²⁵¹, ist die Absage an jegliche Form der Fremdbestimmung. Diese Erkenntnis vollzieht sich in der Anerkennung der absoluten Liebe. Anders als seine Dichterkollegen verzichtet Klinger auf die Einbettung in einen Pathologiediskurs. Der gemeinsame Liebestod wird als autonomer Akt fern jeglicher Krankheitszuschreibung präsentiert, auch wenn die sprachlich gefasste Euphorie dem heutigen Leser befremdlich scheinen muss.

In Erinnerung an altrömischen Heldenmut vereinigen sich die Liebenden im Tode:

SOLINA: Umschling mich, unsre Seelen sind eine. *Stößt sich den Dolch in die Brust, reicht ihn dem Julio.* Mein Julio! er schmerzt nicht!

JULIO *besieht ihn:* Heilig! Reines Blut. *Durchstößt sich.* Wohl! Wohl mir! Ich trink Leben aus deinen Augen. *Sinken zusammen.*¹²⁵²

Von Größe durchdrungen, erglänzen sie fern von jeglicher Sündhaftigkeit und „ohne daß sie etwas Großes geleistet hätten, hält man sie einfach aufgrund ihrer mächtigen Blicke für Heroen.“¹²⁵³ Im Doppelliebesselbstmord wird die Vorstellung von der Verwirklichung des großen Menschen durch eigene Kraft formuliert. Es ist die souveräne Entfaltung der Helden, innerhalb dessen der selbst gewählte Tod seine Tragik verliert, „Schön!“ und „Herrlich!“¹²⁵⁴

¹²⁴⁹ Klinger (1971), *Die neue Arria*, V/2 S. 1062.

¹²⁵⁰ Ebd., S. 1061.

¹²⁵¹ Ebd., S. 1062.

¹²⁵² Ebd., S. 1063.

¹²⁵³ Kließ (1966), S. 87.

¹²⁵⁴ Klinger (1971), *Die neue Arria*, V/2, S. 1063.

2.2 Selbsttötung und Trost in Goethes *Egmont* (1788)

*Nun still! Laß diese Hülle auf meiner Seele ruhn. Verschwunden sind die Gespenster, und du, holde Nacht, lei deinen Mantel der Erde, die in sich gärt; sie trägt nicht länger die abscheuliche Last [...]. Und auch mein Weg geht heimlich in dieser Dunkelheit, ihm zu begegnen.*¹²⁵⁵

I

Anders als in Klingers Arbeit begegnet dem Rezipienten in Goethes *Egmont* nicht das immer wieder aufbegehrende Individuum, sondern das empfindsame Wesen, welches, der Gestaltung Klingers wiederum gleich, den Tod nicht als tragisches Resultat der traurigen Verwicklungen begreift, sondern als logische Konsequenz der tiefen und innigen Liebe. Unter diesem Gesichtspunkt wird Goethes *Egmont* als verinnerlichte Variation der Motivgestalt gelesen.

Das Trauerspiel wird vielfach als Beginn von Goethes klassischer Schaffensphase verstanden. Im Herbst 1775, als sich das Verhältnis zu Lili Schönemann endgültig löst¹²⁵⁶, beginnt Goethe mit der Arbeit an *Egmont*¹²⁵⁷. Hierin gestaltet Goethe ähnlich wie im *Werther* den Kontext von Liebe und Selbsttötung. Im Mittelpunkt der Liebeshandlung steht die Bürgerstochter Klärchen, die den niederländischen Oppositionellen Egmont liebt. Zwar ist ihre Liebe erfüllt, jedoch wird sie von den politischen Verhältnissen bedroht. Als Egmont von dem skrupellosen Herzog von Alba festgenommen und wegen Hochverrat zum Tode verurteilt wird, unternimmt Klärchen den verzweifelten Versuch, die Brüsseler Bürger dazu zu bewegen, den Geliebten zu befreien. Als dieses Vorhaben misslingt, tötet sie sich selbst.

Goethe habe in seiner Dichtung den Momenten glücklicher Liebe „zwei Hauptdenkmäler“¹²⁵⁸ gesetzt, so das Urteil Gundolfs¹²⁵⁹. Er führt weiter aus: In

¹²⁵⁵ Goethe (1963), *Egmont*, V/I, S. 69.

¹²⁵⁶ Vgl. Ibel (1981a), S. 5.

¹²⁵⁷ Neben *Die Leiden des jungen Werthers* und *Egmont* sind Melancholie und Suizidalität ebenfalls Themen seiner Stücke *Stella*, *Torquato Tasso* und *Faust*, in den beiden letzteren kommt es jedoch nicht zur Ausführung des suizidalen Akts. Ferdinand und Stella wählen in der Tragödienfassung der *Stella* den gemeinsamen Liebesselbstmord und im *Faust* begegnet dem Rezipienten der Gelehrte, dem aus melancholischem Lebensüberdruß der Tod als Erlösung, als Übergang zu „neuen Sphären reiner Tätigkeit“ erscheint. Goethe (1962), *Faust*, 709, S. 26. Seit der Antike haftet der Melancholie unverändert eine Beziehung zum außergewöhnlichen Menschen an, zum Gelehrten, zum Künstler. Die melancholische Ergriffenheit endet für Faust jedoch nicht in der Selbsttötung, sondern im Pakt mit dem Teufel. Nach der Veröffentlichung der *Stella*, in der die Handlung in einer Ehe zu dritt endete, wird Goethe mit dem Vorwurf konfrontiert Sittenwidriges dargestellt zu haben. In der zweiten Fassung hingegen lässt er Ferdinand und Stella nun den gemeinsamen Liebesselbstmord begehen. Bezeichnend ist mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte, dass diese Darstellung nun als weniger anrühlich aufgenommen wurde.

¹²⁵⁸ Gundolf (1918), S. 194.

Klärchen sei jenes großmütige, holde Geschöpf gezeichnet, welches „sich hingibt aus Verehrung und sich selbst opfert für die Größe oder das Glück des Geliebten.“¹²⁶⁰ Für Gundolf ist Klärchen „das schönste Sinnbild, das Goethe für die Form seiner Liebe“¹²⁶¹ gefunden habe. Die Interpretationen von Klärchens Selbsttötung reichen über das Urteil, dass dieser Ausdruck ihrer „rücksichtslosen Ganzheit“¹²⁶² sei, bis zu der Auffassung, dass sie mit ihrem freiwilligen Tod die Unfähigkeit zum selbstständigen Handeln dokumentiere. So ist Klärchen in der Unbedingtheit ihrer Liebe für Brüggemann „eine dem Titelhelden in allen Stücken seelisch ebenbürtige Gestalt“¹²⁶³ und auch Ibel begreift die Selbsttötung Klärchens als Triumph „des Eros [...] über den Tod hinaus“¹²⁶⁴. Ähnlich urteilen Petsch und Victor. Für sie verwandelt sich „die einfach Liebende“¹²⁶⁵ in ihrem „todesüberwindenden Heroismus“¹²⁶⁶ in eine „Heldin“¹²⁶⁷. Demgegenüber steht die Wertung Ittners: „She had none of those qualities of Egmont for which he was so universally admired“¹²⁶⁸. Er gelangt zu dem Urteil, dass ihre Selbsttötung nicht als heroisch zu begreifen sei¹²⁶⁹:

Klärchen's suicide is of a piece with her life and her nature. Having lived on the attentions of others [...] she has no life of her own. With the imminent death of Egmont, the most prominent of all those who have paid attention to her, she has nothing to live for.¹²⁷⁰

Eine Bewertung der abschließenden Selbsttötung ist zum einen davon abhängig, welcher Stellenwert der Liebe im Handlungsgeschehen und in der Figurenkonzeption beigemessen wird, und andererseits von der Beantwortung der Frage, welche

¹²⁵⁹ Goethes Verhältnis zu Frauen ist durchweg problematisch. Zum leidenschaftlichen Konflikt kommt es zumeist dann, wenn „der Besitz des geliebten Wesens abhängig ist von der dauernden Bindung seines Strebens, also von der Ehe.“ Gundolf (1918), S. 193. Das Unglück resultiert daraus, dass Goethe glaubt, ohne das geliebte Wesen nicht selig werden zu können, aber auch eine dauerhafte Bindung unerreichbar ist, sei die Ersehnte wie im Falle Lottes bereits vergeben oder wie im Fall Friederike, wenn „sein titanischer Instinkt sich gegen die verhängnisvolle Bindung [...] sträubt“ Ebd. Die Frage nach einer dauerhaften Bindung kommt jedoch nur dann auf, wenn die Angebotete gleichen Standes ist. Die Möglichkeit, der quälenden Forderung nach einer dauerhaften Bindung zu entfliehen, einzig den schönen Augenblick zu ergreifen und die Befriedigung seiner Liebe zu erfahren ohne Verzicht und Opfer, ergibt sich für Goethe manchmal bei Frauen der unteren Stände, die sich ihm hingaben, ohne ihn fest binden zu wollen. Vgl. ebd., S. 193f. Hier kann Goethe „ohne Gewissensbisse seine Unrast ausruhen [...], für Augenblicke nur, aber für vollkommen gestillte Augenblicke.“ Ebd., S. 194.

¹²⁶⁰ Ebd., S. 195.

¹²⁶¹ Ebd., S. 192.

¹²⁶² Ibel (1981a), S. 33.

¹²⁶³ Brüggemann (1930), S. 248.

¹²⁶⁴ Ibel (1981), S. 32.

¹²⁶⁵ Victor (1949), S. 51.

¹²⁶⁶ Petsch (1926), S. 427.

¹²⁶⁷ Victor (1949), S. 51.

¹²⁶⁸ Ittner (1963), S. 261.

¹²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 252-261.

¹²⁷⁰ Ebd., S. 261.

Todesvorstellung die Figuren verinnerlicht haben. Zur Veranschaulichung des Erstgenannten ist im Drama eine zweite Liebeshandlung um Klärchen eingearbeitet, die ebenso die Verbindung von Liebe und Selbsttötung thematisiert. Neben der erfüllten Liebe zwischen Klärchen und Egmont gestaltet Goethe die Zuneigung Brackenburgs zu Klärchen, der mehrfach aus seinem unerfüllten Begehren heraus mit dem Gedanken an den Selbstmord spielt. Ebenso wie im *Werther* ist es die Liebe zweier Männer zu ein und derselben Frau, die das Geschehen antreibt. Während Goethe jedoch in der Figur Brackenburgs im Kontext des unglücklichen Begehrens im Tragischen verbleibt und hier unzweifelhaft das Moment der Unselbständigkeit berührt, ist die Liebe Klärchens und Egmonts hiervon ausgenommen. Die Liebe wird im *Egmont*, und das ist das Neue der dichterischen Konzeption Goethes, „als Ausruhn, ja als beseligendes Spiel“¹²⁷¹ dargestellt, das auch im Tode kein Ende findet, sondern nur einen Übergang in eine andere Sphäre darstellt und somit des Tragischen aus der Innenperspektive der Figuren heraus entbehrt.

II

Anders als in Schillers *Kabale und Liebe* wird in Goethes Trauerspiel nicht der Versuch unternommen, „für das Naturrecht der Liebe auch die gesellschaftliche Legitimation zu ertrotzen“¹²⁷². Die Liebe eines bürgerlichen Mädchens zu einem Adligen, welche vom gesellschaftlichen Standpunkt aus eine nicht zu verzeihende Übertretung der Sitte bedeutet, wird in Goethes *Egmont* nicht infrage gestellt. Vielmehr erscheint die Liebe Klärchens jener Sphäre gänzlich entrückt, wo sie noch einer Legitimation bedarf, so das Urteil Korffs.¹²⁷³ Hierbei handele es sich nicht um eine bewusste Auflehnung gegen die Idee der Standesgrenzen, sondern Klärchen gewähre ihr höchstes Liebesgut dem Mann ihrer Wahl als etwas ganz Natürliches. Was sie tut,

untersteht nach der Auffassung des Dichters nicht mehr der Jurisdiktion der gesellschaftlichen Sitte, sondern einem Ausnahmerecht, das nur für das menschlich Große Gültigkeit besitzt.¹²⁷⁴

Auf den Vorwurf ihrer Mutter, sie sei ein „verworfenes Geschöpf“¹²⁷⁵, entgegnet sie:

aufstehend und kalt. Verworfen! Egmonts Geliebte, verworfen? – Welche Fürstin neidete nicht das arme Klärchen um den Platz an seinem Herzen! O Mutter – meine Mutter, so redetet Ihr sonst nicht. Liebe Mutter, seid gut! – Das Volk, was *das* denkt, die Nachbarinnen, was *die* [Herv. im Orig.] murmeln

¹²⁷¹ Gundolf (1918), S. 195.

¹²⁷² Korff (1923), S. 244.

¹²⁷³ Ebd.

¹²⁷⁴ Korff (1923), S. 244.

¹²⁷⁵ Goethe (1963), *Egmont*, I, S. 19.

– Diese Stube, dieses kleine Haus ist ein Himmel, seit Egmonts Liebe drin wohnt.¹²⁷⁶

Der Stolz Klärchens, die Liebe zu Egmont erfahren und leben zu dürfen fernab der gesellschaftlichen Moralvorstellungen, und die Würde, mit der sie dieser Ehre begegnet, kommt in keinem anderen Zitat so deutlich zum Ausdruck. Was Klärchen

tut, tut sie [...] mit gutem Gewissen in dem Bewußtsein ihres Ausnahmerechts. Eine solche Liebe ist ein Schicksal, das seine Träger dadurch rechtfertigen, daß sie sich seiner würdig zeigen und außer dem amor fati auch das hohe Bewußtsein haben, daß Schicksal verpflichtet.¹²⁷⁷

Die Betonung des Schicksals ist ein antikes Element, welches Goethe für die moderne Welt bzw. das moderne Drama übernimmt. Das Schicksal muss, so Goethe in der Vorrede zu *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, immer tragisch sein, da es häufig voneinander gänzlich unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt¹²⁷⁸. Unter diesem Gesichtspunkt kann die bereits hier von Klärchen als schicksalhaft bestimmte Liebe als tragisch verstanden werden und als Vorausdeutung auf das kommende Geschehen gelten. Dass dies jedoch nur für die Handlung und nicht für die Selbsttötung als solche zutrifft, wird zu zeigen sein.

Auf die Besorgnis ihrer Mutter und die Bitte, Brackenburg nicht gänzlich vor den Kopf zu stoßen, so könne er sie gewiss eines Tages glücklich machen¹²⁷⁹, führt Klärchen nach anfänglichem Schaudern aus:

Mutter, laßt die Zeit kommen wie den Tod. Dran vorzudenken ist schreckhaft! – Und wenn er kommt! Wenn wir müssen – dann – wollen wir uns gebärden, wie wir können – Egmont, ich dich entbehren! [...]. Nein, es ist nicht möglich, nicht möglich.¹²⁸⁰

Klärchen ist ganz hingebende und aufopfernde Liebe für Egmont. Die von Korff aufgestellte These der schicksalhaften Liebe wird durch das Verhalten der Mutter gestützt. Die von ihr immer wieder angebrachten Einwände und Zweifel verklingen und scheinen sich der Liebe Klärchens gänzlich zu beugen. Indem sie ihre Tochter instinktiv gewähren lässt, gesteht sie die schicksalhafte Bindung des Paares ein, und ihr Verstand, der die Bindung als unzulässig und in ihrer „Tochter ein verworfenes Geschöpf“¹²⁸¹ verstehen muss, unterwirft sich ihrem Gefühl, welches eben genau dieses nicht kann.

¹²⁷⁶ Goethe (1963), *Egmont*, I, S. 19.

¹²⁷⁷ Korff (1923), S. 245.

¹²⁷⁸ Vgl. von Wiese (1952), S. 76f.

¹²⁷⁹ Goethe (1963), *Egmont*, III, S. 42.

¹²⁸⁰ Ebd.

¹²⁸¹ Goethe (1963), *Egmont*, I/3, S. 19.

Für Ibel gehört es zu den „größten Leistungen dramatischer Dichtung, wie dieses Klärchen bereits durch eine Szene unmittelbar da ist.“¹²⁸² In ihrem Auftreten als Liebende, klug und leidenschaftlich zugleich, nachdenklich und toll, begeisterungsfähig, mitfühlend und herzlich, sei sie ausgestattet mit einer fast männlichen Kühnheit und Entschlossenheit.¹²⁸³ Ittner hingegen, auf dessen Interpretationsansatz noch verstärkt einzugehen sein wird, sieht bereits hier die Unreife Klärchens demonstriert.¹²⁸⁴

Aber nicht nur die Unfähigkeit der Mutter, Klärchen wahrhaftig und mit Nachdruck entgegenzutreten, offenbart die edle Achtung vor ihrer Liebe, sondern auch das Verhalten Egmonts gegenüber seiner bürgerlichen Geliebten, welcher weit davon entfernt ist, niedrig von Klärchen zu denken oder sich ihr gegenüber unehrenhaft zu verhalten. Als Klärchen die Worte Egmonts missdeutet, es wäre nicht Angst, sondern einzig jungfräuliche Scham, die sie vor der Regentin empfinde, ihre Augen niederschlägt, die Hand ihres Geliebten ergreift und Egmont, das Missverständnis begreifend, sie mit den Worten „[i]ch verstehe dich! liebes Mädchen! du darfst die Augen aufschlagen“¹²⁸⁵ dieselbe küsst¹²⁸⁶, ist es für Korff „nicht nur für seine Auffassung ihres Verhältnisses, sondern auch ideengeschichtlich ein tief bedeutsamer Augenblick“¹²⁸⁷. Dass dieses „verworfen[e] Geschöpf“¹²⁸⁸ die Augen aufschlagen darf, sei vom Standpunkt der gesellschaftlichen Geschlechtmoral her undenkbar, wie die doch wahrhaft „sittliche Entrüstung“¹²⁸⁹ weiblicher Zeitgenossen Goethes beweise, die nur mit Naserümpfen von solchen Weibsbildern sprachen, sie gar als Dirnen titulierten, mit denen sich der Geist Goethes bedauerlicherweise lange genug beschäftigt habe.¹²⁹⁰

III

Der vierte Aufzug endet mit der Verhaftung Egmonts. Der Schlussakt beginnt mit dem enthusiastischen Versuch Klärchens, die Brüsseler Bürger zur Rettung Egmonts zu bewegen. Sie glaubt fest daran, dass in den Seelen der Bürger noch ganz frisch jenes lebt, „was sie ihm [Egmont] schuldig sind“¹²⁹¹, denn sie müssen wissen, dass nur „sein mächtiger Arm allein von ihnen das Verderben abhält [...]“¹²⁹². Sie ist bereit

¹²⁸² Ibel (1981), S. 22.

¹²⁸³ Vgl. ebd.

¹²⁸⁴ Vgl. Ittner (1963), S. 256.

¹²⁸⁵ Goethe (1963), *Egmont*, III, S. 44.

¹²⁸⁶ Vgl. ebd.

¹²⁸⁷ Korff (1923), S. 246.

¹²⁸⁸ Goethe (1963), *Egmont*, I, S. 19.

¹²⁸⁹ Korff (1923), S. 246.

¹²⁹⁰ Vgl. Korff (1923), S. 246.

¹²⁹¹ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 62.

¹²⁹² Ebd.

„zum höchsten“¹²⁹³, nämlich ihr Leben einzusetzen, welches es zu „erhalten nicht der Mühe wert ist, wenn er umkommt“¹²⁹⁴, und ist davon überzeugt, diesen Willen auch in seinen Anhängern zu finden.¹²⁹⁵ In ihrem leidenschaftlichen Aufruf, in dem es zu einem Ineinandergreifen von privaten und politischen Motiven kommt, dokumentiere Klärchen, so Reinhardt, ihre ganze Liebe und ihren ganzen Mut¹²⁹⁶. Ist sie sich ihres drohenden Schicksals, sollte Egmont getötet werden, bewusst, so setzt sie das ihrige nun mit der politischen Freiheit ihres Vaterlandes gleich. „Egmonts Freiheit oder den Tod!“¹²⁹⁷ Die zurückhaltende Reaktion der Bürger steht im direkten Kontrast zu Klärchens begeisterter Stimmung. Ibel konstatiert, dass sie sich hier nun wie schon „in der unbürgerlichen Art ihrer Liebe, vereinsamt über ihre Umwelt erhebt“¹²⁹⁸. Dem Vorwurf Brackenburgs, sie sei „außer sich“¹²⁹⁹, weist sie mit den Worten „Außer mir! Abscheulich!“¹³⁰⁰ empört zurück. So ist sie doch auch in dieser Szene für Ibel wieder ganz bei sich, in ihrer „rücksichtslosen Ganzheit“¹³⁰¹, die ihrem Wesen im gesamten Dramenverlauf entspricht, während Ittner hierin einzig die Unfähigkeit Klärchens erkennt, die politische Situation in ihrer Vollständigkeit zu begreifen, und ihr die Fähigkeit zur Führung eines Aufstandes gänzlich abspricht¹³⁰². Dieser Einschätzung widerspricht Waldeck entschieden:

This last act shows Klärchen once again far from the naive girl as whom she is often dismissed. It shows her, on the contrary, acutely conscious of what Egmont's imprisonment means and of all that is at stake. It is she, and she alone, who fully realizes that if the Netherlanders are not prepared to fight for their freedom now, then they will inexorably lose it.¹³⁰³

Nur langsam wird Klärchen das Scheitern ihres Vorhabens bewusst. Auf die Aufforderung Brackenburgs, nach Hause zu gehen, reagiert sie zunächst zögernd, besinnt sich dann jedoch ihrer „Heimat“¹³⁰⁴. Es ist nicht das von Brackenburg gemeinte Bürgerhaus, sondern jener Ort, an dem sie mit ihrem Geliebten vereint sein wird – das Leben jenseits der irdischen Existenz.

¹²⁹³ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 62.

¹²⁹⁴ Ebd.

¹²⁹⁵ „Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter wehen.“ Ebd., S. 64.

¹²⁹⁶ Vgl. Reinhardt (1992), S. 165.

¹²⁹⁷ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 63.

¹²⁹⁸ Ibel (1981a), S. 31.

¹²⁹⁹ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 65.

¹³⁰⁰ Ebd.

¹³⁰¹ Ibel (1981a), S. 31.

¹³⁰² Vgl. Ittner (1963), S. 254.

¹³⁰³ Waldeck (1956), S. 77.

¹³⁰⁴ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 65.

She, who is truly a part of him [Egmont] can no more go on living when separated from him than a limb can go on living when separated from the body to which it belongs.¹³⁰⁵

In der dritten Szene beschreitet Klärchen den Weg in ihre ‚Heimat‘. Während sie auf Brackenburg wartet, der ihrer schrecklichen Vermutung von der Hinrichtung Egmonts letzte Gewissheit verschaffen soll, wird noch einmal und deutlicher als zuvor ihr Vorhaben offenkundig.

[...] O Egmont [...] Du hast mich *dein* [Herv. im Org.] genannt, mein ganzes Leben widmete ich deinem Leben. – Was bin ich nun? [...] An meiner Willkür hängt mein Gehen und mein Kommen [...].¹³⁰⁶

Das Gift, welches sie zuvor Brackenburg, der ihr allzu oft „mit übereiltem Tod [...] ungeduldig“¹³⁰⁷ drohte, nahm, ist für sie der Schlüssel zu jener Tür, durch die sie zur Vereinigung mit ihrem Geliebten gelangt¹³⁰⁸. Mit dem Auftritt Brackenburgs und dessen quälendem Bericht gereicht das Schicksal Egmonts zu einer Vision grausiger Anschaulichkeit¹³⁰⁹. Die Beschreibung ihres Jugendfreundes ist zugleich das Todesurteil für Klärchen. Der Tod wird hier zum „Trost“¹³¹⁰, der sie die Grausamkeit der Erzählung ertragen lässt. Mit der traurigen Gewissheit verschwinden zugleich die „Gespenster“¹³¹¹ ihrer Angst und sie ist bereit Egmont in der „Dunkelheit“¹³¹² der Nacht „zu begegnen“¹³¹³. Indem Klärchen Brackenburg bekundet, dass dieser auch ohne sie leben könne, spricht sie ihrem Jugendfreund jene Fähigkeit zu, die ihr selbst fehlt. Ein Leben ohne ihren Geliebten ist für Klärchen nicht denkbar. Für Ittner ist dies ein eindeutiges Indiz ihrer Unselbstständigkeit¹³¹⁴. Hierin verweist er auf ein grundsätzliches Aspekt der Selbsttötung aus Liebe. Ist diesem einerseits das Moment der Individuation inhärent, so dokumentiert er andererseits die Unfähigkeit zur alleinigen Existenz. Im weiteren Verlauf erwächst Klärchens Verzweiflung über das Schicksal ihres Geliebten zur allgemeinen Trauer über das Schicksal der Niederlande. Nur so ist es möglich, dass sie am Ende des Trauerspiels in Egmonts Traum zum Genius der Freiheit und zu jenem Engel wird, den sie für ihren Geliebten erlebt.¹³¹⁵ Alle Bemühungen Brackenburgs, Klärchen von ihrem Vorhaben abzubringen, scheitern. Heimlich tritt sie ans Fenster, trinkt das Gift und verlässt mit der Bitte,

¹³⁰⁵ Waldeck (1956), S. 82.

¹³⁰⁶ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 67.

¹³⁰⁷ Ebd., S. 69.

¹³⁰⁸ Vgl. ebd.

¹³⁰⁹ Vgl. ebd.

¹³¹⁰ Ebd.

¹³¹¹ Ebd.

¹³¹² Ebd.

¹³¹³ Ebd.

¹³¹⁴ Vgl. Ittner (1963), S. 252-261.

¹³¹⁵ Vgl. Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 79.

Brackenburg möge gehen, damit er nicht als ihr Mörder dastehe, das Geschehen.¹³¹⁶ Im tiefsten Gefühl der Liebe sucht sie die Vereinigung mit ihrem Geliebten. Der Tod wird hier nicht als Ausdruck der Verzweiflung dargestellt, sondern als Moment, aus dem Hoffnung erwächst. Urteilt Stüben, dass in der Todesvision Klärchens „unheilvolle Bilder“¹³¹⁷ die Schrecken des Todes dokumentierten, so missachtet eine derartige Deutung, dass sie hierin die Ermordung Egmonts beschreibt. Ihren eigenen Tod und die daraus resultierende Vereinigung mit dem Geliebten begreift sie als die Überwindung der „Gespenster“ des Lebens und als Eingehen in die „holde Nacht“, wo sie ihrem Geliebten begegnen wird. Die Dunkelheit wird hier zum schützenden „Mantel“¹³¹⁸ stilisiert, der die Grauen des Diesseitigen verschwinden lässt und zu der ersehnten Ruhe führt.

Goethe verzichtet auf die realistische Darstellung ihres Todes. Das Ende Klärchens wird nur sinnbildlich durch die erlöschende Lampe und die begleitende Musik umgesetzt. Durch den bewussten Verzicht auf den theatralischen Effekt erreicht Goethe eine „verhaltene, innerlichere Wirkung.“¹³¹⁹ Wie nun die Lampe in Klärchens Zimmer erlischt und in der darauf folgenden Szene die Fackeln Egmonts Kerker erhellen, werden „beide Räume durch das Beziehungsspiel [...] zu einer gemeinsamen seelischen Sphäre verbunden.“¹³²⁰

IV

In einem starken Kontrast zu Klärchens unbedingtem Willen steht die Selbstmordabsicht ihres Freundes Brackenburg. In Brackenburg begegnet der Zuschauer einer Figur, in der es, ausgelöst durch die unglückliche Liebe zu Klärchen, zwischen Hoffnung und Enttäuschung zur Steigerung der Affekte kommt, die schließlich im Spiel mit dem Selbstmordgedanken enden.

Brackenburg, Klärchens Spielgefährte seit Kindesbeinen, tritt als gebildeter Sohn aus gutem Bürgerhaus auf.¹³²¹ Zwar ist er standesmäßig seiner kleinbürgerlichen Angebeteten überlegen, gefühls- und lebensmäßig scheint er ihr jedoch unterlegen zu sein. Es ist das Mehr an Gefühl und das Weniger an ungebrochenem Dasein, wie es in Klärchens und, in diesem Fall für ihn von noch größerer Tragik, in Egmonts Person zu finden ist, das ihn über seinem Liebeskummer selbst die Sorge um sein Volk vergessen lässt.¹³²² Hin- und hergerissen zwischen Hoffnung¹³²³ und Aussichtslosigkeit

¹³¹⁶ Vgl. Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 79.

¹³¹⁷ Stüben (2008), S. 17.

¹³¹⁸ Goethe (1963), *Egmont*, V/I, S. 69.

¹³¹⁹ Ibel (1981a), S. 33.

¹³²⁰ Reinhardt (1992), S. 166.

¹³²¹ Vgl. Goethe (1963), *Egmont*, I, S. 23.

¹³²² Vgl. Ebd., S. 22.

seiner Liebe, spielt er mit dem Gedanken, sich selbst das Leben zu nehmen. Die Zuneigung zu Klärchen und die fürchterliche Ahnung, es könne in Klärchens Herzen ein anderer Einlass erhalten haben, hat ihm den Lebenswillens geraubt.

Jetzt schlepp ich mich an den Augen des Mädchens so hin. Kann ich sie doch nicht lassen! Kann sie mich doch nicht lieben! – Ach – Nein – Sie – Sie kann mich nicht ganz verworfen haben – – Nicht ganz – und halb und nichts! – Ich duld es nicht länger! – Sollte es wahr sein, was mir ein Freund neulich ins Ohr sagte? daß sie nachts einen Mann heimlich zu sich einläßt, da sie mich züchtig immer vor Abend aus dem Hause treibt? Nein, es ist nicht wahr [...]. Klärchen ist so unschuldig als ich unglücklich bin.¹³²⁴

Die vorübergehenden Zweifel an Klärchens Ehrenhaftigkeit, wie sie hier anklingen, verwirft er augenblicklich wieder. Dennoch wird es ihm immer klarer, dass er ohne die Liebe Klärchens nicht weiterleben möchte. Seine Unfähigkeit, sich den politischen Verhältnissen zu stellen und im Kampfe für sein Vaterland einzutreten, lassen ihn das Ausmaß seines Kummers erkennen, dem er nur im Tode zu entkommen glaubt. Bereits zuvor hat er versucht, sich das Leben zu nehmen, indem er ins Wasser ging, „aber die geängstete Natur war stärker; ich fühlte, daß ich schwimmen konnte, und rettete mich wider Willen“¹³²⁵. Die Natur soll ihm nun erneut nicht mehr den Wunsch versagen. Aus dem Dokorkästchen seines Bruders hat er sich ein Gift besorgt, welches ihm „dieses Bangen, dieses Schwindel, diese Todesschweiß auf einmal verschlingen und lösen“¹³²⁶ soll. Der Selbstmord bietet für den unglücklich Liebenden die Lösung seiner Probleme, ja die Heilung seines kranken Daseins. Er selbst beschreibt das von ihm entwendete Gift als „heilend“¹³²⁷ und legt somit das Verständnis seines irdischen Daseins im Schatten einer unerwiderten Liebe offen. Mit dem Ortswechsel zu einem Platz in Brüssel und mit dem Beginn des zweiten Aufzuges bleibt der Zuschauer über das weitere Vorgehen Brackenburgs vorerst im Unklaren.

Brackenburg tritt erstmals wieder in der ersten Szene des fünften Aufzuges auf. Er erkennt schnell, dass Klärchens Vorhaben, die Brüsseler Bürger zur Befreiung Egmonts aufzurufen, zwecklos ist, dennoch ist er nicht fähig, und das kann als Charakteristikum seiner Figur verstanden werden, sie von ihrem Vorhaben abzuhalten. Auch hier kommt es wieder zu einer Selbstmorddrohung seitens Brackenburgs. Konnten seine Pläne noch als ernsthaft und besorgniserregend verstanden werden, so relativiert sich diese Ansicht in jenem Augenblick, in dem Klärchen berichtet, sie habe ihm das Gift entwendet, weil er ihr allzu oft mit dem

¹³²³ Diese wird immer wieder durch Klärchen genährt, die ihrer Mutter gegenüber betont Brackenburg jederzeit „freundlich begegnen“ zu müssen und der dennoch zugleich bewusst ist, „in seinem Herzen eine vergebliche Hoffnung“ zu nähren. Goethe (1963), *Egmont*, I, S. 19.

¹³²⁴ Ebd., S. 21.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Ebd., S. 22.

¹³²⁷ Ebd.

übereilten Tode drohte¹³²⁸. Sein ganzes Wesen ist durch Unentschlossenheit, Wankelmütigkeit und Melancholie gekennzeichnet, was sein wohl häufiges Spiel mit dem Selbstmord dokumentiert. Die Liebe, die in ihrer ursprünglichen Bestimmung die Schöpfung erneuern soll, richtet sich gegen den Liebenden und wird zum Ausdruck äußersten Leidens.¹³²⁹ Als Klärchen den Weg in den Tod wählt, lässt sie Brackenburg auf seine vorausgegangene Bitte ein wenig von dem Gift übrig. „Hier ist der Rest! Ich locke dich nicht nach. Tu, was du darfst, leb wohl.“¹³³⁰ Doch auch nun ist er nicht fähig, eine Entscheidung zu treffen. Klärchens klare Bestimmung ihres Geschwisterverhältnisses ist für ihn ebenso wenig akzeptierbar wie die ihm freigestellte Möglichkeit, ihr zu folgen. Brackenburg ist das Abbild eines Melancholikers, der schließlich sogar vor dem Gedanken an Selbstmord resigniert.

– Und soll ich folgen? wieder seitwärts stehn? den unauslöschlichen Neid in jene Wohnungen hinübertragen? – Auf Erden ist kein Bleiben mehr für mich, und Höll und Himmel bieten gleiche Qual. Wie wäre der Vernichtung Schreckenshand dem Unglückseligen willkommen!¹³³¹

Mit diesen Worten verlässt er den Schauplatz. Sein Abgang entspricht seiner „weichen, hangenden und bangenden Art“, die zu „keiner existenziellen Entscheidung fähig“ ist und dem „zeitbedingten Sturm-und-Drang-Gefühl in einer die Konturen der Persönlichkeit erweichenden Form“¹³³² entspricht.

Im Selbstmordgedanken aus verschmähter Liebe zeigt sich der „überspitzte Individualismus jener autistischen Generation, die einen Entschluss nur von subjektiven Empfindungen abhängig macht.“¹³³³ In der Bedeutung der Eigenliebe beim Selbstmord offenbart sich nicht zuletzt die überreizte Nervosität dieser Jahre, die Besinnungslosigkeit ihres Gefühlslebens, das immer neue Leidenschaftsäußerungen aus sich herausschleibt. Die verschmähte Liebe wird, so Buhl, zum directionslosen inneren Trieb, der den Tod sucht.¹³³⁴

Sowohl das Motiv des Verlassenseins und Verlassenwerdens als auch das der Todeseinsamkeit, wie es im *Egmont* seine Umsetzung findet, beruht auf zutiefst eigenem Erleben des Dichters. Über seinen Abschied von Frederike schreibt Goethe acht Jahre später an Frau von Stein, dass er das Mädchen zu einer Zeit verlassen habe, in dem es ihn fast das Leben kostete, und nach dem Abschied von Lotte habe er „selbst recht hängerliche und hängenswehrte Gedanken“¹³³⁵ gehabt.

¹³²⁸ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 79.

¹³²⁹ Vgl. Mattenklott (1968), S. 91.

¹³³⁰ Goethe (1963), *Egmont*, V, S. 71.

¹³³¹ Ebd.

¹³³² Ibel (1981a), S. 33.

¹³³³ Buhl (1950), S. 84.

¹³³⁴ Vgl. Buhl (1950), S. 84.

¹³³⁵ Goethe (2008), *Brief 113 von Goethe an Johann Christian Kestner vom 10. November 1772*, S. 242.



Abschließend ist nun auf die Frage zurückzukommen, wie es sein kann, dass an die im *Egmont* dargestellten unmoralischen Verhältnisse, sei es die Liebe der Protagonisten, sei es der in der zeitgenössischen Gesellschaft als unzulässig verstandene Suizid Klärchens, dennoch instinktiv nicht der gesellschaftsmoralische Maßstab angelegt wird und eine direkte Verurteilung ausbleibt. Es liegt wohl ein ‚Zauber‘ über Klärchen, den Goethe geschickt um seine Protagonisten webt, dem sich weder das Dramenpersonal noch die Rezipienten wirklich entziehen können. Für Korff ist Klärchen ihrem Schicksal „wahrhaftig [...] würdig“¹³³⁶. Ihr Selbstmord, den Goethe auf der Bühne nicht szenisch umsetzt, sondern in die hinteren Räume des Hauses verbannt,

hat sie geadelt. Und die wunderbare Kunst des Dichters besteht nicht zum wenigsten darin, daß er es vermocht hat, diese Gestalt, die unter dem Gesichtspunkte gesellschaftlicher Geschlechtsmoral in der Tat ein ‚verworfenes Geschöpf‘ ist, mit ihrem Glorienschein zu umgeben, so daß alle, die ihr nahekommen, und auch wir, uns ihrem höheren Adel beugen müssen.¹³³⁷

Die Liebe Klärchens ebenso wie ihr Suizid, und an diesem Punkt erhält das folgende Zitat Korffs eine inhaltliche Erweiterung,

hab[en] nicht nur den Charakter einer ausnahmsweise zu entschuldigenden Schuld, sondern verkörper[n] die Höhe einer sittlichen Unschuld, die nur ganz reinen Naturgeschöpfen eigen, von einer gesellschaftlichen Sittlichkeit aber überhaupt nicht zu erreichen ist.¹³³⁸

Mit Klärchen, einer Gestalt „holdester Poesie, befinden wir uns im Reiche jenseits von Gut und Böse“¹³³⁹, durch die uns die „natürliche Sittlichkeit“¹³⁴⁰ offenbart wird. Der Suizid Klärchens erwirkt, wie ihre standesübergreifende Liebe, eine Heiligkeit, die keinerlei Kritik zulässt. Und daher scheint es angemessen, die Selbsttötung Klärchens unter der Perspektive von von Wieses auch mit Blick auf die Motivgestalt zu lesen. In der Darstellung Goethes wird die Selbsttötung aus der moralischen Verankerung und Beurteilung gänzlich herausgehoben. In dieser Weise wird die besondere tragische Formel Goethes sichtbar, der sich selbst nie als wahrhaftigen Tragiker empfand.¹³⁴¹ Seine Dichtung strebt nach dem „Heilenden und ausgleichend Menschlichen, das das Tragische als einen unausgleichbaren Gegensatz doch wieder überwindet“¹³⁴² und wo aus aller Tragik doch noch das Versöhnende, die Zukunft herausleuchtet. So ist die

¹³³⁶ Korff (1923), S. 245.

¹³³⁷ Ebd.

¹³³⁸ Vgl. ebd., S. 246.

¹³³⁹ Ebd., S. 244.

¹³⁴⁰ Korff (1923), S. 246.

¹³⁴¹ Vgl. von Wiese (1952), S. 74.

¹³⁴² Ebd.

harmonische Abrundung das vorrangige Ziel Goethes, die in der Figur Klärchens eine besondere Ausprägung findet, und nicht tragische Erschütterung im Sinne Gottscheds. Hofmannsthal schreibt hierzu:

Selbst im Furchtbarsten ist das Verhängnis bei ihm so bedeutungsvoll, nie losgerissen, immer als Funktion eines höheren Planes vorhanden; findet es im Menschlichen keine Lösung mehr, so liegt das Erlösende jenseits des Menschenlebens, immer im Bereich der die Welt über den Abgrund des Nichts haltenden lebendigen Kräfte.¹³⁴³

Goethe zeichnet in Klärchen das Bild einer Liebe, die beglückt und nicht zerstört. Und obwohl in ihrer Selbsttötung das zerstörerische Potenzial dieser Liebe offenkundig wird, ist sie dennoch jenes „erlösende“ Element der goetheschen Dramatik. Die Selbsttötung wird zum Moment, aus dem Hoffnung erwächst, sinnvoll und fruchtbar.

¹³⁴³ Hofmannsthal (1990), S. 159.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Ausführungen haben deutlich gezeigt, in welcher vielfältiger Weise das Motiv der Selbsttötung im Drama des 18. Jahrhunderts kontextualisiert wurde. Die Breite der Motivverknüpfungen und die Häufigkeit der Darstellungen dokumentiert das Bemühen der Poeten, im literarischen Raum individuelle Begründungsmodelle für den Tod aus eigener Hand auszugestalten. Die Vielfältigkeit der Darstellungen zeugt ebenso von der gesellschaftlichen Relevanz des Themas. Unter Herausstellung der Motivverknüpfungen und ihrer Ausgestaltung kann übergreifend von einer ‚Individualisierung‘ des Motivs gesprochen werden. Auf der Ebene der Figurendarstellung wird dies in der psychologisch differenzierten Charakterzeichnung deutlich, die mit der Etablierung des bürgerlichen Trauerspiels als Ausdrucksform, in dessen Mittelpunkt das Individuum, seine subjektiven Zielvorstellungen und Emotionen steht, ihre Entsprechung im zeitgenössischen Literaturdiskurs findet. Auf der Motivebene führt dieser Fokus dazu, dass den Einzelnen übergreifende Begründungsmuster für die Selbsttötung immer seltener ausgestaltet werden und letztlich aus den Bearbeitungen völlig verschwinden. Kann es einerseits als die Individualisierung des Motivkomplexes verstanden werden, so zeugt dies auf diskursiver Ebene von der Wahrnehmung der Selbsttötung als individuelles und nicht kollektives ‚Problem‘.

Überblickt man die Motivverknüpfungen abschließend, so zeigt sich, dass hinter den Motivgestalten mit unterschiedlicher Intensität zwei Wahrnehmungsparadigmen des zeitgenössischen Selbsttötungsdiskurses hervortreten, die sich maßgeblich auf die Gestaltung im Kontext einer Gattungs- und Wirkungspoetik ausgewirkt haben: Es sind die Gedankengebäude von dem ‚kranken Selbstmörder‘ im Kontext von Wahnsinn, Raserei und Melancholie und ‚dem gefährlichen Selbstmörder‘, der zur gewaltsamen Aufkündigung aller gesellschaftlicher Werte und Normen greift. Diese Darstellungen eint, dass die Selbsttötung als ein Akt wider die Vernunft und gegen die Moral vorgeführt wird. Der der Selbsttötung innewohnende Autonomiegedanke wird in den Dramen des 18. Jahrhunderts als Widerstreit von Leidenschaft und Ratio im Moraldiskurs geführt und zugunsten einer den Verstand vernebelnden krankhaften oder gefährlichen Leidenschaft im Willen zum Tode negiert. Unter Perspektive einer moraldidaktischen Bestimmung von Literatur führt diese ‚Verschiebung‘ in den aufklärerischen Adaptionen historischer und/oder mythologischer Stoffe zu einer Entheroisierung der Motivgestalt. Im bürgerlichen Trauerspiel findet der Antagonismus von Ratio und Leidenschaft im Rahmen einer ‚dramatischen Pathologie‘ seine ‚Lösung‘. Auf Basis einer Pathologie ist es im Kontext

aufklärerischer Moraldidaktik unter Beachtung des christlichen Selbsttötungsverdikts möglich, die Selbsttötung als eine Mitleid erregende Tat zu dramatisieren. Hiermit in direktem Zusammenhang steht die Beobachtung, dass die Anomalie, an deren Ende die Selbsttötung steht, das Resultat gesellschaftlicher und/oder familialer Repression darstellt. Aus der Strategie der ‚Verantwortungsverlagerung‘ erwächst das Tragische der Selbsttötung, die nicht als autonomer Akt erscheint, sondern als Resultat einer von außen forcierten katastrophalen Entwicklung. Es ist die Negierung einer Radikalautonomie, an der die Texte zu weiten Teilen im Sinne eines die Selbsttötung deligitimierenden Moralismus fortschreiben. Der Autonomiegedanke ‚lebt‘ in den analysierten Dramen vielfach einzig in der Gestalt des ‚Bösen‘ oder ‚Kranken‘ und muss folglich als negativ verstanden werden. Hier zeigt sich deutlich, wie die literarische Modellierung der Selbsttötung an der Bestätigung der gesellschaftlichen Hierarchie in der Negierung einer Radikalautonomie ‚arbeitet‘. Diese übergreifend formulierte Moralisierung des Motivkomplexes tritt erst am Ende des Jahrhunderts im Liebesdiskurs in den Hintergrund, der als die radikalste Form der Individualisierung im Kontext eines alles übergreifenden Subjektivismus verstanden werden kann. Es ist die Romantisierung des Todes, die mit der Moralisierung der Tat im literarischen Diskurs bricht und in der Überwindung des Tragischen in der Selbsttötung mündet. Hierin ist der ‚Höhepunkt‘ eines literarischen Autonomiediskurses in der Selbsttötung markiert, der nicht durch moralische Argumentationen oder eine vorgeführte Pathologie gebrochen wird, denn „wer liebt, hat recht“¹³⁴⁴.

¹³⁴⁴ Matt (1989), S. 34.

LITERATURVERZEICHNIS

Quellentexte

- Abbt, Thomas: Vom Tode für das Vaterland. Leipzig 1761.
- Albrecht, Johann Friedrich Ernst: Neue Biographien der Selbstmörder. 4 Bde. Leipzig 1800.
- Ambrosius: De Virginibus, Über die Jungfrauen. Übersetzt und eingeleitet von Peter Dückers. Turnhout 2009. (= Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter. Bd. 81.).
- Anonymus: Onania, oder die erschreckliche Sünde der Selbst-Befleckung. Mit allen ihren entsetzlichen Folgen so dieselbe bey Beyderley nach sich zu ziehen pfelet; Nebst Geist und leiblichen Rath vor alle diejenigen, welche sich durch diese abscheuliche Gewohnheit bereits Schaden zugeführt haben. Neue verbesserte und mit einem besonderen Anhang vermehrte Auflage. Frankfurt/Zweibrücken 1751.
- Anonymus: ‚Der Engländer, eine dramatische Phantasey‘. In: Kayserlich–privilegirte Hamburgische Neue Zeitung vom 25.04.1777.
- Aristoteles: Nikomachische Ethik. Buch V. Berlin 1956.
- Arnold, Thomas: Beobachtungen über die Natur, Arten, Ursachen und Verhütungen des Wahnsinns oder der Tollheit. Leipzig 1784.
- Auenbrugger, Leopold: Von der stillen Wuth, oder dem Triebe zum Selbstmorde als einer wirklichen Krankheit. Dessau 1783.
- Augustinus, Aurelius: Vom Gottesstaat. Bd. I. Vollständige Ausgabe. Eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme. Zürich 1955.
- Aquin, Thomas von: Summa Theologica, Recht und Gerechtigkeit. Vollständige, ungekürzte deutsch–lateinische Ausgabe. Heidelberg/München/Graz u.a. 1953, S. 57–79. (= Die deutsche Thomas-Ausgabe, Bd. 18.).
- Beccaria, Cesare: Von den Verbrechen und Strafen. Ulm 1767.
- : Des Herren Marquis von Beccaria unsterbliches Werk von Verbrechen und Strafen. Übers. und mit durchg. Anmerkungen versehen von Karl Ferdinand Hommel. Breslau 1778.
- Die Bibel Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Stuttgart 2009.
- Bodmer, Johann Jakob; Lessing, Gotthold Ephraim: Polytimet, ein Trauerspiel: Durch Lessing's Philotas, oder ungerathenen Helden veranlasset. Zürich 1760.

- Braue, Joachim Wilhelm von: Brutus. In: Lessings Jugendfreunde. Minor, Jakob (Hg.). Berlin/Stuttgart 1883, S. 211–273.
- : Der Freigeist. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen aus dem Jahre 1757. In: Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Brüggemann, Fritz (Hg.). Leipzig 1964, S. 272–332. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung. Bd. 8.).
- Breitinger, Johann Jakob: Lessingische, unäsoische Fabeln: Enthaltend die sinnreichen Einfälle und weisen Sprüche der Thiere. Nebst damit einschlagender Untersuchung der Abhandlung Herrn Lessings von der Kunst Fabeln zu verfertigen. Zweyte Auflage. Zürich 1767.
- : Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter. Frankfurt a. M. 1971. (Photomechanische Ausgabe der Reproduktion der Ausgabe Zürich 1741.).
- : Beurtheilung der Panthea, eines sogenannten Trauerspiels der L.A.V.G. Nebst einem Vorbericht für die Nachkommen und einer Ode auf den Namen Gottsched. Köln 1746.
- Caesar: De bello Gallico. Stuttgart 1991.
- Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Übers. Von Brenner, Hans Georg; Rasch, Wolfdietrich, Hamburg 1959.
- Chiarugi, Vincenzo: Abhandlung über den Wahnsinn überhaupt und insbesondere nebst einer Centurie von Beobachtungen. Leipzig 1795.
- Dante, Alighieri: Die Göttliche Komödie. Augsburg 1994.
- Donne, John: Biathanatos: A Declaration of that Paradox or Thesis, that Self-Homicide is not so naturally Sin that it may never be otherwise; wherein the Nature and the Extent of all those Laws which seem to be violated by this Act are diligently surveyed (1647). Rudick, Michael; Battin, M. Pabst (Hg.). New York 1982.
- Euripides: Hippolytos. In: Euripides Medeia, Hippolytos, Herakles. 3 Tragödien. Zürich/München 1979, S. 89–161. (= Griechische Tragödien Euripides I.).
- Fawcett, Benjamin: Über Melankolie, ihre Beschaffenheit, Ursachen und Heilung, vornämlich über die so genannte religiöse Melankolie. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Friederich Lehzen, Pastor an der Marktkirche in Hannover. Leipzig 1785.
- Fichte, Johann Gottlieb: Das System der Sittenlehre. Nach den Principien der Wissenschaftslehre. In: Sämmtliche Werke. Bd. IV. Fichte, Immanuel Hermann (Hg.). Berlin 1971, S. 263–273.
- Fries, Jakob Friedrich: Handbuch der praktischen Philosophie oder der philosophischen Zwecklehre. 1. Theil. Heidelberg 1818.
- Gellert, C. F.: Moralische Vorlesungen. Dritte Vorlesung. Von dem Vorzuge der heutigen Moral vor der Moral der alten Philosophen, und von der Schrecklichkeit der freygeisterischen Moral. In: C. F. Gellerts sämtliche Schriften. Sechster Theil. Neue verbesserte Auflage Bey M. G. Weidmanns Erben und Reich und Caspar Fritsch. Herausgegeben von Johann Adolf Schlegel und Gottlieb Leberecht Heyer. Leipzig 1770, S. 55–89.

- Gleim, Ludwig Wilhelm Johann: Brief 230 von Johann Wilhelm Gleim an Lessing vom 15. Apr. 1759. In: Briefe von und an Lessing 1743–1770. Kiesel, Helmuth (Hg.). Frankfurt a. M. 1987, S. 320f. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11/1.).
- Globig Huster, Johann Georg: Abhandlung von der Criminal-Gesetzgebung. Eine von der ökonomischen Gesellschaft in Bern gekrönte Preisschrift. Zürich 1783.
- Göbel, Klaus: Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti. Zur Didaktik des klassischen Dramas. 2. Aufl. München 1988.
- Göpfert, Heribert; Alt, Peter-André; Meier, Albert: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Bd.1. Gedichte, Dramen. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert, herausgegeben von Alt, Peter-André; Meier, Albert; Riedel, Wolfgang. 2. Aufl. München 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Prometheus. Dramatisches Fragment. In: Goethes Werke. Vierter Band. Kritisch durchgesehene Ausgabe mit Beifügung aller Lesarten. Kurtz, Heinrich (Hg.). Hildburghausen 1870, S. 381–396.
- : Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Dritter und vierter Teil. München 1962. (= Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe. Bd. 24.).
- : Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. München 1962. (= Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe. Bd. 9.).
- : Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Johann Wolfgang Goethe. Weimarer Dramen. Erster Teil. Egmont. Iphigenie auf Tauris. Torquato Tasso. München 1963, S. 5–80. (= Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe. Bd. 10.).
- : Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1 I. 23. Mai 1764–30. Dezember 1772 Texte. Richter, Elke; Kurscheidt, Georg (Hg.). Berlin 2008.
- Gottsched, Johann Christoph: Cato, ein Trauerspiel. In: Johann Christoph Gottsched Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Sämtliche Dramen. Birke, Joachim (Hg.). Berlin 1970, S. 23–114. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
- : Des Herrn Verfassers Vorrede, zur ersten Ausgabe 1732 (Der sterbende Cato). In: Johann Christoph Gottsched Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Sämtliche Dramen. Birke, Joachim (Hg.). Berlin 1970, S. 3–18. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
- : Des Verfassers Bescheidene Antwort auf die vorhergehenden kritischen Gedanken über den sterbenden Cato. In: Johann Christoph Gottsched Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Sämtliche Dramen. Birke, Joachim (Hg.). Berlin 1970, S. 132–153. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
- : Agis, König zu Sparta. Ein Trauerspiel. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Sämtliche Dramen. Birke, Joachim (Hg.). Berlin 1970, S. 281–354. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
- : Die Deutsche Schaubühne. Erster Teil. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741–1745. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Horst Steinmetz. Stuttgart 1972. (= Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.).

- : Versuch einer Critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Sechster Band, erster Teil. Versuch einer Critischen Dichtkunst: Erster allgemeiner Theil. Birke, Joachim; Birke, Brigitte (Hg.). Berlin/New York 1973. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Sechster Band, zweiter Teil. Versuche einer Critischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil. Birke, Joachim; Birke, Brigitte (Hg.). Berlin/New York 1973. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : VIII. Akademische Rede, Cato ist nicht als ein unüberwindlicher Weiser gestorben. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Neunter Band, zweiter Teil. Gesammelte Reden. Mitchell, P. M. (Hg.). Berlin/New York 1976, S. 483–491. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : IX. Akademische Rede, Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Neunter Band, zweiter Teil. Gesammelte Reden. Mitchell, P. M. (Hg.). Berlin/New York 1976, S. 492–500. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : Der praktischen Weltweisheit Erster Theil. Die allgemeine Sittenlehre. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Fünfter Band, zweiter Teil. Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil). Mitchell, P. M. (Hg.). Berlin/New York 1983, S. 76–156. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : Der praktischen Weltweisheit Zweyter Theil. Das Recht der Natur. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Fünfter Band, zweiter Teil. Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil). Mitchell, P. M. (Hg.). Berlin/New York 1983, S. 157–292. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
 - : Der praktischen Weltweisheit Dritter Theil. Die Tugendlehre. In: Johann Christoph Gottsched. Ausgewählte Werke. Fünfter Band, zweiter Teil. Erste Gründe der gesammten Weltweisheit (Praktischer Teil). Mitchell, P. M. (Hg.). Berlin/New York 1983, S. 293–441. (= Ausgaben Deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.).
- Gottsched, Luise Adelgunde Victorie: Panthea. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Die Deutsche Schaubühne. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741–1745. Fünfter Teil. Stackmann, Karl; Trunz, Erich; Böckmann, Paul u.a. (Hg.). Stuttgart 1972, S. 41–66. (= Reihe Texte des 18. Jahrhunderts.).
- Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke. Historisch–kritische Ausgabe. Bd. 2. Werner, Richard Maria (Hg.). Berlin o. J.
- Heinse, Wilhelm: Brief an Gleim am 11. Juni 1776. In: Briefe zwischen Gleim, Wilhelm Heinse und Johann von Müller. Aus Gleims litterarischem Nachlasse, herausgegeben von Wilhelm Körte. Bd. 1. Zürich 1806.
- Heller, Heinrich Wilhelm: Über den Selbstmord in Teutschland. Frankfurt a. M. 1787.
- Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Frankfurt 1990.

- Holbach, Paul Henri Thiry d': System der Natur, oder von den Gesetzen der physischen und moralischen Welt. Übersetzt von Fritz-Georg Voigt. Frankfurt a. M. 1978.
- Homer: Ilias/Odyssee. Übers. v. Johann Heinrich Voß. München 1976.
- Hume, David: Of Suicide. In: The Philosophical Works, Vol. 4. Aalen 1964, S. 406–414.
- Hußty, Zaccharias Gottlieb: Diskurs über die medizinische Polizei. Pressburg/Leipzig 1786.
- Jung–Stilling, Johann Heinrich: Lehrbuch der Staats-Polizei-Wissenschaft. Göttingen 1788.
- Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie. Bd. 4., Weischedel, Wilhelm (Hg.). Darmstadt 1968.
- : Vorlesungen über Moralphilosophie. Bd. 27. Göttingen 1974.
- : Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Werke in zehn Bänden. Bd. 6. Weischedel, Wilhelm (Hg.). Darmstadt 1983.
- : Eine Vorlesung über Ethik (1774–75). Gerhardt, Gerd (Hg.). Frankfurt a. M. 1990.
- Kleist, Ewald Christian von: Seneka, ein Trauerspiel. In: Kleist, Ewald Christian von. Ihn foltert Schwermut, weil er lebt. Gedichte, Prosa, Briefe. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Wolf. Frankfurt a.M. 1983, S. 205–229.
- Klinger, Friedrich Maximilian: Otto das leidende Weib. Scenen aus Pyrrhus Leben und Tod. Harris, Edward P. (Hg.). Tübingen 1987. (= Friedrich Maximilian Klinger. Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 1.).
- : Die neue Arria. Ein Schauspiel. In: Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte. Bd. II. München 1971.
- Knüppeln, J. Friedrich: Über den Selbstmord. Ein Buch für die Menschheit. Gera 1790.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Die Soldaten. Ein Schauspiel. In: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Schriften II. Titel, Britta; Haug, Hellmut (Hg.). Stuttgart 1967, S. 181–247.
- : Der Engländer. Eine dramatische Phantasei. In: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Schriften II. Titel, Britta; Haug, Hellmut (Hg.). Stuttgart 1967, S. 329–353.
- : Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. In: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 1. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987, S. 41–123.
- : Caroline. In: Jakob Michael Reinhold Lenz Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 1. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987, S. 593.
- : Zerbin oder die neuere Philosophie. In: Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987, S. 354–379.
- : Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987.
- : Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 3. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987.

- : Lenz Werke. Dramen – Prosa – Gedichte. Ausgewählt und kommentiert von Karen Lauer. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. München/Wien 1992.
 - : Werke in zwölf Bänden. Faksimiles der Erstausgabe seiner zu Lebzeiten selbständig erschienenen Texte. Bd. 11. Weiß, Christoph (Hg.). St. Ingbert 2001.
- Leß, Gottfried: Vom Selbstmorde. Göttingen 1776.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Meister-Dramen. In: Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Meister-Dramen. Balsler, Karl (Hg.). Hamburg 1955.
- : Miss Sara Sampson. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1754–1757. Frankfurt a. M. 2003, S. 431–526. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3.).
 - : Hamburgische Dramaturgie. Bohnen, Klaus (Hg.). Frankfurt a. M. 1985, S. 181–694. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6.).
 - : Wie die Alten den Tod gebildet. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1767–1769. Frankfurt a. M. 1985, S. 715–778. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 6.).
 - : Briefe von und an Lessing 1743–1770. Kiesel, Helmuth (Hg.). Frankfurt a. M. 1987. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11/1.).
 - : Briefe von und an Lessing 1770–1776. Kiesel, Helmuth (Hg.). Frankfurt a. M. 1988. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11/2.).
 - : Philotas. Ein Trauerspiel. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1758–1759. Grimm, Gunter E. (Hg.). Frankfurt a. M. 1997, S. 9–35. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 4.).
 - : Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1770–1773. Bohnen, Klaus (Hg.). Frankfurt a. M. 2000, S. 291–371. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 7.).
 - : Die Erziehung des Menschengeschlechts. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1778–1781. Schilson, Arno; Schmitt, Axel (Hg.). Frankfurt a. M. 2001, S. 75–99. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 10.).
 - : Ueber die Empfindungen 106. Stück. 4. 9. Berlin bey Chr. Fried. Voß 1755. In 8vo. 14 Bogen. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1754–1757. Wiedemann, Conrad (Hg.). Frankfurt a. M. 2003, S. 417ff. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3.).
 - : Rettung des Hieronymus Cardanus. In: Gotthold Ephraim Lessing Werke 1754–1757. Wiedemann, Conrad (Hg.). Frankfurt a. M. 2003, S. 198–223. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 3.).
- Lipsius, Justus: Von der Beständigkeit [De Constantia]. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virtutis nach der zweiten Auflage von c.a. 1601. Mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599. Forster, Leonhard (Hg.). Stuttgart 1965.
- Livius, Titus: Titi Livi ab urbe condita libri. Bearb. von W. Weissenborn und H. J. Müller. Buch III–V. 7. Aufl. Berlin 1962.

- Lukian (von Samosata): Über das Lebensende des Peregrinus. In: Lukian von Samosata. Sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von Christoph Martin Wieland. Dritter Theil. Leipzig 1788.
- Mendelssohn, Moses: Über die Empfindungen. In: Moses Mendelssohn. Ästhetische Schriften in Auswahl. Best, F. Otto (Hg.). 2. unveränd. Aufl. Darmstadt 1974, S. 29–110.
- : Phaedon oder über die Unsterblichkeit der Seele. Hamburg 1979.
- : Brief 105 von Moses Mendelssohn an Lessing vom 23. Nov. 1756. In: Briefe von und an Lessing 1743–1770. Kiesel, Helmuth (Hg.). Frankfurt a. M. 1987, S. 124–127. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11/1.).
- Montesquieu, Charles: Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer. Berlin 1742.
- : Vom Geist der Gesetze. Bd. 1. Übersetzt und herausgegeben von Ernst Forsthoff. Tübingen 1951.
- : Persische Briefe. Übersetzt und herausgegeben von Peter Schunck. Stuttgart 1991.
- More, Thomas: Utopia. Zürich 1980.
- Moritz, Karl Philipp: Anonyme Notiz. In: Königlich privilegierte Berlinerische Staats- und Gelehrtenzeitung am 21. Juli 1784.
- Mosheim, Johann Lorenz von: Sittenlehre. Der Heiligen Schrift Sechster Theil. Verfasset von Johann Peter Miller. 2. Aufl. Halle 1765.
- Müller, Johann Valentin: Selbstmord nach seinen medizinischen und moralischen Ursachen betrachtet, mit beigefügten Lebensregeln und Rezepten zum besten hypochondrischer und melancholischer Personen für Aerzte und denkende Leser aus aller Ständen. Frankfurt a. M. 1797.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885). In: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Colli, Giorgi; Montinari, Mazzino (Hg.). Bd. 1, Berlin 1968.
- Nicolai, Friedrich: Brief 97 von Friedrich Nicolai an Lessing vom 31. Aug. 1756. In: Briefe von und an Lessing 1743–1770. Kiesel, Helmuth (Hg.). Frankfurt a. M. 1987, S. 103–108. (= Gotthold Ephraim Lessing Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 11/1.).
- Oest, Johannes Friedrich: Höchst nöthige Belehrung und Warnung für Jünglinge und Knaben, die schon zu einigem Nachdenken gewöhnt sind. Eine gekrönte Preisschrift. Aus dem sechsten Theile des Revisionswerkes besonders abgedruckt und herausgegeben von Heinrich Campe. Wolfenbüttel 1787.
- Osiander, Friedrich Benjamin. Über Selbstmord, seine Ursachen, Arten, medicinisch-gerichtliche Untersuchungen und die Mittel gegen denselben. Eine Schrift sowohl für Policei- und Justiz-Beamte, als für gerichtliche Aerzte und Wundärzte, für Psychologen und Volkslehrer. Hannover 1813.
- Overberg, Bernhard: Anweisungen zum zweckmäßigen Schulunterricht für die Schullehrer im Fürstentum Münster. Besorgt von Josef Esterhues. Paderborn 1957.

- Pfeil, Johann Gottlob Benjamin: Lucie Woodvil. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Handlungen aus dem Jahre 1756. In: Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Brüggemann, Fritz (Hg.). Leipzig 1964, S. 191–271. (= Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Aufklärung. Bd. 8).
- : Vom bürgerlichen Trauerspiele. In: Gotthold Ephraim Lessing: Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel. Eibel, Karl (Hg.). Frankfurt a. M. 1971, S. 173–189. (= Commentatio: Bd. II).
- Platon: Phaidon, Politeia. In: Platon Sämtliche Werke 3. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Nummerierung. Otto, Walter F.; Grassi, Ernesto; Plamböck, Gert (Hg.). Hamburg 1992.
- : Nomoi. In: Platon Sämtliche Werke 6, nach der Übersetzung von Hieronymos Müller mit der Stephanus-Nummerierung. Otto, Walter F.; Grassi, Ernesto; Plamböck, Gert (Hg.). Hamburg 1992.
- Plinius: Ausgewählte Briefe des jüngeren Plinius. 2. Aufl. Hoffmann, Alfred (Hg.). Münster 1930.
- Plutarch: Cato. In: Plutarch. Große Griechen und Römer. Bd. 4. München 1980, S. 354–435.
- : Große Griechen und Römer. Bd. 6. München 1980.
- Pockels, Karl Friedrich: Neue Beiträge zur Bereicherung der Menschenkunde überhaupt und der Erfahrungsseelenkunde insbesondere. Hamburg 1798.
- Pottelwitz: Brief von Pottelwitz an Bodmer vom 30. Juli 1746. In: Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern. Zürich 1781, S. 87–96.
- Pyl, Johannes Theodor: Aufsätze und Beobachtungen aus der gerichtlichen Arzneimittelschaft. 8 Bände. Berlin 1783–1793.
- Pyra, Jakob Immanuel: Fortsetzung des Erweises, dass die G*ttsch*dianische Sekte den guten Geschmack verderbe. o. O. 1744.
- Rousseau, Jean-Jaques: Julie oder Die neue Héloïse. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. München 1988.
- Schiller, Friedrich: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: Friedrich von Schiller's Sämtliche Werke. Sechzenhnter Band. Augsburg 1827, S. 1–159.
- : Briefwechsel. Schillers Briefe 1772–1785. Weimar 1956. (= Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 23.).
- : Die Räuber. Ein Schauspiel. München 1965. (= Schiller, Friedrich: dtv-Gesamtausgabe. Bd. 3.).
- : Vorrede zur ersten Auflage (Die Räuber). In: Friedrich Schiller. Die Räuber. München 1965, S. 8–11. (= Schiller, Friedrich: dtv-Gesamtausgabe. Bd. 3.).
- : Selbstbesprechung im »Württembergischen Repertorium«. Die Räuber. Ein Schauspiel von Friedrich Schiller. 1782. In: Friedrich Schiller. Die Räuber. München 1965, S. 133–148. (= Schiller, Friedrich: dtv-Gesamtausgabe. Bd. 3.).

- : Kabale und Liebe. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. In: Friedrich Schiller. Fiesco. Kabale und Liebe. München 1965, S. 113–207. (= Schiller, Friedrich: dtv–Gesamtausgabe. Bd. 4.).
 - : Don Carlos. München 1965. (= Schiller, Friedrich: dtv–Gesamtausgabe. Bd. 5.).
 - : Theoretische Schriften Erster Teil. Aus der Zeit der Karlsschule. Philosophische Briefe. Über die tragische Kunst. Kallias oder Über die Schönheit. München 1966. (= Schiller, Friedrich: dtv–Gesamtausgabe. Bd. 17.).
 - : Theoretische Schriften Zweiter Teil. Über Anmut und Würde. Vom Erhabenen. Über das Pathetische. München 1966. (= Schiller, Friedrich: dtv–Gesamtausgabe. Bd. 18.).
- Schlegel, Johann Elias: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. In: Johann Elias Schlegel. Canut. Steinmetz, Horst (Hg.). Stuttgart 1967, S. 75–111.
- : Lucretia. Ein Trauerspiel. In: Johann Elias Schlegel Werke. Schlegel, Johann Heinrich (Hg.). Bd. II. Frankfurt a. M. 1971, S. 15–44.
 - : Dido, ein Trauerspiel. In: Johann Elias Schlegel Werke. Schlegel, Johann Heinrich (Hg.). Bd. II. Frankfurt a. M. 1971, S. 69–136.
 - : Auszug eines Schreibens von dem Verfasser dieses Trauerspiels an den Herrn Secretär Koppe. In: Schlegel, Johann Heinrich: Vorbericht (Lucretia). In: Johann Elias Schlegel Werke. Schlegel, Johann Heinrich (Hg.). Bd. II. Frankfurt a. M. 1971, S. 8–12.
- Schlegel, Johann Heinrich: Vorbericht (Lucretia). In: Johann Elias Schlegel Werke. Schlegel, Johann Heinrich (Hg.). Bd. II. Frankfurt a. M. 1971, S. 4–7.
- Seneca, Lucius Annaeus: De providentia. Über die Vorsehung. In: L. Annaeus Seneca. De otio. Über die Muße. De providentia. Über die Vorsehung. Lateinisch/Deutsch. Krüger, Gerhard (Hg.). Stuttgart 1996.
- : Epistulae morales ad Lucilium Liber VI. Briefe an Lucilius über Ethik 6. Buch. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2006.
 - : Epistulae morales ad Lucilium. Briefe an Lucilius. Bd. 1. Lateinisch–deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Gerhard Fink. Düsseldorf 2007.
- Sonnenfels, Joseph von: Grundsätze der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft. Wien 1769–1770.
- Sophokles: Tragödien und Fragmente (griechisch-deutsch). Willige, Wilhelm (Hg.). München 1966. (= Tusculum-Bücherei).
- Sulzer, Johann George: Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet (1759). In: Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. Sulzer, Johann George Leipzig 1773, S. 99–121.
- Tacitus: Annalen. Übers. von August Horneffer. Stuttgart 1957.
- Teller, Johann Friedrich: Vernunft- und schriftmäßige Abhandlung über den Selbstmord. Leipzig 1776.

- Tissot, Samuel-August-David-Andrè: Von der Onanie, oder der Abhandlung über die Krankheiten, die von der Selbstbefleckung herrühren können. Nach der dritten beträchtlich vermehrten Ausgabe. Eisenach 1773.
- Voltaire: Oeuvres complètes. Moland, Louis (Hg.). Paris 1883ff.
- Weikard, Melchior Adam: Der philosophische Arzt. Dritter Band. Frankfurt a. M. 1799.
- Winterfeld, Moritz Adolph von: Fortsetzung des im 8ten Stücke von 1790 abgebrochenen Aufsatzes von der Schädlichkeit der Religions=Irrthümer. In: Braunschweigisches Journal 2,7. 1791, S. 332–357.
- Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen Nachdruck der 4. Aufl. 1736. Hildesheim 1975.
- Zedler, Johann Heinrich: Vorrede über das Universal=Lexicon. Bd. 1. Leipzig/Halle 1732, S. 1–16.
- : (Hg.): Artikel ‚Raserey‘. In: Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Zedler, Johann Heinrich (Hg.). Bd. 30. Leipzig/Halle 1741, Sp. 899–903.
- : (Hg.): Artikel ‚Selbst=Mord‘. In: Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste. Zedler, Johann Heinrich (Hg.). Bd. 36. Leipzig/Halle 1743, Sp. 1595–1614.
- Zückert, Johann Friedrich: Medicinische und moralische Abhandlung von den Leidenschaften. Berlin 1764.

Forschungsliteratur

- Ahrens, Jörn: Selbstmord. München 2001.
- Albrecht, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart/Weimar 1997.
- Alt, Peter-Andre: Tragödie der Aufklärung. Tübingen/Basel 1994.
- : Schiller. Leben – Werk – Zeit. Zweiter Band. München 2001.
- Alvarez, Al: The savage god: a study of suicide. London 2002.
- Arntzen, Helmut: Von Trauerspielen. Gottsched, Gryphius, Büchner. In: Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Rasch, Wolfdietrich et al. (Hg.). Bern/München 1972, S. 571–585.
- Bähr, Andreas: Sterben aus eigener Hand. Selbsttötung als kulturelle Praxis. Köln 2005.
- Barner, Wilfried: «Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen». Über «Miss Sara Sampson» und «Emilia Galotti» beim zeitgenössischen Publikum. In: Das weinende Saeculum. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Heidelberg 1983, S. 89–105.
- Bauer, Gerhard: Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. München 1987.
- Baumann, Karl: Selbstmord und Freitod in sprachlicher und geistesgeschichtlicher Beleuchtung. Gießen 1934.

- Baumann, Ursula: Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert in Deutschland. Stuttgart/Weimar 2001.
- Bennewitz, Ingrid: Lukretia, oder: Über die literarischen Projektionen von der Macht der Männer und der Ohnmacht der Frauen. Darstellung und Bewertung von Vergewaltigung in der "Kaiserchronik" und im "Ritter von Thurn". In: Der frauen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik. Bennewitz, Ingrid (Hg.). Göppingen 1989, S. 113–134. (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, Bd. 517.).
- Block, Georg Wilhelm: Vom Selbstmord, dessen Moralität, Ursachen und Gegenmitteln. Aurich 1792.
- Bobach, Reinhard: Der Selbstmord als Gegenstand historischer Forschung. Regensburg 2004.
- Borchmeyer, Dieter: Die Tragödie vom verlorenen Vater. Der Dramatiker Schiller und die Aufklärung. Das Beispiel der Räuber. In: Friedrich Schiller. Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Brandt, H. (Hg.). Weimar/Berlin 1987, S. 160–184.
- Brittnacher, Hans Richard: Die Räuber. In: Schiller-Handbuch. Koopmann, Helmut (Hg.). Stuttgart 1998, S. 326–353.
- Bröcker, Walter: Platos Gespräche. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1999.
- Brüggemann, Fritz: Das Weltbild der deutschen Aufklärung. Philosophische Grundlagen und literarische Auswirkungen. Leipzig 1930.
- : Der Anbruch der Gefühlkultur in den fünfziger Jahren. Darmstadt 1966.
- Buchwald, Reinhard: Der junge Schiller. Bd. 1. Leipzig 1952.
- : Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den fünfziger Jahren. Darmstadt 1964. (= Deutsche Literatur: Reihe Aufklärung. Bd. 8.).
- Bünemann, Herrmann: Elias Schlegel und Wieland als Bearbeiter antiker Tragödien. Studien zur Rezeption der Antike im 18. Jahrhundert. Leipzig 1928.
- Buhl, Wolfgang: Der Selbstmord im Drama vom Mittelalter bis zur Klassik. o. O. 1950.
- Buhr, Heiko: „Sprich, soll denn die Natur der Tugend Eintrag tun?“ Studien zum Freitod im 17. und 18. Jahrhundert. Würzburg 1998.
- Burkhard, Johann Gottlieb: Briefe über den Selbstmord. Leipzig 1786.
- Clivio, Josef: Lessing und das Problem der Tragödie. Horben/Zürich/Leipzig 1928.
- Conrady, Karl Otto: Sterbender Cato. In: Das deutsche Drama. Interpretationen. Wiese, Benno von (Hg.). Düsseldorf 1962, S. 61–78.
- Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: Einführung. In: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. Auflage. Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G. Tübingen/Basel 1995, S. XI–XXV.
- Damm, Sigrid: Jakob Michael Reinhold Lenz. Ein Essay. In: Jakob Michael Reinhold Lenz Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 3. Damm, Sigrid (Hg.). Leipzig 1987, S. 687–768.

- Decher, Friedhelm: Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmordes in der abendländischen Philosophie. Lüneburg 1999.
- Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Tübingen 2009.
- Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. 10. Aufl. Leipzig/Berlin 1929.
- Döring, Detlef: Leipzig als Produktionsort enzyklopädischer Literatur bis 1750. In: Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der frühen Neuzeit. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.). Darmstadt 2006, S. 125–162.
- Dreßler, Thomas: Dramaturgie der Menschheit – Lessing. Stuttgart/Weimar 1996.
- Duchon, Gertrude: Funktion des Selbstmordes im deutschen Drama vom 17. bis zum 19. Jahrhundert. Wien 1931.
- Durkheim, Emile: Der Selbstmord. Neuwied/Berlin 1983.
- Eichner, Siglinde: Johann Elias Schlegel. In: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts.
- Eibel, Karl: Identitätskrise und Diskurs. Zur thematischen Kontinuität von Lessings Dramatik – In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21/1977, S. 138–191.
- Erich-Haefli, Verena: Philotas: Streiten nach außen – streiten nach innen? Tragische Pannen der Verinnerlichung bei Lessing. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Referate der Internationalen Lessing-Tagung der Albert-Ludwig-Universität Freiburg und der Lessing Society vom 22. bis 24. Mai 1991 in Freiburg i. Br. Von Mauser, Wolfram; Saße, Günter (Hg.). Tübingen 1993, S. 223–237.
- Fingerhut, Karlheinz: Kanon und kultursoziologisches Orientierungswissen im Literaturunterricht. Mit einem Blick auf Deutungen der „Emilia Galotti“. In: Diskussion Deutsch 29, H. 4. 1995, S. 86–96.
- Fischer, Bernd: „Kabale und Liebe“. Skepsis und Melodrama in Schillers bürgerlichem Trauerspiel. Frankfurt a. M./Bern/New York 1987.
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2. Aufl. Stuttgart 1980.
- Friess, Ursula: „Verführung ist die wahre Gewalt“. Zur Politisierung eines dramatischen Motivs in Lessings bürgerlichen Trauerspielen. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 6. 1971, S. 102–130.
- : Buhlerin und Zauberin. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. München 1970.
- Froning, R.: Das Drama des Mittelalters. Zweiter Teil: Passionsspiele, Stuttgart 1838. (= Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe, herausgegeben von Joseph Kürschner, Bd. 14, Zweiter Teil, Das Drama des Mittelalters II.).
- Gädeke Schmidt, Jutta: Lessings Philotas. Ästhetisches Experiment mit satirischer Wirkungsabsicht. Ein Beitrag zur Quellenforschung, Text- und Wirkungsgeschichte. New York/Berne/Frankfurt a. M. 1988.
- Galinsky, Hans: Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur. Sprache und Kultur der Germanisch-romanischen Völker. Breslau 1932. (= Germanistische Reihe, 3.).
- Geiger, Karl August: Der Selbstmord im Kirchenrecht. In: Archiv für katholisches Kirchenrecht 61. 1889, S. 225–232.

- Gemert, Guillaume van: Übersetzen im Gottsched-Kreis: Addisons Cato in Deutschland. In: *Ars et Ingenium. Studien zum Übersetzen. Festgabe für Frans Stoks zum sechzigsten Geburtstag.* Ester, Hans; Gemert, Guillaume van; Megen, Jan van (Hg.). Amsterdam-Maarssen 1983, S. 179–208.
- Glarner, Hannes: ‚Diese willkürlichen Ausschweifungen der Phantasey‘, Das Schauspiel ‚Der Engländer‘ von Jakob Michael Reinhold Lenz. Bern 1992.
- Glaser, Hermann: *Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven.* Bd. 1. München 1978.
- Große, Wilhelm: *Friedrich Schiller Die Räuber. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas.* Frankfurt a. M. 1991.
- Guthke, Karl Siegfried: *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel.* 5. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994.
- : *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikkomödie.* Stuttgart 1979a.
- : *Kabale und Liebe.* In: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen.* Hinderer, Walter (Hg.). Stuttgart 1979b, S. 58–86.
- Harris, Edward P.: *Friedrich Maximilian Klingers Otto, Das leidende Weib. Szenen aus Pyrrhus Leben und Tod.* Tübingen 1987.
- Hartung, Gerhard: *Über den Selbstmord. Eine Grenzbestimmung des anthropologischen Diskurses im 18. Jahrhundert.* In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.* Schings, Hans-Jürgen (Hg.). Stuttgart u.a. 1994, S. 33–53. (= *Germanistische–Symposien–Berichtsbände.* Bd. 15.).
- Heinze, R.: *Virgils epische Technik.* 3. Aufl. Stuttgart 1989.
- Heitner, Robert R.: *German Tragedy in the Age of Enlightenment. A Study in the Development of Original Tragedies. 1724–1768.* Berkeley/Los Angeles 1963.
- Held, Martin: *Das dramatische Motiv des Selbstmords bei Lessing und seinen Zeitgenossen.* Nürnberg 1983.
- Hempel, Brita: *Der gerade Blick in einer schraubenförmigen Welt. Deutungsskepsis und Erlösungshoffnung bei J. M. R. Lenz.* Heidelberg 2003.
- : *Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller.* Heidelberg 2006.
- Hering, Christoph: *Friedrich Maximilian Klingers Der Weltmann als Dichter.* Berlin 1966.
- Hermann, Hans Peter: *Friedrich Schiller – Kabale und Liebe.* Frankfurt a. M. 1991.
- Heydebrand, Renate von: *Johann Christoph Gottscheds Trauerspiel Der sterbende Cato und die Kritik. Analyse eines Kräftespiels.* In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag.* Rasch, Wolfdietrich; Geulen, Hans; Haberkamm, Klaus (Hg.). Bern/München 1972, S. 553–569.
- Hillen, Gerd: *Die Halsstarrigkeit der Tugend. Bemerkungen zu Lessings Trauerspielen.* In: *Lessing Yearbook 2, 1970,* S. 115–134.
- Hirzel, Rudolf: *Der Selbstmord.* In: *Archiv für Religionswissenschaften.* Bd. 11. Dietrich, Albrecht (Hg.). Leipzig 1908.

- Hofmann, Dagmar: Suizid in der Spätantike. Seine Bewertung in der lateinischen Literatur. Stuttgart 2007.
- Hofmann, Michael: Schillers »Räuber« und die Pathogenese moderner Subjektivität. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 1996, Sonderheft, S. 3–15.
- Hollmer, Heide: Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds ‚Deutscher Schaubühne‘. Tübingen 1994.
- Hüttemann, Walter: Christian Felix Weiße und seine Zeit in ihrem Verhältnis zu Shakespeare. Duisburg 1912.
- Ibel, Rudolf: Friedrich Schiller – Kabale und Liebe. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. 8. Aufl. Frankfurt a. M./Berlin/München 1979.
- : Johann Wolfgang Goethe. Egmont. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt a. M./Berlin/München 1981a.
- : Friedrich Schiller. Die Räuber. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas. Frankfurt a. M./Berlin/München 1981b.
- Ingen, Ferdinand van: Tugend bei Lessing. Bemerkungen zu Miss Sara Sampson. In: Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik I 1972.
- Ittner, Robert: Klärchen in Goethes Egmont. In: Journal of English and Germanic Philology. H. 62, 1963, S. 252–261.
- Jacobowski, Ludwig: Klinger und Shakespeare. Freiburg 1891.
- Jäger, Christine: Lucretia – der Tod einer Tugendheldin? Zu den Selbstmorddarstellungen in der Sächsischen Weltchronik. In: Trauer, Verzweiflung und Anfechtung. Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften. Signori, Gabriela (Hg.). Tübingen 1994, S. 91–112.
- Jakob, Ludwig Heinrich: Grundriss der Erfahrungs-Seelenlehre. 2. ganz umgearbeitete Aufl. Halle 1795.
- Janz, Rolf-Peter: Schiller „Kabale und Liebe“ als bürgerliches Trauerspiel. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 10. Stuttgart 1976, S. 208–228.
- Jung-Stilling, Heinrich: Lehrbuch der Staats-Polizei-Wissenschaft. Leipzig 1788.
- Kaarsberg Wallach, Martha: Emilia und ihre Schwestern. Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopferte Tochter. In: Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Kraft, Helga; Liebs, Elke (Hg.). Stuttgart/Weimar 1993, S. 53–72.
- Kaiser, Gerhard: Krise der Familie. Eine Perspektive auf Lessings Emilia Galotti und Schillers Kabale und Liebe. In: Recherches germaniques 14, 1984, S. 7–22.
- Kaiser, Ilse: ‚Die Freunde machen den Philosophen‘, ‚Der Engländer‘, ‚Der Waldbruder‘ von J. M. R. Lenz. Erlangen 1917.
- Kaminski, Nicola: Die Musen als Lexikographen. Zedlers ‚Großes vollständiges ‚Universal-Lexicon‘ im Schnittpunkt von poetischem, wissenschaftlichem, juristischem und ökonomischem Diskurs. In: Daphnis 29 (2000), S. 649–693.
- Kamlah, Wilhelm: Christentum und Geschichtlichkeit. Untersuchungen zur Entstehung des Christentums und zu Augustins ‚Bürgerschaft Gottes‘. Stuttgart/Köln 1951.

- Keller, Ursula: „Nun breche ich in Stücke...“. Leben, Schreiben, Suizid. Über Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Swzetajewa, Anne Sexton, Unika Zürn, Inge Müller. Berlin 2000.
- Kiesel, Helmuth: Höfische Gewalt im Lustspiel des Andreas Gryphius. Bemerkungen zum *Horribilicribrifax* im Vergleich zu deutschen Lucretia- und Virginia-Dramen. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 7/8. Andreas Gryphius. 2. Aufl. Arnold, Ludwig Heinz (Hg.). 1980, S. 68–79.
- Kleszczewski, R.: Wandlungen des Lucretia-Bildes im lateinischen Mittelalter und in der italienischen Literatur der Renaissance. In: Livius. Werk und Rezeption. Lefevre, E.; Olshausen, E. (Hg.). München 1983, S. 313–335.
- Kließ, Werner: Sturm und Drang. Velber 1966.
- Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1992.
- Knapp, Fritz Peter: Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters. Heidelberg 1979.
- Komfort-Hein, Susanne: „Sie sei wer sie sei“. Das bürgerliche Trauerspiel um Individualität. Pfaffenweiler 1995.
- Koopmann, Helmut: Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche. München 1979.
- : Schiller. Eine Einführung. München/Zürich 1986.
- : Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998.
- Kopfermann, Thomas: Bürgerliches Selbstverständnis. Jakob Michael Reinhold Lenz: Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. Gotthold Ephraim Lessing: Emilia Galotti. Friedrich Schiller: Kabale und Liebe. Stuttgart 1988.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Bd. 1. Leipzig 1923.
- Kossmann, Bernhard: Deutsche Universallexika des 18. Jahrhunderts: Ihr Wesen und ihr Informationswert, dargestellt am Beispiel von Jablonski und Zedler. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens. Bd. 9, 1969, Sp. 1553–1596.
- Kowalewski, Barbara: Frauengestalten im Geschichtswerk des T. Livius. München/Leipzig 2002.
- Krause, Gerhard: Luthers Stellung zum Selbstmord. Ein Kapitel seiner Lehre und Praxis der Seelsorge. In: Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft 36. 1965, S. 50–71.
- Labrousse, Gerd: Zum Gestaltungsprinzip von Lessings Miss Sara Sampson. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 1. Amsterdam 1972, S. 75–102.
- Langenberg-Pelzer, Gerit: Das Motiv des Selbstmords in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Aachen 1995.
- Leeuwe, Hans de: Lessings Philotas. Eine Deutung. In: Neophilologus 47. 1963, S. 34–40.
- Lenzen, Verena: Selbsttötung. Ein philosophisch-theologischer Diskurs mit einer Fallstudie über Cesare Pavese. Düsseldorf 1987.

- Lichtenberg, Georg Christoph: Vermischte Schriften. Lichtenberg, G. Chr.; Fries, Fr. (Hg.). Göttingen 1801.
- Lind, Vera: Selbstmord in der frühen Neuzeit. Diskurs, Lebenswelt und kultureller Wandel am Beispiel der Herzogtümer Schleswig und Holstein. Göttingen 1999.
- Lohmann, Knut: Schiller „Kabale und Liebe“. In: Germanistik in Forschung und Lehre. Henß, Rudolf (Hg.), Berlin 1965, S. 124–130.
- Lorey, Christoph: Lessings Familienbild im Wechselbereich von Gesellschaft und Individuum. Bonn/Berlin 1992.
- Lorry, Anne–Charles: Von der Melancholie und den melancholischen Krankheiten. Aus dem Lateinischen übersetzt von M.C.A.W. Mit Fleis übersehen und mit einer Vorrede begleitet von Carl Christian Krause. Frankfurt/Leipzig 1770.
- Lückoff, Jochen: Rezension Dagmar Hofmann Suizid in der Spätantike. Seine Bewertung in der lateinischen Literatur. Bad Liebenwerda 2008.
- Lützeler, Paul Michael: Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Soldaten. In: Interpretationen. Dramen des Sturm und Drang. Stuttgart 1995, S. 120–129.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Cordierung von Intimität. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1990.
- Lukas, Wolfgang: Anthropologie und Theodizee. Studien zum Moraldiskurs im deutschsprachigen Drama der Aufklärung (ca. 1730–1770). Göttingen 2005.
- Lungershausen, E.; Viegen, J.: Der Selbstmord als ein Problem der Philosophie und Theologie. Versuch einer geschichtlichen Darstellung. In: *Confinia Psychiatrica* 12/1969, S. 185–204.
- Luserke, Matthias: Goethe und Lenz. Die Geschichte einer Entzweiung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Leipzig 2001.
- Mann, Otto: Lessing. Sein und Leistung. Hamburg 1961.
- Martin, Ariane: Goethe und Lenz! Plädoyer für eine vergleichsorientierte Rezeptionsforschung mit Blick auf den Werther. In: Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven. Luserke, Matthias (Hg.). Göttingen 2001, S. 111–120.
- : Die kranke Jugend. J. M. R. Lenz und Goethes Werther in der Rezeption des Sturm und Drang bis zum Naturalismus. Würzburg 2002.
- Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München/Wien 1989.
- Matthiessen, Kjeld: Die Tragödien des Euripides. München 2002.
- Mattenklott, Gert: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Berlin 1968.
- Meier, Albert: Die Interessantheit der Könige. Der Streit um Emilia Galotti zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius Hermann von Ayrenhoff. In: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings. Mauser, Wolfram; Saße, Günter (Hg.). Tübingen 1993, S. 363–372.
- Metwally, Nadia: Johann Gottlieb Benjamin Pfeils *Lucie Woodvill* – Eine „Schwester der Sara“? In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 103. Bd. 1984/2, S. 161–177.
- Michelsen, Peter: Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers Räufern. Heidelberg 1979.

- : Die Problematik der Empfindungen. Zu Lessings „Miss Sara Sampson“. In: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 1990, S. 163–220.
- Midelfort, Erik: Selbstmord im Urteil von Reformation und Gegenreformation. In: Die katholische Konfessionalisierung. Reinhard, Wolfgang; Schilling, Heinz (Hg.). Münster 1995, S. 296–310.
- Minois, Georges: Geschichte des Selbstmordes. Düsseldorf/Zürich 1996.
- Minor, Jakob: Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Innsbruck 1880.
- : Lessings Jugendfreunde. Christian Felix Weiße, Johann Friedrich von Cronegk, Joachim Wilhelm von Brawe, Friedrich Nicolai. Berlin/Stuttgart 1883.
- : Schiller. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1890.
- Mischler, Gerd: Von der Freiheit das Leben zu lassen. Hamburg 2000.
- Mönch, Cornelia: Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie. Tübingen 1993.
- Monath, Wolfgang: Das Motiv der Selbsttötung in der deutschen Tragödie des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts. Duisburg 1956.
- Müller, Ernst: Der junge Schiller. Tübingen/Stuttgart 1947.
- Nahke, Eva-Maria: Über den Realismus in J. M. R. Lenzens sozialen Dramen und Fragmenten. Berlin 1955.
- : Zwischen Komödie und Tragödie: die Tragikkomödie. In: Sturm und Drang. Erläuterungen zur deutschen Literatur. Kollektiv für Literaturgeschichte (Hg.). Berlin 1983, S. 165–168.
- Neumann, Peter Horst: Der Preis der Mündigkeit. Über Lessings Dramen. Stuttgart 1977.
- Neumeyer, Harald: Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700–1800. Göttingen 2009.
- Newald, Richard: Von Klopstock bis zu Goethes Tod. 1750–1832. München 1964. (= Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 6: Von Klopstock bis zu Goethes Tod. Teil 1: Ende der Aufklärung und Vorbereitung der Klassik.).
- Niemeyer, Eduard: Lessings Trauerspiel Philotas, durch einen historisch-kritischen Commentar erläutert. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen 11. Jahrgang, 20. Bd. Braunschweig 1856, S. 113–162.
- Nölle, Volker: Subjektivität und Wirklichkeit in Lessings dramatischem und theologischem Werk. Berlin 1977.
- Noob, Joachim: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Non Vitae sed Scholae discimus. Heidelberg 1998.
- Oettinger, Klaus: Eine Krankheit zum Tode. Zum Skandal um Werthers Selbstmord. In: Der Deutschunterricht 28/2, 1976, S. 55–74

- Pailer, Gaby: Selbstentlebung der Königin. Szenarien von Geschlecht und Herrschaft im Drama der Frühaufklärung. In: GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender. Amsterdam/New York 2011.
- Pape, Walter: Ein billetdoux an die ganze Menschheit. Christian Felix Weiß und die Aufklärung. In: Zentren der Aufklärung III. Aufklärung und Bürgerlichkeit. Martens, Wolfgang (Hg.). Leipzig/Heidelberg 1990, S. 267–295.
- Petsch, Robert: Introduction to Egmont, Goethes Werke. Bd. 1. Festaussgabe 1926.
- Pieper, Max; Meissner, Bruno: Aegyptische Literatur / Babylonisch–Assyrische Literatur. Potsdam 1927.
- Pikulik, Lothar: Normen und Wert, Außen und Innen. Eine Denk- und Anschauungsform Lessings. In: Euphorion 84 1990, S. 117–130.
- Prodöhl, Ines: »Aus denen besten Scribenten«. Zedlers »Universal-Lexicon« im Spannungsfeld zeitgenössischer Lexikonproduktion. In: Das Achtzehnte Jahrhundert, 29/1 2005, S. 82–94.
- Prokop, Ulrike: Der Mythos des Weiblichen und die Idee der Gleichheit in literarischen Entwürfen des frühen Bürgertums. In: Feministische Literaturwissenschaft. Stephan, Inge; Weigel, Sigrid (Hg.). Berlin 1984, S. 15–21.
- Prutti, Brigitte: Bild und Körper: weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm. Würzburg 1996.
- Pütz, Peter: Die Leistung der Form. Lessings Dramen. Frankfurt a. M. 1986.
- Ranke, Wolfgang: Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung. Würzburg 2009.
- Rehm, Walter: Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. 2. Aufl., Darmstadt 1967.
- Reinhardt, Hartmut: Egmont. In Goethes Dramen. Hinderer, Walter (Hg.). Stuttgart 1992, S. 158–198.
- Rentsch, Johannes: Johann Elias Schlegel als Trauerspieldichter, mit besonderer Berücksichtigung seines Verhältnisses zu Gottsched. Erlangen/Leipzig 1890.
- Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahrheitsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.
- Rheinhardt-Becker, Elke: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. Frankfurt a. M. 2005.
- Rieger, Max: Friedrich Maximilian Klinger. Sein Leben und seine Werke. Darmstadt 1896.
- Ritchie, Gisela F.: Spuren des französischen Dramas bei Lessing. In: Nation und Gelehrtenrepublik: Lessing im europäischen Zusammenhang. Beiträge zur internationalen Tagung der Lessing Society in der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg 1984. Barner, Wilfried; Reh, Albert M. (Hg.). München 1984, S. 120–137.
- : Der Dichter und die Frau. Literarische Frauengestalten durch drei Jahrhunderte. Bonn 1989.

- Sauder, Gerhard: Nachwort. In: Lenz, Jakob Michael Reinhold: Lenz Werke. Dramen – Prosa – Gedichte. Ausgewählt und kommentiert von Karen Lauer. München/Wien 1992, S. 589–598.
- Sautermeister, Gert: Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappt. Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers Räuber. In: Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde. Metscher, Thomas; Marzahn, Christian (Hg.). Köln/Weimar/Wien 1991, S. 311–340.
- Saße, Günter: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung. Tübingen 1988.
- Schäublin, Peter: Emilia Galotti. Die Szenen V,6 und V,7 im Kontext. In: Sprachkunst 12. H. 1. 1981, S. 85–109.
- Schafarschik, Walter: Friedrich Schiller. Kabale und Liebe. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 2001.
- Schenkel, Martin: Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel „Miss Sara Sampson“: poetisch-poetologische Reflexionen. Bonn 1984.
- : „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“ Zur Dialektik der bürgerlichen Aufklärung in Lessings „Emilia Galotti. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105, 1986, S. 161–186.
- Scheuer, Helmut: Väter und Töchter. Konfliktmodelle im Familiendrama des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Der Deutschunterricht 46. H. 1. 1994, S. 18–31.
- Schings, Hans-Jürgen: Schillers Räuber: Ein Experiment des Universalhasses. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Wittkowski, Wolfgang (Hg.). Tübingen 1982, S. 1–25.
- Schreiner, Julia: Jenseits vom Glück: Suizid, Melancholie und Hypochondrie. In: Deutschsprachige Texte des späten 18. Jahrhunderts. München 2003.
- Schlunk, Jürgen E.: Vertrauen als Ursache und Überwindung tragischer Verstrickung in Schillers <Räuber>. Zum Verständnis Karl Moors. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27. 1983, S. 185–201.
- Schmiedt, Helmut: Merkwürdige Helden. Zum Typus Kraftgenie im Sturm und Drang. In: Lenz– Jahrbuch. Sturm–und–Drang–Studien. Bd. 12 (2002/2003). Luserke–Jaqui, Matthias u. a. (Hg.). St. Ingbert 2005, S. 139–154.
- Schmidt, Erich: Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2. Aufl. Berlin 1899.
- Schmidt, Simone Francesca: „Oft ist das Leben ein Tot [...] und der Tod ein besseres Leben“. Selbstmord und Mord im Werk von J.M.R. Lenz. München 2010.
- Schmidt, Gerhard: Die Krankheit zum Tode. Goethes Todesneurose. Stuttgart 1968.
- Schmitt, Wolfram: Melancholie und Suizid als literarisches Thema in der Goethezeit – Fiktion und Realität. In: Licht der Natur. Medizin in Fachliteratur und Dichtung. Festschrift für Gundolf Keil zum 60. Geburtstag. Domes, Josef; Gerabek, Werner E.; Haage, Bernhard D. u. a. (Hg.). Göppingen 1994, S. 399–420.

- Schmitt-Sasse, Joachim: Das Opfer der Tugend. Zu Lessings „Emilia Galotti“ und einer Literaturgeschichte der „Vorstellungskomplexe“ im 18. Jahrhundert. Bonn 1983. (= Wuppertaler Schriftenreihe Literatur. Bd. 22.).
- Schneider, Ulrich Johannes: Seine Welt wissen. Enzyklopädien in der frühen Neuzeit. Darmstadt 2006.
- Schönenborn, Martina: Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Göttingen 2004.
- Scholz, Hannelore: Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller. Weinheim 1992.
- Schulz, Georg-Michael: Die Überwindung der Barberei. Johann Elias Schlegels Trauerspiele. Tübingen 1980.
- Seeba, Hinrich C.: Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen. Tübingen 1973.
- Sprott, Samuel E.: English Debate on Suicide. La Salle 1961.
- Staël-Holstein, Madame de: Liebe, Ehe und feministische Tendenzen in den Romanen Delphine und Corinne. o. O. 1813.
- Staiger, Emil: Friedrich Schiller. Zürich 1962.
- Steinmetz, Horst: Nachwort zu: Schlegel. Canut. Steinmetz, Horst (Hg.). Stuttgart 1967.
- : Emilia Galotti (1772). In: Lessings Dramen. Interpretationen. Stuttgart 1991, S. 87–137.
- Stephan, Inge; Winter, Hans-Gerd: „Ein vorübergehender Meteor“? J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland. Stuttgart 1984.
- Stüben, Jens: Die Konfiguration in Goethes Egmont. In: Von Goethe zu Krowow. Analysen und Interpretationen zu deutscher Literatur. Niewerth, Heinz-Peter (Hg.). Frankfurt a. M. , 2008, S. 9–34.
- Sturges, Beate: Lessing als Wegbereiter der Emanzipation der Frau. NewYork/Bern/Frankfurt a. M. 1989.
- Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik. Stuttgart 1986.
- Victor, Karl: Goethe. Bern 1949.
- Vincenti, Leonello: Lessings Philotas (1937). In: G. E. Lessing. Bauer, Gerhard; Bauer, Sibylle. Darmstadt 1968, S. 196–213.
- Voigt, Fritz-Georg: Vorbemerkung des Herausgebers. In: Paul Thiry d’Holbach. System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt. Übersetzt von Fritz-Georg Voigt. Frankfurt a. M. 1978, S. 7–10.
- Wächtershäuser, Wilhelm: Das Verbrechen des Kindesmordes im Zeitalter der Aufklärung. Eine rechtsgeschichtliche Untersuchung der dogmatischen, prozessualen und rechtssoziologischen Aspekte. Berlin 1973.
- Waldeck, Marie-Louise: Klärchen. An Examination of her role in Goethes’s Egmont. In: Publications of the English Goethes Society 35, 1956, S. 68–91.

- Wallach Kaarsberg, Martha: Emilia und ihre Schwestern: Das seltsame Verschwinden der Mutter und die geopfert Tochter. In: Mütter–Töchter–Frauen, Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Kraft, Helga; Liebs, Elke (Hg.). Stuttgart/Weimar 1993, S. 53–72.
- Watzka, Carlos: Sozialstruktur und Suizid in Österreich. Ergebnisse einer epidemiologischen Studie für das Land der Steiermark. Wiesbaden 2008.
- Wehrli, Beatrice: Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Dramen. Tübingen 1983.
- Wessel, Leonard P.: The Function of Odoardo in Lessing's Emilia Galotti. In: Germanic Review. 47. Jg. 1972, S. 255–276.
- Wiedemann, Conrad: Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter Philotas. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. N. F. Bd. XVII. 1967, S. 381–397.
- Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. München 1952.
- Willenberg, Knud: Tat und Reflexion. Zur Konstitution des bürgerlichen Helden im deutschen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1975.
- Wolf, Peter: Die Dramen Johann Elias Schlegels. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im 18. Jahrhundert. Zürich 1964.
- Wittwer, Héctor: Selbstmord als philosophisches Problem. Paderborn 2003.
- Wosgien, Gerlinde Anna: Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus. Frankfurt a. M. 1999.
- Wurst, Karin A.: Familiäre Liebe ist die ‚wahre Gewalt‘. Die Repräsentation der Familie in G. E. Lessings dramatischem Werk. Amsterdam 1988.
- Zeddies, Nicole: Verwirrte Verbrecher? Die Beurteilung des Selbstmordes von der Spätantike bis zum 9. Jahrhundert. In: Trauer, Verzweiflung und Anfechtung: Selbstmord und Selbstmordversuche in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Gesellschaften. Signori, Gabriela (Hg.). Tübingen 1994, S. 55–90. (= Forum Psychohistorie 3).
- Zimmermann, Michael: Suicide in the German Novel. 1945–1989. Frankfurt a. M. 2002.
- Zinkernagel, Franz: Die Katastrophe in Lessings Emilia Galotti. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Jg. 6. Heidelberg 1914, S. 206–212.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die als Dissertation vorgelegte Abhandlung in keinem anderen Verfahren zur Erlangung des Doktorgrades oder als Prüfungsarbeit für eine akademische oder staatliche Prüfung eingereicht habe, sie selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe.

Koblenz, im Oktober 20011

Iris Meinen