

**"It was a sight that some people remembered better even than their own sorrows."
 Einige Beobachtungen zu Goethes *Faust*, den *Wahlverwandtschaften* und George Eliots
Adam Bede im Lichte von Cohens Ästhetik des reinen Gefühls**

GESINE PALMER

I. Eliot, Goethe, Gretchen und Cohen, oder: Wie ich dazu komme, auf einer Tagung zu Cohens Ästhetik über George Eliot zu sprechen

Der Satz in meinem langen Titel stammt aus George Eliots *Adam Bede*, und er folgt einem Teil des Werkes, den ich als eine eigenartige Interpretation der Kerkerszene von Goethes *Faust* aufzufassen geneigt bin. Indem ich diesen Roman als Beispiel einer anderen, nicht mit den Mitteln der Kunsttheorie, sondern selbst mit künstlerischen Mitteln arbeitenden Interpretation der Gretchentragödie heranziehe, kann ich möglicherweise in Auseinandersetzung mit Cohens Interpretation derselben Tragödie erläutern, was man heute noch mit Cohens Ästhetik anfangen könnte – und wo sie für die postpostmoderne Leserin entschieden an ihre Grenzen kommt.

Meine Darstellung wird sich auf drei verschiedenen Ebenen bewegen. Diese sind: 1. Die ästhetische Ebene, auf der die Funktion des Mitleids für den „Zuschauer eines Schauspiels“ erörtert und die Konstruktion der jeweiligen Darstellung untersucht wird. 2. Die inhaltliche Ebene, auf der die moralische „Botschaft“ der beiden Werke über Kindsmörderinnen und „fehlgeleitete Weiblichkeit“ diskutiert wird. 3. Die historische Ebene, auf der ich versuche, Cohens und Eliots Interpretation des Gretchen-Motivs in der Geschichte der Suche nach einer besseren Balance im Geschlechterverhältnis, welche nach meiner Überzeugung eines der großen unerledigten Projekte der westlichen Kultur seit der Aufklärung ist, zu beschreiben. Die Konstruktion dieser Zusammenhänge ist schwierig genug. Man möge mir bitte verzeihen, daß ich angesichts einer völligen Abwesenheit der dafür erforderlichen müßigen Zeit nicht noch auf die diversen Arbeiten, die es zu allen diesen hier berührten Einzelthemen schon gibt, eingehen konnte, sondern lediglich einen eigenen Gedankenweg, den ich seit Jahren verfolge, wieder einmal einen Schritt weiter zu erläutern versuche.

[...]

II. Goethes und Gretchens Verdienst um das ewig Weibliche und den sittlichen Menschen nach Cohen

Beginnen will ich mit einer längeren Zitation aus Cohens Interpretation des Schlußsatzes von Goethes Faustdrama, der bekanntlich lautet: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Und Cohen kommentiert: „Wird Goethe etwa abstrakt in diesem Schlußwort? Oder wird Gretchen mehr als nur zu höheren Sphären der mater gloriosa gehoben, um an und für sich selbst das Ewige darstellen zu können? Das Ewige hat hier den Sinn des Ideals, das sich im Hinanziehen bezeugt. Nur das ist ewig, was den Menschen hinanzieht. Und auch das Weibliche hat ein solches Ewiges. So wird Klytämnestra, so wird auch die Mutter Hamlets abgetan. Das Grundübel, das die Wollust des Weibes für die Natur des Menschen bildet, durch das ewig Weibliche ist es ausgetilgt. Jetzt darf der Mann getrost dem Weibe folgen. ‚Wenn er dich ahndet, folgt er nach,‘ nämlich zu den höheren Sphären, zu denen Gretchen nunmehr erhoben ist. ... Da ist alle politische und nationale Geschichte Gleichnis und Schattenspiel geworden. Da ist die Menschheit nicht mehr ein Abstraktum der Moral. Da ist das Individuum nicht mehr in seinem Naturtriebe zwiespältig, und immer nur seine Hälfte suchend. All dieses irdische Irrsal ist nicht verdunkelt, sondern in aller blutigen Wirklichkeit dargestellt worden. Und wir haben mit ihm gezittert und geweint. Aber alle diese Zeugen der menschlichen Gebrechlichkeit sind jetzt widerlegt; das Ewige ist in den Menschen, in seine Wurzel, in das Weibliche eingezogen. Jetzt gibt es keinen Zwiespalt mehr im Menschen. Auch das Leiden ist überstanden. Die freie Handlung ist errungen. Sie ist errungen in dem Momente, in welchem Faust sein Augenlicht verliert, aber die Zukunft der freien Arbeit der Menschheit erschaut. Das ist der positive Sinn der Dichtung. Und daher ist auch der Schluß nicht sowohl die Rettung Heinrichs als vielmehr die Verklärung Gretchens, und das will sagen: die Befestigung der sittlichen Einheit des Menschen in dem ewig Weiblichen. Die dämonische Natur des Weibes wird dadurch entwurzelt. Das tragische Motiv wird jetzt das dramatische Ideal... Es ist die Schlußweisheit, welche dem Zuschauer jetzt aufzugehen vermag, und in welcher er mit diesem Weltmenschengeist des Faust zur Vereinigung kommt: ‚Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.‘ Die Erdenangst vor der Sünde des Weibes, die den Mann verleitet, ist jetzt abgetan. Das Ewige ist errettet, in der Wurzel der Vergänglichkeit entdeckt. Das Drama hat diese Entdeckung vollzogen. Die Unzulänglichkeit alles Vergänglichen, alles Menschlichen ist jetzt zu Ende. ‚Hier wird’s Ereignis, hier ist’s getan.‘ Und welches Ereignis ist nunmehr der Inhalt des Dramas? Über den abgeschlossenen Inhalt von Ereignissen, die den Schauplatz dieses Dramas bilden, weist sein Schluß auf einen anderen Inhalt dessen, was

getan wird, hin. Dieser letzte, dieser höchste Inhalt besteht darin, daß wir hinangezogen werden. So scheint sich die dramatische Handlung mit der sittlichen zu identifizieren. Wäre es so, so würde die dramatische Handlung ihrer Eigenart verlustig gehen. Es ist nicht so. Nicht die sittliche Aufgabe schlechthin zieht uns hinan, sondern das ewig Weibliche. In ihm gipfelt die Natur des Menschen. Im ewig Weiblichen wird die Natur des Menschen, und zugleich die Liebe zu dieser Natur bezeichnet.“¹

Genug, würde man (wenn man nicht gerade in einer Runde von Cohen-Experten, sondern zum Beispiel in einer Runde zeitgenössischer westlicher Damen säße) auf der inhaltlichen Ebene sagen müssen. Hier kann man Cohens Text eigentlich nicht ertragen, ohne ihn sogleich konfrontieren zu wollen mit allem, was die neuere feministische Literatur zu diesem Hochblablahen der ihrer Sinnlichkeit beraubten und einer Ordnung geopfertem Weiblichkeit zu irgendeiner fad ewigen Natur des Menschen zu bemerken hat, man möchte Kommissionen von Psychoanalytikerinnen losschicken, um diesen Schmonzettenton auszunüchtern. Wenn es nötig ist, daß eine Frau ihr Kind tötet, wahnsinnig wird und dem Todesurteil zugeführt, um dann nach irgendeinem Bußdurchgang denjenigen wenigstens für den Himmel zu retten, der sie in diese geringfügigen Verlegenheiten gebracht hat, und wenn erst durch diese brutale Geschichte die entsetzliche schrecklich bedrohliche Wollust des Weibes so weit bereinigt werden kann, daß ein ewig Weibliches schließlich gut wird, dann ist der einzige Unterschied zwischen Marienkitsch bei Verwerfung der Eva und dieser komischen Wiedervereinigung der Weiblichkeit im gefallenem und büßenden und dadurch sich reinigenden Weiblichkeitstyps der, daß eine Art Geschichte und eine Zeit eingeführt wird.² Durch diese Maßnahme wird die

¹ Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. 2, ³1982, S. 96-98.

² Material für diese Geschichte wird man, um nur ein Beispiel von vielen möglichen zu nennen, in Benita von Heynitz, *Literarische Kontexte von Kate Chopins the Awakening*, Tübingen 1995, finden. Hier geht es auf den Seiten 81ff um die Zusammenführung von „gefallenem Mädchen“ und „liebender Mutter“ als Typen. Da ich ein persönliches Befremden an der allgemeinen Rede von „Rollen“ nie unterdrücken kann, tauche ich nicht tiefer in die entsprechende Literatur ein, sondern möchte lediglich darauf hinweisen, daß schon etliche Beobachtungen zu diesen Dingen von sehr kompetenten (und keineswegs nur weiblichen) Seiten gemacht worden sind, die freilich die Eigenschaft zu haben scheinen, daß sie nie wirklich durchdringen in philosophischere Kontexte. Eine mit den Wahlverwandtschaften in Verbindung stehende Würdigung der Kritik Benjamins an der Männerseite dieses Problems findet man bei Astrid Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen*, Berlin 2000, S. 234-281. Hier im einzelnen auf die großen Stärken und kleinen Schwächen der Analyse einzugehen, würde mich zu weit ab führen von meinem Thema, ich empfehle aber das gründliche Studium. Mir scheint freilich, es würde sich erweisen lassen, daß der Unterschied zwischen Cohen und Benjamin hier am Ende selbst dann, wenn man innerhalb

Sünde der weiblichen Geschlechtlichkeit nun nicht mehr der einen Figur, der Maria, ganz abgesprochen, und der anderen, der Eva, auf ewig zur Rechtfertigung ihrer Ausgrenzung und Unterdrückung angelastet, wie das sonst üblich war, sondern die Geschlechtlichkeit wird als ein notwendiges Purgatorium in einer Figur durchlaufen. Und zwar als ein stellvertretendes Purgatorium, eines, das die Frau mit allen dazugehörigen Verbrechen auf sich nimmt, um den Mann, der keine Verantwortung für seine Taten zu übernehmen hat, reinzuwaschen, letztlich einer Versöhnung mit seinem himmlischen Vater zuzuführen (s. darüber mein „Warum Gretchen dran glauben muß“). Noch einmal auf der inhaltlichen Ebene ist dies ein Befund, der nicht nur für jedes Interesse an einer integrierten und selbstbestimmten Weiblichkeit und daran, daß diese kulturell zur Sprache kommen möge, desaströs ist, sondern er steht auch innerhalb der Theorie Cohens in einem gewissen Widerspruch zu seiner sonst vehementen Ablehnung des Sühnopfergedankens des Christentums.

Dennoch, und weil eben die inhaltliche Ebene nicht die einzige ist, weil Cohen vielmehr sehr bewußt davon spricht, daß hier etwas „bezeichnet“ und durch Bezeichnung integriert wird, bringt er möglicherweise durch die Brechung dieses Problems im Gedanken des reinen Gefühls das große Kulturprojekt einer besseren Balance in den Geschlechterbeziehungen und das Projekt der Entdämonisierung der Geschlechtlichkeit, insbesondere der weiblichen Sexualität weiter voran als es die Interpretation des Motivs in George Eliots Roman, welche uns inhaltlich zunächst sympathischer sein könnte, vermag. Dieser Befund, auf den ich in einer völlig formal inspirierten Recherche gestoßen bin, hat mich übrigens selbst während der Vorbereitungen zu diesem Vortrag ziemlich überrascht. Daß ich keine Literaturwissenschaftlerin bin und mit meinem Text eher an eigene Untersuchungen als an einen wissenschaftlichen Tross anschließe, sage ich nur, um freundlichst vorzuklären, daß es mir bewußt ist und bitte nicht mißverstanden werden möge als übergriffige oder anmaßliche Absicht. Ich tue hier nichts weiter als das, was mein Doktorvater Carsten Colpe gesprächsweise einmal als das Wesen wissenschaftlicher Arbeit bezeichnet hat: Ich teile Beobachtungen über Gelesenes mit.

Zunächst bewege ich mich auf der im weitesten Sinne ästhetischen Ebene und beschreibe nach Maßgabe meiner Auffassung von Cohens Ästhetik die Interpretation Eliots.

III. *Adam Bede, Faust* und *Die Wahlverwandtschaften*

des Denkens eine Liebe der und zur Endlichkeit verteidigen wollte, eher zugunsten von Cohen ausgehen würde.

Den *Faust* von Goethe setze ich in seinen zwei Teilen als bekannt voraus. Über *Adam Bede* werde ich kurz zusammenfassend berichten und Sie im übrigen auf die im Hand-Out zusammengeführten Stücke verweisen. Sieht man den Text Eliots einmal in Relation zu Goethe, wird man in der Konstruktion dieses Textes nicht nur den Stoff der Gretchentragödie aus dem *Faust* wiederfinden, sondern auch die Viererkonstruktion aus dem Roman *Die Wahlverwandtschaften*. Dieser Roman eignet sich aus einem zusätzlichen Grund als Hintergrund: In ihm spielt an zentraler Stelle die Gepflogenheit des lebenden Bildes eine Rolle. Das Kapitel, in dem sich ereignet, was ich als die Inversion alles dessen, was Cohen an der Gretchentragödie zur Rettung des ewig Weiblichen sieht, interpretiere, hat Ähnlichkeiten mit den Inszenierungen der lebenden Bilder in den *Wahlverwandtschaften*. Und wiederum sind es der *Faust* und die *Wahlverwandtschaften*, an denen Cohen in der *Ästhetik* besonders deutlich macht, wie sehr die Idee der Liebe zum Menschen in seiner Natur angewiesen ist auf das nur ästhetisch erzeugbare reine Gefühl. Freilich kann dieses reine Gefühl so wenig völlig abgelöst vom Inhalt einer Dichtung betrachtet werden wie umgekehrt der bloße Inhalt einer Dichtung nicht verstanden werden kann, wenn man die formale Gesetzlichkeit der Dichtung nicht zu verstehen unternimmt.

In beiden Werken Goethes stirbt eine junge Frau letzten Endes an verbotener Liebe. Ihr Tod ist in beiden Werken die einzige Möglichkeit, sowohl das ewige Recht der Liebe als auch das, wie Cohen das ausdrückt, relative oder irdische Recht der gesellschaftlichen Ordnung, im ersten Fall repräsentiert durch das Verbot vor- und außerehelicher sexueller Beziehungen, im zweiten Fall repräsentiert durch die bestehende Ehe des Mannes, zu rechtfertigen und zu erhalten. In beiden Werken kommen Kinder durch die Schuld der zu sehr mit ihren verbotenen Liebesangelegenheiten beschäftigten jungen Frauen zu Tode. Auch ihr Tod ist (aus der Sicht der Konstruktion eines Romans im Geiste von Cohens Idee der Gesetzlichkeit als dem wesentlichen Zug des Genies) die einzige Möglichkeit, das ewige Recht aller Menschenkinder auf ihr Leben und zugleich die relativen Reglements legitimer Geburten in der Gesellschaft im Kunstwerk zu erhalten. (Die Illegitimität der Kinder wird in den Werken freilich sehr unterschiedlich begründet, in den *Wahlverwandtschaften* so kühn, daß einem noch heute der Atem stocken müßte.³) Die literarische Figur der verbotenerweise liebenden

³ In seinem berühmten und vielfach interpretierten Essay zu Goethes *Wahlverwandtschaften* hat Walter Benjamin darauf aufmerksam gemacht, daß die Figur Mittlers, dessen Sätze über die Ehe gern mal als Goethes Auffassung dazu genommen wurden, durchweg als eine Figur erscheint, die unpassende Äußerungen tut, vgl. Walter Benjamin, „Goethes *Wahlverwandtschaften*,“ in: Ders. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, FfM 1980, Bd. I,1, S. 123-201, hier S. 129ff. In ihrer Interpretation dieses Textes in Relation zu Cohens Interpretation aus der *Ästhetik* beobachtet

jungen Frau und die literarische Figur des illegitimen Kindes werden also bei Goethe (wie Cohen ihn versteht) dem ästhetischen Erhalt der Liebe mit ihren naturhaften und diese zugleich transzendierenden Kräften einerseits und dem ästhetischen Erhalt der gesellschaftlichen Ordnung andererseits geopfert. Im Drama wird auf diese Weise der moderne Mann gerettet und in gewisser Weise nach Cohen (in einer in Wahrheit sehr weit gehenden Bewegung) auch die sittliche Integrität der begehrend liebenden Weiblichkeit. Im Roman stirbt nach der illegitim Liebenden auch ihr Geliebter, weil nur durch den Tod beider die irdische Ordnung so unangetastet bleiben kann wie die Figuren im Roman ihre Leiber lassen, ein Umstand, der Benjamin zu manchen Überlegungen Anlaß gab. Und auch hier zitiert Cohen den Schluß, aber das Einverständnis mit dem Opfer, das ihm im Falle Gretchens so erstaunlich leicht zu fallen scheint, kann man ihm hier (gegen Deuber-Mankowsky) wohl nicht wirklich vorwerfen: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen!“ Cohen zitiert ohne Ausrufungszeichen und leitet (wie weder Benjamin noch Deuber-Mankowsky entgangen ist) aus diesem Satz das ewige Recht der Liebe gegenüber dem irdischen Recht der Ehe ab: „Nicht auf das Wiedererwachen dereinst kommt es an, sondern darauf, daß sie zusammen erwachen. Dieses Zusammen ist der Sinn der poetischen Unsterblichkeit, der Ewigkeit der Liebe.“⁴ In den Wahlverwandtschaften ist also, wie im Faust, die Liebe, so sinnlich sie auch motiviert und wenigstens im Faust auch genommen worden sein mag, nur nach dem Tode ihrer literarischen Träger möglich und nur durch ihn zu rechtfertigen – aber immerhin in ihm wird sie auch gerechtfertigt und darf sein. So würdigt selbst Walter Benjamin in seiner „philosophischen Kritik“ des Romans (die vor allem eine Opferkritik ist, worauf ich noch kommen werde [WB, S. 140ff]) in ihm den Ausblick auf eine Erlösung im Unendlichen, die über das unerbittlich erforderte Opfer an die mythischen und sozialrealen Gewalten hinausweise. Benjamin freilich verteidigt den Roman

Deuber-Mankowsky, daß diese Frauen vor allem keine Mütter sein dürfen, und verbindet diese Beobachtung mit Benjamins Äußerung über das „Grauen,“ das uns anfallt, wenn wir aus bestimmten Zuständen der „Geistesabwesenheit“ auftauchend das Gesicht einer älteren Frau, idealiter unserer Mutter, sehen.

⁴ A. a. O., S. 133. Für Deuber-Mankowsky ist etwas in dieser Liebe selbst nicht in Ordnung, sie ordnet sie der als gewalttätig verpönten symbiotischen Liebe zu, welcher sie Benjamins Konzept der schöpferischen Liebe auf beeindruckende Weise entgegenhält. Hier glaube ich ist die Zeit für neues Nachdenken gekommen, für ein Nachdenken, das ein Recht auch des sogenannten ungesunden Begehrens wenigstens ästhetisch einräumt. Die weibliche Antwort auf männliches Totalanalysieren der weiblichen Sexualität kann nicht ein weibliches Totalanalysieren der männlichen Sexualität sein. Tatsächlich sind etliche der neueren weiblichen Kunstproduktionen, die weibliche Sexualität am mutigsten zur Sprache bringen, ohne eine solche Freiheit von Pathologisierungen nicht zu verstehen und zu würdigen, und es wäre sehr schade um sie.

gegen seine eigenen Einwände wesentlich durch eine Würdigung der in ihn eingelegten Novelle von den Nachbarkindern, die ihm für eine sozusagen gesündere Liebe stehen. Eine solche gesündere Liebe nun bildet auch den Kontrast, den George Eliot in ihrem Roman zu der ungesunden und in Kindsmord und Tod führenden kranken Liebe ihrer unerlösten und nicht erlösungsmächtigen Gretchenfigur aufbaut.

Dieser Roman faßt überhaupt alle in den beiden Goethewerken aufgebrauchten Motive gleichsam moderner an, indem er wie programmatisch die Tiefe der ewigen Liebe in die irdischen Figuren eines zwar schwer geprüften, am Ende aber gelingenden Ehelebens verlegt. Es gibt also eine sprechende, gute, liebende, öffentlich aktive und als sanftmütige zugleich in der Ehe besonders angenehme Frau, deren Liebe sich irdisch erfüllt. Aber der Preis für die ästhetische Konstruktion dieser maritalen marianischen Figur ist kaum geringer als der, den das Luthertum für seinen Versuch, das reale Triebleben mit der realen Erfordernis der Geistigkeit und der Geistlichkeit zu versöhnen, in der Religionsgeschichte entrichtete: Der Versuch, eine Abspaltung zu vermeiden, bringt eine neue andere Abspaltung hervor, ein Schicksal, dem übrigens, das sei hier am Rande vermerkt, keine Psychologie und keine noch so sehr um Gesundheit und Ganzheit bemühte Lehre von den menschlichen Dingen jemals entgangen ist. Eben um dieses Problem kümmert sich die Kunst und im Versuch, diese zu verstehen, die Ästhetik. Und dies läßt sich gut erläutern an dem, was bei Eliot aus den Figurationen von Faust und den Wahlverwandtschaften wird. Hier wird nämlich nun das Purgatorium des Triebes verschoben und abgespalten und einer anderen Frauenfigur, einer Eva der Eitelkeiten, deren Liebe auf alle Weisen unglaublich erscheint, aufgebürdet. War mit Gretchen, wie Cohen sie interpretiert, die Spaltung der Weiblichkeit durch das, was Benjamin den „Urtrieb des Mannes“ nennt, überwunden und das ewig Weibliche in einer Gestalt gewonnen, wenn auch um den Preis von deren Leben und Liebe in der irdischen Welt, so wird bei Eliot ein Leben und eine irdische Liebe für eine zugleich völlig durchgeistigte Frauenfigur gewonnen, aber unter Abspaltung einer anderen Frauenfigur.

Zunächst zu den gemeinsamen Handlungselementen: Auch in *Adam Bede* kommt ein illegitimes Kind zu Tode, auch hier ist der Grund die verbotene (weil gesellschaftliche Grenzen überschreitende) Liebe einer jungen Frau, Hetty. Diese aber ist in viel höherem Maße selbst schuld an ihrer Kalamität als das bei Goethes Gretchen der Fall ist. Denn anders als das unschuldige und herzensgute Mädchen aus dem Faust, das gleichsam als Gegenfigur zu Mephisto stets das Gute will und das Böse schafft und von Goethe mit der Fähigkeit zu einer Liebe, die sowohl rein als auch sexuell ist, ausgestattet wird, ist Hetty eine in eitlen und oberflächlichen Träumen befangene kleine Person, die im Mann wesentlich den Retter aus der

Not oder die Eintrittskarte in ein besseres Leben sieht und ihn nicht „herzlich liebhat“ wie Gretchen ihren Faust. Hetty ist am Anfang sogar verwöhnt, denn, hübsch wie sie einmal ist, hat sie im Titelhelden, in Adam Bede, einen Heiratsanwärter aus ihren eigenen Kreisen, einen guten Mann, der sie herzlich liebt. Sie aber, in Eitelkeit und Ehrgeiz, welche von Eliot auf eine Weise geschildert werden, daß man es im heutigen Jugendjargon wahrscheinlich unter „Zickenalarm“ abbuchen würde - es gibt (Sie haben es im Handout) ein Stück von feinsten Ironie über „die Sprache der Natur“ und den durch sie irrtümlich suggerierten Zusammenhang zwischen schönen Wimpern und echter Sanftmut und Moral – zieht es vor, sich mehr von ihrer Schönheit zu erhoffen, als ihr gut tut. Eliot läßt ihrer Figur durchaus die Illusion einer gewissen Verliebtheit, macht aber doch ihren Lesern klar, daß es mit dieser Verliebtheit nichts auf sich habe als Eitelkeit, denn Hetty ist in den jungen Grunderben des Gebietes vernarrt und hofft darauf, von ihm geheiratet und über ihren Stand erhoben zu werden, eine Hoffnung, welche sie veranlaßt, sich leichtfertig mit ihm in heimlichen Treffen einzulassen. Hettys Cousine Dina hingegen, eine ebenfalls nicht unschöne, aber sehr viel ernstere und – das ist die teuer erkaufte Sensation des Romans zu seiner Zeit – selbstsprechende Predigerin einer Methodistengemeinde, hegt eine kleine Neigung für Adam Bede, auf die sie aber Verzicht übt, weil sie von dessen Liebe zu Hetty weiß. Sie muß unterwegs das Liebeswerben von Adams Bruder Seth abweisen und beobachtet in ihrem einsamen Besserwissen die Entwicklung des oberflächlichen Mädchens mit weiser Sorge. Ein Bestandteil der besorgten Beobachtungen der Cousine und der Autorin ist, daß Hetty mit den ihrer Obhut anvertrauten Kindern der Verwandtschaft eher nachlässig und desinteressiert umgeht. Es kommt dann, wie es kommen muß: in Szenen, in denen uns Eliot ihre permanente Ironie so wenig erläßt wie ich Ihnen hier Urlaub von meinem sarkastischen Kommentar zu der elend faden Moral der Geschichte gewähre, schwängert Arthur das Mädchen Esther, genannt Hetty, und muß dann, da die Geschichte ernster zu werden droht, abreisen, was er auch nicht wirklich ungern tut. Der junge Herr wird als ein seiner Taten nicht recht bewußter und im Grunde gutmütiger, aber ebenfalls eher oberflächlicher junger Bursche geschildert, und er hat natürlich keine Kenntnis von Hettys guten und weniger guten Hoffnungen – bzw., hier ist Eliots Darstellung von subtilster Meisterschaft, er erlaubt sich freundlich, die Ahnungen, die er sehr wohl hat, zu ignorieren. Hetty willigt nach seiner Abreise halbherzig und noch auf eine baldige heiratswillige Rückkehr Arthurs hoffend in eine Heirat mit Adam Bede ein, ergreift aber, als sie ihre Schwangerschaft bemerkt, die Flucht aus dem Dorf, anstatt sich, wie dies Dina schon frühzeitig nahegelegt hatte, mit Dina auszusprechen und Buße zu tun, bescheiden zu sein, bei ihrem Leisten zu bleiben usw. Hetty also flieht, sucht Arthur, von dem sie sich noch Hilfe aus

ihrer Notlage erhofft, trifft ihn aber an einem Ort, an dem sie ihn vermutet, nicht mehr an, versucht dann, sich das Leben zu nehmen, schafft das aber nicht, und gebiert schließlich in einem Gasthaus ihr Kind. Sie setzt das Kind aus und wird in der Nähe des Ortes, an dem sie es ausgesetzt hat und an dem es tot aufgefunden wurde, aufgegriffen und verhaftet. Als man in ihrem Dorf davon erfährt, reisen sowohl Adam Bede als auch die von einer Predigtreise kommende Dina an den Ort, an dem Hetty inhaftiert sitzt. Hetty ist, wie es sich für eine ordentliche Sünderin gehört, verstockt und will nicht gestehen, Adam ist, wie es sich für einen betrogenen ernsthaft Liebenden gehört, von tiefer Anteilnahme aufgewühlt und vergebungsbereit, vor allem aber wütend auf den Rivalen, selbstverständlich nur aus Sorge um die Geliebte, und Dina ist die eigentliche Heldin, indem sie sich um die Gefangene kümmert, sie gründlich bepredigt und ihr Herz öffnet, so daß sie vor der Vollstreckung des Todesurteils noch beichtet. Hetty wird dabei trotz – oder wegen – ihrer Beichte zur ganz schwarzen Hintergrundfigur, vor der sich das Heroentum (oder, im Falle Arthurs, mindestens die liebenswerte Menschlichkeit) aller anderen recht gründlich entfalten kann. Im Kapitel, das dem, welches ich als lebendes Bild auffasse, vorangeht, hat Hetty, die sich an der Predigerin festhält, von Adam die erbetene Vergebung und einen letzten Kuss empfangen und ihrerseits Adam gebeten, dem Arthur auszurichten, daß sie ihm vergebe, selbstverständlich nur, weil Dina ihr erklärt habe, daß sie sonst selbst nicht erlöst werden könne. Auf diese Vergebungsszene folgt nun also das kürzeste Romankapitel, das 47., in welchem die Zuschauer ausdrücklich ins Geschehen einbezogen werden.

(Handout)

Der Übersetzer läßt erstaunlicherweise einen Satzteil im Eröffnungssatz aus, der mir wichtig erschien: daß die Zuschauer den Anblick der beiden Mädchen besser erinnerten als ihre eigenen Kummernisse. Und er läßt ferner aus, daß der Galgen nicht nur einen jähen Tod, sondern einen Tod ankündigt, der „deliberately inflicted“ ist, der ganz und gar gewollt ist. Beide Details sind aber wichtig für das Gesamt. In dem Satz von den vergessenen Kummernissen der Zuschauer möchte man erst denken, diese würden vergessen, weil die Figur der Hetty so erbarmungswürdig sei. Das ist aber dann gar nicht der Fall. Diese ist vielmehr nur das Mittel, um die Predigerin recht günstig in Szene zu setzen. Und auch die Rettung, die Arthur Donnithorne durch seinen wilden Ritt bringt, rettet Hetty nicht wirklich, sondern gibt sie, indem sie sie von einem spektakulären Tod verschont, erst recht dem literarischen Tode preis. Am Ende des Romans, wenn Dina glücklich mit Adam vereint ist, wird der Gedanke an Hetty noch einmal kurz auftauchen: Ohne jede Begnadigung des Mädchens. Adam berichtet vielmehr ganz zum Ende von einer Begegnung mit dem von der

ländlichen Gemeinschaft zunächst (trotz seiner höheren Stellung, darauf wird im Roman großes Gewicht gelegt, es gibt hier also eine Anklage gegen den leichtfertigen Gebrauch der Dienstmädchen durch die Herrensöhne, der diese Mädchen ins Unglück stürzt) verurteilten, dann aber wegen guter Führung begnadigten Arthur: »Es schnitt uns beiden recht ins Herz, als wir uns zuerst wiedersahen. Er hatte von der armen Hetty nichts gehört, als bis ihn Pastor Irwine in London traf; die Briefe hatten ihn unterwegs verfehlt. Als wir uns die Hand gegeben hatten, war das erste, was er sagte: Ich konnte nichts für sie thun, Adam – sie hat lange genug gelitten – und ich hoffte so auf die Zeit, wo ich wieder etwas für sie thun könnte. Aber Ihr hattet recht, als Ihr mir sagtet, es gäbe ein Unrecht, was sich nie wieder gut machen lasse.« Selbst die Vergebung, die ihr doch in der Kerkerszene zum Lohn für ihre Beichte und letztlich als Dinas Verdienst zuteil geworden zu sein schien, ist also am Ende des Romans ungültig. Es muß dann auch ausgerechnet Adam sein, von dem man während der Geschichte immer wieder den Eindruck gewinnen konnte, daß er an der Sache eine Herzensbildung und auch eine Enthärtung seines Urteils erleide, der die abschließende Verurteilung Hettys als Zitat vom zur Gemeinschaft bekehrten Arthur ausspricht. Erst dann kann er Dina zum Genuß überlassen werden.

Der Tod und die bleibende Verurteilung sind mithin alles, was die Autorin für diese ihre Figur übrig hat. Selbst Arthur Donnithornes Versuch, eine Begnadigung für die Kindsmörderin zu erwirken, so effektiv in Szene gesetzt im 47. Kapitel, bewirkt am Ende zwar seine eigene relative Begnadigung, aber nicht mehr die der jungen Frau. Tränen und besondere Tiefe werden ihm zwar nicht zugestanden, aber immerhin wird er wieder aufgenommen als ein passabel guter Kerl. Eitelkeit kann dem Mann noch verziehen werden – der Frau niemals.

IV. Inversionen

Hier wie an vielen Stellen des Romans, an denen es um Zuschauer und Zeugen des dramatischen Geschehens geht (zu dem immer auch die Predigten der Dina gehören, die vor größeren Versammlungen stattfinden), scheint der Leserschaft unmittelbar nahegelegt zu werden, was der Sinn ihrer ästhetischen Erfahrung zu sein habe. Ich möchte im folgenden die Inversionen, mit denen hier der Stoff nach formalen und inhaltlichen Kriterien bearbeitet wird, unter dem Gesichtspunkt von Bild und Mitleid und vor allem dem von Cohen vorgegebenen Gesichtspunkt des reinen Gefühls als der Liebe zum Menschen in seiner Natur als dem wichtigsten Kriterium der Beurteilung eines Kunstwerkes kurz resümieren:

1. Auf der Ebene der ästhetischen Konstruktion wird hier der Stoff einer Viererkonstellation in Kombination mit dem Stoff der Kindsmörderin so organisiert,

daß dem tragischen Ende der Kindsmörderin eine glückliche Versöhnung der beiden Männer und eine Verheiratung des Besseren von beiden mit der allein übrig gebliebenen guten Frau folgt. Dabei scheint mir, die Darstellung der Dina im lebenden Bild des 47. Kapitels entspreche in etwa der Darstellung der Luciane in Goethes Werk – und die Rettungsszene am Ende des Kapitels der Rettungsszene in der Novelle, welche in die *Wahlverwandtschaften* eingebaut ist und dort, wenn man Benjamin folgen möchte, die „gesunde Variante der Liebe“ repräsentiert, aber alle Romanfiguren entsetzt. In Eliots Roman ist der Novellenstoff verchristlicht zum Hauptthema des Romans geworden, und die Tragödie der Kindsmörderin ist ein innerhalb des Romanes inszeniertes dramatisches Purgatorium. Dieses reinigt am Ende allerdings nicht (wie im Faust) den modernen experimentierfreudigen Mann durch Hingabe einer liebenden und alle Verbrechen auf sich nehmenden Frau. Schon gar nicht verklärt es die Kindsmörderin. Vielmehr werden die Zuschauer innerhalb und außerhalb des Romans durch den schrecklichen Anblick einer völlig heteronomen und keiner wirklichen Liebe fähigen weiblichen Kreatur darauf eingestimmt, eine andere, vollkommen reine Figur als neue Braut zu feiern, nämlich die Predigerin. Diese ist die Idealisierung der sanftmütigen, aber aktiven, selbsttätigen, selbst denkenden, selbst urteilenden und handelnden und allen anderen ihre Freiheit lassenden Frau. Das Purgatorium der Vierergeschichte mit Kindsmord und gelingender Rettung bringt am Ende die Vision der selbständigen Frau als liebender und liebenswerter hervor. Ein offenkundig Dämonisches gibt es nicht, auch keine mythischen Mächte, nur die banalen Eitelkeiten eines jungen Mädchens vom Lande und die fahrlässige Herzensträgheit eines im Grunde gutmütigen Landadeligen bringen das Unglück herbei. Es gibt auch keine als real den handelnden Personen übergeordneten Himmelmächte. Gott selbst kommt nur ins Spiel, insofern Dina aus dem Glauben an ihn ihre Kraft bezieht. Insofern ist der Roman hochmodern, die christliche Atmosphäre wirkt bei näherem Hinsehen eher wie ein besonders genialer Trick, um dem viktorianischen England die autonome Weiblichkeit in Gestalt der Dina unter die Jacke zu jubeln. So weit so schön. Was geschieht aber noch? Die gute Ordnung wird real, also in der Realität des Kunstwerks, verändert: Vor der überzeugenden und ins Bild gesetzten sittlichen Kraft der Predigerin weichen sowohl die Kindsmörderin mit ihren Eitelkeiten als auch die Hüter der gesellschaftlichen Ordnung respektvoll zurück, nicht ohne sich ihr zugleich zu öffnen. An einer Stelle heißt es über Dina anerkennend, sie habe einen Schlüssel, um die Herzen der

Härtesten zu öffnen. Die Ordnung muß natürlich, wenn stimmen soll, was Cohen über den Roman als den Ort, an dem der Konflikt zwischen der Liebe und der menschlichen Kultur ausgetragen wird, sagt, dennoch gehütet werden und hart sein. Die Härten des Hütens der Ordnung sind aber, so scheint es, an Adam und weniger interessante Wärter- und Priester-Charaktere delegiert, die Schlampereien des nicht so strengen Ordnungshütens und der natürlichen Bedürfnisse an Arthur und ein paar bezaubernd geschilderte und in Mundart sprechende Landmenschen. Das lebende Bild aber, von dem im Roman Goethes Otilie ausgeschlossen war, um der schönen und selbstsüchtigen Luciane keine Konkurrenz zu machen (und von ihr auch nicht ernsthaft überblendet zu werden), schließt hier das blamierte hübsche Mädchenwesen ein – und alles sexuell Liebende aus. Was in den beiden Goethewerken (und ihrer Interpretation durch Cohen) als dämonisiertes und zu reinigendes noch da war, ein weiblich Sexuelles, ist bei Eliot ausgetrieben, als Trug der Eitelkeiten entlarvt oder integriert in ein reichlich hölzern klingendes Programm der modernen Liebe. (Handout, Adams Liebesvergleich).

2. Ich bin unversehens aus dem Ästhetischen ins Moralische übergegangen. Nun mache ich es umgekehrt und zeige die Konsequenzen der moralischen Erzeugung einer eigenständigen weiblichen Figur auf Kosten der Erledigung und Abfertigung einer durch passive Unmündigkeit schlechten weiblichen Figur für die ästhetische Arbeit des Romans: Die Liebe, wenn sie als so eine „gesunde“ Liebe dargestellt wird, wie Goethe es sich klugerweise nur in der Novelle innerhalb des Romans erlaubt, hat keinen Konflikt mit der gesellschaftlichen Ordnung. Tatsächlich wird mit der Figur der Hetty, die als Abspaltungsprodukt der neuen Frau, deren Erschaffung der Roman Eliots zu dienen scheint, die Liebe als sehnsüchtige selbst geopfert. Tatsächlich ist der Roman, obwohl in ihm „reale sexuelle Verbindungen“ vorkommen, auf dieser Ebene um vieles steriler als die *Wahlverwandtschaften*. Wiederum liefert das lebende Bild aus dem 47. Kapitel den Schlüssel zu diesem Phänomen: Die Herzensöffnung, zu der Dina befähigt zu sein scheint, ist bei näherem Hinsehen nichts anderes als eine Überwältigung im Sinne modernen/ humanen Strafvollzugs oder sektiererischer Seelenvereinnahmung, tatsächlich auch eine Überwältigung wie sie in gewissen Richtungen des zeitgenössischen Psychologismus medienwirksam in Szene gesetzt wird, hierin näher am Exorzismus alter Schule als am Aufklärungspathos des Gründers der Psychoanalyse. Hettys Beichte gibt den Lesern Aufschluß über den Tathergang und die Seelenlage des gequälten und in seiner Not durch die Autorin

noch unbarmherzig gescholtenen Wesens, aber sie hilft ihr in keiner Weise. Die Öffnung des Herzens befriedigt die Vertreter der alten und der neuen gesellschaftlichen Ordnung, gibt Anlaß und Gelegenheit, von unmittelbaren Opferungsszenen höflich Abstand zu nehmen und alle Figuren als gut zu erweisen: bis auf diese eine irdisch für lange Strafe vorm kurzen Galgen Gerettete, aber vor keinem ästhetischen und sittlichem Gericht zu rechtfertigende Gestalt mit ihren doch ernsthaften Lebensnöten. Jeder Ausbruch aus einer für ebenso fromm wie natürlich gehaltenen Ordnung, der nicht dem Projekt der Erschaffung einer liebenswerten autonomen Frauenfigur gilt, wird nicht nur von der beschriebenen Gesellschaft, sondern vor allem von der Autorin des Romans so rücksichtslos geahndet, daß trotz reichlich fließender Tränen für eine wirkliche Liebessaat, gar irgendeine sexuell konnotierte Sehnsucht, nicht der geringste Raum mehr übrig bleibt. Damit aber entfällt auch das Element der Rührung in Cohens Sinne. Und es entfällt die Möglichkeit, der sehnsüchtigen Menschenliebe als einer sexuellen irgendeine Hoffnung zu geben. Was Deuber-Mankowsky im Kontext von Benjamins *Wahlverwandtschaften*- Essay über Wynekens Männerbündelei und die Überflüssigkeit der Weiblichkeit in ihr schreibt: hier ists Ereignis, mitten in dem emanzipatorischen Romanwerk einer mutigen und in ihrem Lebenswerk überaus aner kennenswerten Autorin. Die Weiblichkeit Dinas, so hübsch sie auch in Szene gesetzt werden mag gegenüber der Dummheit Hettys, ist um vieles scheinhafter als die Otilies oder Gretchens, insofern sie ihren athenischen Kopfgeburtscharakter verschleiert und die Konflikte zwischen leiblichen Sehnsüchten Einzelner und geistigen Ordnungen von Gesellschaften negiert und auf die Gestalt einer im Tiefsten fühllosen Irren abschiebt.

3. Historisch kann man vielleicht Eliot vor diesem sich unversehens zuspitzenden Urteil retten, indem man sagt: Es war sehr nötig und ein überaus mutiger Schritt, auch ästhetisch eine selbständige Frauenfigur zu konstruieren, es war zudem sehr geschickt, dazu die sentimental besetzten Stoffe der Epoche aufzugreifen und in dieser Weise zu verarbeiten. In ihrem Leben hat Eliot ohnehin alle Erfordernisse des modernen Frauenlebens in beeindruckender Weise gewagt und einer Realisierung näher gebracht. Zugleich und überdies und mit alledem gilt jedes beste Urteil über ihre Sprachkraft weiter uneingeschränkt. Kein schöneres Englisch weit und breit, keine zärtlichere Ironie im Umgang mit den Dialekten und Landschaften der Heimat, keine süßere Spitze und keine größere Präzision in der Entwicklung der meisten Figuren. Tatsächlich ist diese Kraft der Sprache auch überhaupt nicht denkbar, ohne daß die

Schriftstellerin auf ihre Weise die Menschen, über die sie schrieb, und in ihnen die Natur des Menschen und den Menschen in seiner Natur sehr geliebt haben muß.

Betrachtet man etwa die Reflexionen Adams, sobald er sich der Liebe Dinas gewiß ist (handout), kann man schon versucht sein, hier einen Fortschritt zu begrüßen.

Tatsächlich kommt die Anerkennung des notwendig auch passiven Moments in der männlichen Liebe und des notwendig auch aktiven Moments in der weiblichen Liebe hier dem sehr nahe, was Cohen im eingangs gegebenen Zitat über das Weibliche sagt, das „uns,“ nämlich die Männer, hinanziehe. Tatsächlich haben wir also eine im Ganzen sicher auch nach Maßgabe Cohens gelungene Kunstproduktion vor uns, in der dem reinen Gefühl eine neue Idee lebendiger Weiblichkeit und gelebter Liebe nahegelegt wird. Daß diese einen tieferreichenden Konflikt und die Sehnsüchte von Mann und Frau im Rausch der Begeisterung für eine neue Ordnung ästhetisch ortlos macht, muß man ihr vielleicht historisch verzeihen.

4. Auf der historischen Ebene also gilt: Ein Kunstwerk ist zwar kein Programm und kann nicht als Kunst gelten, wenn es einfach nur eine neue Ordnung propagiert. Die Novelle von den Nachbarskindern in den *Wahlverwandtschaften* wird – im Sinne der Ästhetik Cohens – nur dadurch Kunst, daß sie in die Handlung als störend eingefügt wird. Ansonsten wäre sie bestenfalls ein gutgemeintes Lehrstück. Aber diese gutgemeinten Lehrstücke haben natürlich für die geistige Entwicklung von Gesellschaften eine wichtige Bedeutung. Freilich nicht, indem sie vorbuchstabierten, wie irgendwelche sogenannten Werte eins zu eins umzusetzen wären – wir kämen dann immer bei einer grausam unerbittlichen Programmkunst heraus, und dahin hat der Roman Eliots leider eine Tendenz, oder er wäre doch in den vorgeführten Stücken lesbar als ein solches Stück. Für die Kunst im Sinne Cohens wird er denn auch nicht durch das vernichtende Urteil über die für eine selbstbestimmte Weiblichkeit nicht verwendbare Hetty oder die Idealisierung der Dina gerettet, sondern eher schon durch jene Passagen, in denen etwa Adam gegen die Umdeutung des Übelen zu einem Guten protestiert (Hand-out).
5. Für Hermann Cohen war die Ästhetik nicht das letzte Wort, das er zu dem Verhältnis von natürlichem Menschen und sittlicher Ordnung zu sagen hatte, vielmehr war sie teilweise etwas wie ein Vorwort zur *Religion der Vernunft*. Als ein solches hatte sie es aber in sich. Cohens von niemandem, den ich gelesen habe, überbotene Grundrücksicht gegen die Unverfügbarkeit der Wirklichkeit des menschlichen Gefühls spricht sich vielleicht nirgends umständlicher und zugleich nirgends deutlicher und

positiver aus als in der *Ästhetik*, und in ihr wieder nirgends stärker als da, wo er in Goethe den Dichter bewundert, der in den Tränen „bedeutsame Symptome für das Zurückfließen alles geistigen Inhalts in das ganz Elementare des Bewußtseins,“⁵ gesät habe, und vielleicht zu den erstaunlichsten und typischsten Sätzen in seiner *Ästhetik* gehört der folgende: „Dennoch ist es nicht grundlos, daß das Liebeslied sich in Tränen bezeugt; daß kein Dichter sein Lied so häufig und so markig in Tränen objektiviert, wie der naive Dichter, der objektive, wie Goethe.“

Es sind diese Tränen, in denen die Sehnsucht der einzelnen Menschen nach der Einheit von Leib und Seele als Freiheit, wie sie den Menschenkindern von jeher eigen und von jeher im wirklichen Leben allzu oft verwehrt oder für nur allzu kurze Dauer gewährt war, sich ausspricht. Höchste Kunst lockt diese Tränen hervor – und höchster Kunstgenuß läßt sie fließen. Wie dann das „richtige Leben,“ wie man es so schön zu sagen pflegt, gestaltet wird, das richtet sich sicher außer nach den natürlichen Bedingungen auch nach einer sittlichen Ordnung, an der in Kunstwerken immer wieder gerüttelt werden wird, zum Guten oder zum Schlechten. Bezaubernd an Cohens Auslegung der Werke Goethes ist, wie sehr er diese Einheit als eine auch der Weiblichkeit zugängliche und geradezu durch sie immerhin in der Kunst zu erreichende ersehnt. Die Traurigkeit unseres Geschlechts bleibt freilich in Goethes Werk ebenso wie in Eliots und ebenso in Cohens Auslegungen darin enthalten, daß es von ihnen allen unangefochten anscheinend in jeder symbolischen Ordnung bisher als das mit dem Abgründigen und der Todesverfallenheit der Geschlechtlichkeit stärker belastete gilt und immer noch Schwierigkeiten hat, sich anders auszusprechen.

Wie raffiniert, daß Goethe ausgerechnet der Otilie, jener von Benjamin und ihm folgend einer feministischen Interpretation verworfenen Gestalt, das in den Mund bzw. ins Tagebuch legt, was den Ausweg aus ihrer Verstrickung wiese, wenn man sie leibhaftig nähme:

„Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst.“

⁵ Hermann Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. 1, ³1982, S. 205.