

Weimarer Klassik und Französische Revolution Zu Goethes Lustspiel *Der Großcophta* (1791)¹

Andreas Bässler
(Stuttgart)

Bei der Beschäftigung mit der Weimarer Klassik gerät allzu schnell aus dem Blick, daß die hohe Zeit der deutschen Literaturgeschichte begleitet wird von jenem, wie Goethe sagt, „schrecklichsten aller Ereignisse“: der Französischen Revolution.² Goethe hat zwar keine zusammenhängende geschichtsphilosophische Deutung derselben versucht, sie aber in vielen Einzelzeugnissen bis an sein Lebensende rückblickend kommentiert. Im Gegensatz zu anderen der deutschen Intelligenz wie Forster oder Bürger, welche die Revolution begeistert begrüßten und z.T. erst durch deren Radikalisierung ernüchtert wurden, stand er den Ereignissen von Anfang an sehr distanziert, ja ablehnend gegenüber. Trotz aller Abneigung hat er die Revolution aber fast von Anbeginn poetisch verarbeitet: seit 1791 mit seinen sogenannten Revolutionsdramen (*Der Großcophta*, *Der Bürgergeneral*, *Die Aufgeregten*), 1795 mit der Novellensammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, 1796 mit dem Epos *Hermann und Dorothea*, 1803 mit dem Drama *Die natürliche Tochter*. Dabei mußten sich bei der Stoffwahl Spannungen zu Ansprüchen der Klassizität ergeben. Wie fügt sich ein hochaktueller, politischer Stoff klassischer Zeitlosigkeit? Wie das Chaotische der Revolution, wie ein Massenphänomen dem Sinn nach klassischer Ordnung und Geordnetheit? Wie die unruhigen Zeitläufte dem Stil des Gemessenen, das Monströse dem Anspruch nach Maß? Nicht umsonst finden sich Positionen der Forschung, die gerade über Goethes Texte, welche die Revolution aufgreifen, ästhetische Vorbehalte äußern.

Das erste Revolutionsdrama von 1791 war der *Groß-Cophta*, ein Lustspiel, und damit nicht gerade Goethes favorisiertes Genre. Ästhetisch, darin ist sich die Forschung einig wie selten, ist das Drama nicht gerade herausragend, manche halten es gar für mißlungen,³ v.a. weil es nicht zeitgenössi-

¹ Der vorliegende Beitrag wurde auf dem deutsch-chinesischen Symposium der Literaturstraße 2009 in Shanghai vor einem vorwiegend chinesischen Publikum als Vortrag gehalten. Am Duktus des Vortrags wurde nichts verändert.

² Claude David, Goethe und die Französische Revolution, in: Deutsche Literatur und Französische Revolution. Göttingen 1974, S. 63-86. Werner Krauss, Goethe und die Französische Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 94 (1977), S. 127-136. Ian F. Roe, Ästhetik und Politik: Goethe und die Französische Revolution, in: Goethe-Jahrbuch 104 (1987), S. 31-46. Goethe und die Französische Revolution. Insel Almanach auf das Jahr 1989, hg. v. Karl O. Conrady. Frankfurt/M. 1989.

³ Zur Problematik Lustspiel siehe Lieselotte Blumenthal, Goethes „Großkophta“, in: Weimarer Beiträge 7 (1961), S. 1-26. Charles P. Magill, Der „Groß-Cophta“ and the Prob-

schen Vorstellungen der Komödie (weder in Theorie noch in Praxis) entspricht, vielmehr ins Satirische tendiert. Aber um Goethes Sicht auf Vorgeschichte und Ursachen der Revolution zu verstehen, ist es aufschlußreich. Er sah nämlich in der sogenannten Halsbandaffäre am französischen Hofe ein Fanal der Revolution und zog im Rückblick selbst die Verbindung beider Ereignisse: „Schon im Jahre 1785 hatte die Halsbandgeschichte einen unaussprechlichen Eindruck auf mich gemacht. In dem unsittlichen Stadt-, Hof- und Staats-Abgrunde, der sich hier eröffnete, erschienen mir die greulichsten Folgen gespensterhaft, deren Erscheinung ich geraume Zeit nicht los werden konnte“.⁴

1785 also, vier Jahre vor der Revolution, verfolgte Goethe aufmerksam jenes Ereignis, das in Europa die Gemüter erregte. Am Hofe des französischen Königs Ludwig XVI. kam es zur Halsbandaffäre. Eine Gräfin namens Jeanne de la Motte-Valois versuchte den vom Hof verbannten Kardinal Rohan zu betrügen. Sie suggerierte ihm, die Königin Marie Antoinette habe Auftrag gegeben, daß er ein wertvolles Halsband für sie besorge und so wieder die Gunst am Hofe erlangen könne. Die Gräfin jedoch war eine raffinierte Trickbetrügerin, die den wertvollen Schmuck verschwinden und in England von ihrem Ehemann verkaufen ließ. Eine außergewöhnliche höfische Intrige, in die zugleich der ebenso berühmte wie europaweit bekannte Graf Cagliostro, der Berater des Kardinals war, verwickelt wurde. Cagliostro gehörte zu den großen und schillernden Scharlatanen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Abenteuerer, Magier, Wunderheiler, Alchemist, Magnetiseur, Geisterbeschwörer und selbsternanntes Oberhaupt einer freimaurerischen Geheimloge mit einem ominösen ägyptischen Ritus, hatte er Zutritt zu vielen adligen Salons und an manchen Hof Europas. Als die Halsbandaffäre aufflog, wurden die Gräfin, Cagliostro und der Kardinal verhaftet. Es gab einen Skandalprozeß in Paris mit einem europaweiten publizistischen Echo: die Gräfin wurde zu lebenslanger Haft verurteilt, Cagliostro, obwohl unschuldig, des Landes verwiesen. Das Königtum ging weiter geschwächt aus dem Skandal hervor, die Legitimationskrise verschärfte sich.

Goethe neigt sonst nicht zu solch grellen und sensationellen Stoffen. Dieses Ereignis aber greift er auf und gestaltet es quasi-dokumentarisch. Die Handlung des Lustspiels lehnt sich stark an die historische Halsbandaffäre an, variiert sie aber. Im Lustspiel tragen bis auf den Grafen Rostro, in dem noch der Name Cagliostros anklingt, die Dramenfiguren keine Eigennamen,

lem of German Comedy, in: German Studies. Festschrift für Walter H. Bruford. London 1963, S. 105-149. Fritz Martini, Goethes ‚verfehlte‘ Lustspiele: „Die Mitschuldigen“ und „Der Groß-Cophta“, in: ders.: Lustspiele und das Lustspiel. Stuttgart 1974, S. 105-149, hier S. 131-149. Marlis Mehra, Goethes „Groß-Cophta“ und das zeitgenössische Lustspiel um 1790, in: Goethe Yearbook 1 (1982), S. 93-111.

⁴ Johann Wolfgang Goethe, Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse. Mit einem Nachwort von Siegfried Sudhof. München 1962 (Sämtliche Werke, Bd. 30), S. 9.

sondern lediglich Standesbezeichnungen: der Kardinal Rohan wird zum Domherrn, Ludwig der XVI. zum Fürsten, die Gräfin de la Motte zur Marquise. Daneben agieren noch ihr Ehemann der Marquis, ihre Nichte und ein Ritter.

Der Domherr, ein hoher Geistlicher, vom Hofe verbannt, steht in heftiger Leidenschaft zur Prinzessin. In seinem Umkreis befinden sich zwei Betrüger, die ihn von zwei Seiten gleichsam zum doppelten Opfer machen. Die Marquise will ihn mit dem Halsbandtrick finanziell schädigen, der Graf Rostro gewinnt ihn, aber auch die gesamte adlige Gesellschaft um ihn, für seinen Geheimbund, verspricht dabei Erkenntnisse in esoterischen Lehren und die Begegnung mit dem Großcophtha, dem geheimnisvollen Oberhaupt und Weisen aus dem Orient. Die beiden Intrigen, die den Domherrn umspinnen, ziehen sich über das gesamte Stück hin, teilen sich in zwei Handlungsstränge, die sich immer wieder kreuzen. Die Scharlatanerien des Grafen und der Betrug der Marquise kulminieren in zwei sich spiegelnden Szenen der Ver- und Entschleierung: Im III. Akt tritt der zunächst verschleierte Großcophtha auf, der sich dann als der Graf Rostro selbst entpuppt. Im V. Akt erreicht die Ränke der Marquise ihren Höhe- und Endpunkt, als sie ihre Nichte verkleidet und verschleiert als Prinzessin auftreten läßt, wie sie den Domherrn wieder in Gnaden aufnimmt. Jene Szene bildet auch den von den historischen Begebenheiten abweichenden Abschluß; denn durch den jungen Ritter wird das Komplott dem Fürsten hinterbracht und am Ende der Betrug von der Schweizergarde in einer Polizeiaktion verhindert und die Betrüger in flagranti ertappt.

Das Lustspiel zeigt den Mikrokosmos der vorrevolutionären Ständegesellschaft. Allerdings ist im *Groß-Cophtha* die gesellschaftliche Ordnung als eine grundlegend gestörte und verkehrte konzipiert. Allein die Figurenbesetzung kommt einer Verkehrung ästhetischer Konventionen gleich. Wenn auch seit Mitte des 18. Jahrhunderts die herkömmliche Ständeregel, wonach das Trauerspiel mit dem Hochadel, das Lustspiel mit nichtadligen Figuren zu besetzen sei, aufgeweicht wurde, ist zumindest für Goethe der Befund eines Lustspiels mit hochadligen Figuren ungewöhnlich.⁵ Allein dadurch ist die gesunkene Dignität des Adels signalisiert.

Die beiden Betrüger des Stücks sorgen dafür, daß es – für ein Lustspiel nicht untypisch – in der adligen Welt zu weiteren Rollenverkehrungen kommt, so daß Verhältnisse hierarchischer Natur auf den Kopf gestellt werden: im ersten Aufzug, als der Graf unvermittelt im Kreis der Adligen erscheint und feststellt, daß diese in seiner Abwesenheit nicht seinen Anordnungen zur Meditation Folge leisten, sondern vielmehr ein festliches Essen veranstalten, springt er mit dem Domherrn, dem Ritter und der Marquise um, als ob es Dienstboten seien. Er schickt sie alle mitten in der Nacht zur Buße in den Garten – und alle Adligen gehorchen devot: so heißt es „Der

⁵ Albert Meier, *Klassik – Romantik*. Stuttgart 2008, S. 264, spricht vom „komödienfremden Milieu des Hochadels“.

Ritter und die andern mit einer Verbeugung ab". Der Domherr kniet gar vor dem Grafen nieder, bittet um Gnade und küßt ihm die Hand, bevor er zu seiner Bußaktion mit den Worten abtritt: „Ich gehorche mit Freuden“.⁶ Die gesamte Szene steht unter der Semantik des blinden Gehorsams. Nachdem der Graf so alle nach unten in den Garten gezwungen hat und die Ständehierarchie solcherart auf den Kopf gestellt, setzt er sich – Höchstmaß der Verkehrung – allein an den freigewordenen Tisch des adligen Festschmauses. Die Symbolik spricht für sich selbst. Die Verkehrung wird allerdings erst verständlich in Verbindung mit dem zeitgenössischen Hintergrundwissen, daß Cagliostro auch ein Scharlatan in Bezug auf seinen Grafentitel war, er hieß in Wirklichkeit Giuseppe Balsamo und stammte aus ärmlichen Verhältnissen Siziliens.⁷

Auch von der betrügerischen Marquise geht eine auffällige Rollenverkehrung aus. Entgegen dem traditionellen Rollenverständnis dominiert sie in ihrer Ehe. Für das adlige Ehepaar, das am Rande des Ruins steht, sorgt sie, wenn auch mit unlauteren Mitteln, für die Einkünfte, plant weitsichtig den Betrug, während sich der Marquis von ihr versorgen läßt. Er schlüpft gar in eine effeminierte Rolle, wenn er sich von den Einnahmen, für welche die Marquise sorgt, vor allem Kleidung und Schmuck kauft und sich als Stutzer gebärdet. Die Marquise ist unternehmend, tollkühn und gerissen, er passiv, abhängig, nicht sonderlich intelligent und ängstlich. Der Marquis gerät aber zudem in seinem erotischen Begehren moralisch ins Zwielicht; er hat die junge und naive Nichte, die nach dem Tod ihrer Mutter den Schutz der Marquise aufgesucht hat, verführt und will das Verhältnis mit oder ohne Zustimmung seiner Frau weiterführen. Seine Frau hingegen, die später in das Verhältnis eingeweiht wird, setzt alle etwaigen Empfindlichkeiten beiseite, und nutzt ihre Kenntnis zur Steuerung und Erpressung des Marquis sowie ihrer Nichte aus.

Eine weitere Störung der sittlichen Ordnung geht vom geistlichen Akteur und Opfer der beiden Betrüger aus, dem Domherrn. Er stammt, wie man im Verlauf des Lustspiels erfährt, aus einer vornehmen Familie des Hochadels und hat aufgrund dessen das wichtige geistliche Amt erhalten. Aber: er verstößt gegen grundlegende Beschränkungen, die ihm dieses Amt auferlegen. Zum einen durch sein erotisches Begehren der Prinzessin, was ihm die Verbannung vom Hofe eingebracht hat; zum anderen durch sein Begehren nach jenem Geheimwissen und den Offenbarungen der ägyptischen Freimaurerloge, welche ihm der Graf Rostro in Aussicht stellt. Der Beitritt zu Geheimbünden wie den Freimaurern war für Geistliche äußerst problematisch und wurde von der röm.-kath. Kirche untersagt: denn zum

⁶ Johann Wolfgang Goethe, Weimarer Dramen, zweiter Teil. Mit einem Nachwort von Walther Migge. München 1963 (Sämtliche Werke, Bd. 11), S. 5-77, Zitate S. 12 u. 15.

⁷ Thomas Freller, Cagliostro. Die dunkle Seite der Aufklärung. Erfurt 2001. Iain McCalman, Der letzte Alchemist. Die Geschichte des Grafen Cagliostro. Aus dem Englischen von Sonja Schuhmacher und Rita Seuß. Leipzig u. Frankfurt/M. 2004.

einen hatten Geheimbünde teilweise einen anti-klerikalen Zug, zum anderen mußte die kirchliche Befehlshierarchie mit jener eines Geheimbundes kollidieren und damit zu Loyalitätskonflikten führen und zum dritten konnten die esoterischen Offenbarungsangebote eines Geheimbundes leicht in Konkurrenz geraten zur für einen Geistlichen einzig gültigen, nämlich der christlichen. Daß der Domherr sich außerhalb der kirchlichen Orthodoxie auf Sinnsuche begibt, wirft ein bezeichnendes Licht auf ihn: er ist ein Libertin in jeglicher Hinsicht, im Fleische wie im Geiste.

Das Ende des Dramas führt nur scheinbar, durch Aufdeckung des Betrugs und anschließende Schnelljustiz, zu einer Wiederherstellung der gestörten Ordnung. Tatsächlich sind Opfer wie Täter nachhaltig moralisch diskreditiert. Die gesamte Adelswelt wird als naiv bis dumm, eitel und unfähig zur Selbstkritik dargestellt. Der herrschende Fürst wird dabei - trotz aller Diplomatie Goethes - nicht ausgespart.

Obwohl dem Domherrn als dem Opfer die Augen geöffnet werden, bleibt er ohne jede Einsicht: Der Oberst der Schweizergarde, der im Auftrag des Fürsten den Betrug verhindert hat, ermahnt ihn: „erfahren sie zuvörderst, daß der Fürst edel genug denkt, um auch diesmal Ihren Leichtsinn, Ihren Frevel mit Gelindigkeit zu bestrafen. Was sag ich, bestrafen? Er will vielmehr den zweiten Versuch machen, ob es möglich sei, Sie zu bessern, Sie der großen Ahnherren würdig zu machen, von denen Sie abstammen. Ihre Entfernung vom Hofe, die nun zwei Jahre dauert, hat Ihnen wenig genutzt“. Doch der Domherr reagiert auf diese Milde brüsk und uneinsichtig: „Sie haben mich beschämt gesehn, aber glauben Sie nicht, daß ich erniedrigt bin. Meine Geburt gibt mir ein Recht auf die ersten Bedienungen im Staate; diese Vorzüge kann mir niemand nehmen und noch weniger wird man mir die Leidenschaft aus dem Herzen reißen, die ich für meine Fürstin empfinde.“⁸

Die Marquise ist zwar am Ende als betrogene Betrügerin entlarvt und muß mit der Verbannung rechnen, zeigt aber keinerlei Reue, sondern beruft sich großspurig auf ihr hochadliges Blut.

Nicht einmal der junge Ritter, der den Betrug verhindert und aufdeckt, geht moralisch unbeschadet aus der Affäre hervor. Die Aufdeckung der Machenschaften verdankt er nicht seinem wachen Verstand, sondern einem Zufall. Bis zuletzt gelingt es dem Grafen, ihn immer wieder zu manipulieren. Auch er erweist sich nicht weniger als die Marquise als von bloßen materiellen Interessen gesteuert. Schon zu Beginn wird nämlich angedeutet, daß er als dritter Sohn einer adligen Familie ohne Rechte in der Erbfolge ist und ohne jegliche Mittel, weshalb er gehofft hat, über den Domherrn oder den Grafen aufzusteigen. Am Schluß erkaufte er sich durch die Denunziation der Marquise, obwohl er noch wenige Szenen zuvor das Allgemeinwohl gegen den Egoismus verteidigt hat, die Gunst am Hofe und verfolgt egoistisch und kalt kalkulierend nur seine eigenen Interessen - selbst auf Kosten der Nichte, die unschuldig ins Getriebe des Betrugs geraten ist.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, Weimarer Dramen, a. a. O., S. 72 u. 73.

Auch auf den Herrscher wirft der Abschluß kein gutes Licht. Der Schluß besteht aus einer reinen Polizeiaktion. Der Domherr wird vorsorglich außer Landes verwiesen, damit er und der Name seiner Familie nicht in die Affäre verwickelt werden. Die ertappten Betrüger sollen „in aller Stille“ in Grenzfestungen verbracht und, bei Schuldspruch, verbannt und außer Landes abgeschoben werden. Es bleibt also, im Gegensatz zur echten Halsbandaffäre, der Betrug ohne jede öffentliche Aufarbeitung, der Vorgang wird vertuscht. In einem exekutiven Akt der Arkanpolitik werden Betrüger und Betrug scheinbar aus der Welt geschafft, tatsächlich aber nur über die Grenze. Darin offenbart sich die Schwäche der fürstlichen Regierung, die Sorge hat, daß in einem öffentlichen Verfahren die Verstrickungen des Adels demonstriert und aufgedeckt werden. Sehr viel mehr jedoch schreckt den Fürsten, daß sich in der Betrugsaffäre Verbindungen zum Herrscherhaus ergeben könnten, weist doch die Marquise demonstrativ auf ihre Blutsverwandtschaft zum Fürstenhaus hin. Die Milde, die der Fürst walten läßt, kann als Schwäche gedeutet werden, sie verfehlt ihren Zweck. Denn allzu offensichtlich hat weder die vormalige Milde beim Domherrn eine Läuterung bewirkt noch wird die erneute dazu führen. Auch die Marquise akzeptiert die drohende Verbannung – an und für sich eine milde Strafe – nur äußerst widerwillig. Die Schnelljustiz des Fürsten meistert die Krise nicht, seine Autorität ist stark gefährdet, seine Untertanen sind widerspenstig und illoyal, wie ihre Reaktionen zeigen.

Insofern ist das Lustspiel nicht mehr als eine satirische Bestandsaufnahme und eine klarsichtige, aber nicht sonderlich originelle Diagnose des Ancien régime am Vorabend der Revolution: einer korrupten und selbstzerstörerischen höfischen Welt und einer Regierung, deren Verlust an Legitimation als Ursachen der Revolution gezeichnet sind. Die Hinfälligkeit der alten Kräfte ist offenbar. Wer von den dramatis personae aber ist willens oder fähig – als dramatischer Gegenspieler –, das drohende Machtvakuum aufzufangen oder auszunutzen? Das Bürgertum spielt im Drama keine Rolle. Es bleibt als potentieller Herausforderer der alten Macht nur der Graf. Aus dem Dramenpersonal ragt er singulär hervor, als exotischer Fremder ist er nicht wirklich Bestandteil der Ständegesellschaft. Da ihm der Titel des Lustspiels sogar den Protagonistenstatus zubilligt, stellt sich die Frage nach seiner Rolle.

Dem Grafen hat man als Betrügerfigur zwar immer wieder Komödientauglichkeit attestiert, er geht aber im Komischen nicht auf, sondern trägt dämonische und demagogische Züge, weshalb nach Meinung manches Interpreten das Lustspiel eher eine beklemmende oder beängstigende Wirkung entfalte. Der Ambivalenz Cagliostros konnten sich schon seine Zeitgenossen nicht ganz entziehen: Goethe selbst war von ihm zugleich angezogen und angewidert. Cagliostro war seiner Zeit nicht nur Faszinosum, sondern auch Politikum. Was aber ist die politische Dimension Cagliostros, was die erschreckende?

Die Jahre 1785-1787 werden allgemein als Zeitenwende empfunden: 1785 verstörte nicht nur die Halsbandaffäre die Öffentlichkeit, sondern im selben Jahr wird auf deutschem Gebiet auch der Geheimbund der Illuminaten wegen angeblich umstürzlerischer Umtriebe verboten, und es werden in der Folge Dokumente veröffentlicht, die die Gefährlichkeit und Radikalität des Bundes belegen sollten; der Tod Friedrich II. von Preußen 1786 brachte als dessen Nachfolger Friedrich Wilhelm II. an die Macht, der obskurantistischen Neigungen folgte und sichtbar vom Geheimbund der Rosenkreuzer beeinflusst war; zudem wirkten die 1773 verbotenen Jesuiten angeblich im Geheimen weiter. Überall wurden im Untergrund geheime Bewegungen und Verschwörungen vermutet. Das Zeitalter der Aufklärung schien am Ende.

Schon kurz nach Ausbruch der Revolution entwickelten sich reaktionäre Verschwörungstheorien, die als Ursache gezielte und direkte Strategien des Umsturzes durch Freimaurer und Illuminaten annahmen. Diese Verschwörungstheorien stehen oft auch in Verbindung mit der Person des undurchsichtigen Cagliostro. Bereits Ende 1789 behauptete der Marquis de Luchet, Cagliostro habe als Oberhaupt der Illuminaten die Revolution initiiert. Diese Spekulationen entbehren nicht der Ironie. Aus heutiger Sicht: daß ausgerechnet ein Geheimbund aus Deutschland, das in seiner Geschichte eher gescheiterte Revolutionen kennt, jene große französische von 1789 bewerkstelligt haben soll. Aus Goethes Sicht: daß Cagliostro als vermeintlicher Illuminaten-Chef den Scharlatan auch noch zum Oberhaupt über Goethe gemacht hätte; war er doch schon 1783 den Illuminaten in Weimar beigetreten.

Ist die Verschwörertheorie in der heutigen Geschichtswissenschaft obsolet, war sie den Zeitgenossen umso präsenter und hatte sogar reale Auswirkungen. Bereits Ende 1789 wird Cagliostro, der in Rom Unterschlupf gesucht hatte, von der Inquisition verhaftet und es beginnt wenige Jahre nach dem Halsbandprozeß sein zweiter und letzter, wiederum europaweit beachteter Prozeß: 1790 wird er vor Gericht gestellt und Anfang 1791 verurteilt: u.a. wegen Verschwörung zum Umsturz des Kirchenstaats. Bereits 1791 erschienen Prozeßberichte, Mitte 1791 auch in deutscher Übersetzung. Diese Daten sind insofern von Bedeutung, als sie mit erklären können, warum Goethe 1791 den Entschluß faßte, seine Vorarbeiten zum *Groß-Cophtha* nun ernsthaft in ein Lustspiel umzusetzen.

Aber Goethe huldigt keineswegs Verschwörungstheorien. Ihnen folgt eher die nachrevolutionäre französische Literatur (z.B. Alexandre Dumas), in der Cagliostro als Oberhaupt eines Geheimbunds gezeigt wird, der die Revolution steuert und die Monarchie stürzt. Goethe folgt auch nicht Schillers Darstellung Cagliostros, der den Scharlatan nur wenig zuvor, nämlich 1786 in seinem Romanfragment *Der Geisterseher*, als Geheimbundemissär und Manipulator eines Prinzen gezeichnet hatte. Der Geheimbund als Verschwörerorganisation spielt bei Goethe so gut wie keine Rolle; dahinter, so

ist zu merken, steht nichts und niemand, der Bund ist bloße Erfindung und Staffage des Grafen, vor dessen Hintergrund allein seine Person besser zur Geltung kommen soll. Der Geheimbund ist ein Mittel für Rostro und nicht umgekehrt.

Der Graf wird bei Goethe zum Gegenspieler des Fürsten, beide konkurrieren um dieselbe Schnittmenge an „Beherrschten“. Wo der Fürst aber mit seiner Milde versagt, indem ihm am Ende keine Wiederherstellung der gestörten Ordnung gelingt und sich ein Machtvakuum andeutet, versinnbildlicht durch das beredte Zeichen des auf der Bühne fehlenden Souveräns, wo die Loyalitäten ihm gegenüber bröckeln, da unterwerfen sich seine Untertanen dem Grafen devot. Der Graf installiert ein Gegenmodell zur bestehenden Fürstenherrschaft, wobei seine Herrschaftstechniken von ganz anderer Natur sind: Man könnte sie als Psycho-Techniken bezeichnen, die durchgängig manipulativen Charakter haben. So setzt der Graf auf die Macht der Suggestion (wo der Fürst seine Schweizergarde schickt, verfügt der Graf über ein imaginäres Geisterheer als Leibgarde), Cagliostro galt seiner Zeit als erfolgreicher Magnetiseur, in heutiger Diktion würde man eher von einem Hypnotiseur sprechen. Er weiß genauso seine rhetorischen Fähigkeiten einzusetzen, wie er über Mittel der Selbstinszenierung und der Illusionierung verfügt, er zielt nicht auf die Ratio, sondern auf die Seelen- und Gefühlswelt der von ihm Beherrschten; die dominierenden Gefühle, die er zu erzeugen vermag, sind Furcht und Ehrfurcht. Hoffnungen und Wünsche versteht er auszuspielen: den Ritter packt er bei dessen Aufstiegsträumen; den Domherrn bei dessen Leidenschaft für die Prinzessin. Der Graf ist eine Verführergestalt mit charismatischen Elementen, ein Menschen- und Seelenfänger.

Goethe zeichnet das pessimistische Bild eines herrschaftsunfähigen Absolutismus, dessen Legitimationskrise und das entstehende Machtvakuum er nicht als Chance für das Bürgertum sieht, sondern als Gefahr, daß die gemäßigte ‚Despotie‘ eines aufgeklärten Absolutismus in die demagogische eines Usurpators umschlagen könnte. Wenngleich im Drama der Verführer zunächst zu scheitern scheint, so hallt die Drohung der Rückkehr des zur Verbannung verurteilten Grafen am Ende nach.

Die Figur des Grafen ist für die Weimarer Klassik – neben Goethe versucht sich wie gesagt auch Schiller an ihr – eigentlich verfrüht. Eine breite Literarisierung Cagliostros setzte erst mit der Romantik ein: und zwar nicht in Form der Komisierung, sondern der Dämonisierung. Wenige Jahre später nämlich, wieder in Krisenzeiten der Napoleonischen Kriege, liest man in der schöngeistigen Literatur den Scharlatan und Hypnotiseur Cagliostro als Präfiguration vom Aufstieg und Fall des Usurpators Napoleon. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Magnetiseur* (1813) wird der Magier und Hypnotiseur Alban explizit mit Cagliostro verglichen und von der Forschung als Folie für Napoleon gedeutet.

Goethes Lustspiel kennt das sonst so genretypische happy ending nicht, das Ende ist ausgesprochen pessimistisch und im wahrsten Sinne des Wortes düster: das Lustspiel beginnt und schließt mit einer nächtlichen Szene. In einer Nacht- und Nebel-Aktion werden die Delinquenten abgeschoben. Der Herrscher agiert gleichsam als rex absconditus, wie die Betrüger und Scharlatane, aus einem Halbdunkel des Hintergrunds. Obwohl der Betrug am Ende durch den Ritter aufgedeckt und vereitelt wird, ist die Schlußlösung – was man nach der Konvention des Lustspiels erwarten könnte – keine Wiederherstellung der gestörten sittlichen Ordnung. Das Lustspiel endet so offen, wie sich die Revolution im Jahre 1791 für Goethe darstellen mußte.