

GOETHE- JAHRBUCH 2011



Band 128

Wallstein

Goethe-Jahrbuch 2011
Band 128

GOETHE- JAHRBUCH

Im Auftrag

des Vorstands der Goethe-Gesellschaft

herausgegeben

von

Jochen Golz, Albert Meier und Edith Zehm

EINHUNDERTACHTUNDZWANZIGSTER BAND
DER GESAMTFOLGE

2011

WALLSTEIN VERLAG

Redaktion: Dr. Petra Oberhauser

Mit 39 Abbildungen

Gedruckt mit Unterstützung des Thüringer Ministeriums
für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

© Wallstein Verlag, Göttingen
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: Willy Löffelhardt

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-1123-7
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2319-3

ISSN: 0323-4207

Inhalt

- 15 *Vorwort*
- 17 *Rede des Präsidenten der Goethe-Gesellschaft zur Eröffnung der 82. Hauptversammlung*
Dr. habil. Jochen Golz
- 21 *Grußwort des Vertreters des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien*
Dr. Horst Claussen
- 23 *Grußwort der Ministerpräsidentin des Freistaates Thüringen*
Christine Lieberknecht
- 25 *Grußwort des Ministers für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Freistaates Thüringen*
Christoph Matschie
- 27 *Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Weimar*
Stefan Wolf
- 29 *Vorträge während der 82. Hauptversammlung*
- 29 Ernst Osterkamp
Das letzte Jahr. Die Künste im Leben eines Mannes, der den Tod nicht statuierte
- 44 Lucia Ruprecht
Werthers Walzer: Tanz als kulturelle Kodierung von Liebe und Intimität
- 60 Tina Hartmann
Von »Erwin und Elmire« zum »Faust«-Libretto – warum Goethe ein Leben lang Opern schrieb
- 69 Dieter Martin
»Genien« im »Gedränge«. Die »Wilhelm Meister«-Lieder und ihre Komponisten
- 84 Helmut Schanze
»man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein«. Goethe und die »absolute« Musik

- 98 Sabine Schneider
»ein strenger Umriß« – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie
- 107 Johannes Grave
Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich
- 127 Werner Busch
Goethe und Neureuther. Die Arabeske: Ornament oder Reflexionsmedium?
- 159 Susanne Müller-Wolff
»von der Kunst zur Natur, von der Natur zur Kunst zurück«. Goethe als Gartenkünstler und Kritiker der Gartenkunst
- 170 *Abhandlungen*
- 170 Sabine Doering
»so fand ich ihn«. Goethe und Hölderlin – Stationen einer komplizierten Begegnung
- 188 Mathias Mayer
Warum eigentlich »Thule«? Goethes Ballade »Der König in Thule« als Ausnahme
- 198 Rüdiger Nutt-Kofoth
Erzähltes Leben zwischen Überlieferung und Konstruktion. Goethes »Hackert«-Biographie und das Problem des »congruenten Ganzen«
- 217 Gabrielle Bersier
Kulturbruch und transkulturelles Einvernehmen: Goethes deutscher Brief an Madame de Staël in Dresden
- 228 Gerhard R. Kaiser
Mme de Staëls »De l'Allemagne« und Goethes Überlegungen zur »Weltliteratur«
- 251 Ivo Schneider
Goethe als Vorbild für die Einstellung deutscher Bildungsbürger zur Mathematik?

263 *Dokumentationen und Miszellen*

263 Jochen Golz

Ein ›Selbstdenker‹ im unklassischen Weimar. Aus Anlass von Eberhard Haufes »Schriften zur deutschen Literatur«

268 Herbert Müller, Dieter Herrig

Goethes Hexen-Einmaleins – ein neuer Erklärungsansatz

273 Sabine Schäfer

*Alexander Palmer alias Blankenstein – auf der Spur eines Hochstaplers*286 *Rezensionen*

286 *Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, begründet von K. Lothar Wolf u. Wilhelm Troll, hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt (†) u. Irmgard Müller. Abt. II, Bd. 1: Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen. Bearb. von Jutta Eckle. 2 Teilbde. (= LA II, 1 A u. 1 B)*

Besprochen von Manfred Wenzel

289 *Johann Wolfgang Goethe: Amtliche Schriften (Frankfurter Ausgabe). Teil I (FA I, 26): Geheimes Consilium und andere bis zur Italienreise übernommene Aufgabengebiete. Hrsg. von Reinhard Kluge. Frankfurt a. M. 1998, 917 S. – Teil II (FA I, 27): Aufgabengebiete seit der Rückkehr aus Italien. Hrsg. von Irmtraut u. Gerhard Schmid. Frankfurt a. M. 1999, 1238 S. – Kommentar und Register (zu FA I, 26/27). Hrsg. von Reinhard Kluge, Irmtraut u. Gerhard Schmid. Berlin 2011 [= Ausgabe auf CD-ROM]: FA I, 26 K: Nachträge und Kommentare zum Textband FA I, 26. Hrsg. von Reinhard Kluge, 667 S.; FA I, 27 K: Kommentare zum Textband FA I, 27. Hrsg. von Irmtraut u. Gerhard Schmid, 1425 S.; FA I, 26/27 R: Register und Verzeichnisse zu den Textbänden FA I, 26 und FA I, 27 und den Kommentarbänden FA I, 26 K und FA I, 27 K. Hrsg. von Reinhard Kluge, Irmtraut u. Gerhard Schmid*

Besprochen von Volker Wahl

294 *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 8: 1818-1819. Bearbeitet von Manfred Koltes, Ulrike Bischof u. Sabine Schäfer. Teil 1: Regesten, Teil 2: Register*

Besprochen von Gerhard Müller

- 295 *Goethe: Begegnungen und Gespräche. Begründet von Ernst Grumach u. Renate Grumach. Hrsg. von Renate Grumach. Bd. XIV: 1823-1824. Bearbeitet von Angelika Reimann*
Besprochen von Horst Nahler
- 297 *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten (EGW). Begründet von Momme Mommsen. Fortgeführt u. hrsg. von Katharina Mommsen. Redaktion Peter Ludwig u. Uwe Hentschel. Bd. VI: Feradeddin – Gypsabgüsse*
Besprochen von Jochen Golz
- 300 *Goethe: Faust. Eine Tragödie (1808). Historisch-kritisch ediert und kommentiert von Karl-Heinrich Huckle*
Besprochen von Frank Möbus
- 303 *»Mit vieler Kunst und Anmuth«. Goethes Briefwechsel mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch. Hrsg. von Rolf H. Johannsen*
Besprochen von Johannes Grave
- 304 *Christine Demele: Die italienischen Zeichnungen. Bd. 2: Bestandskatalog. Zeichnungen aus Goethes Besitz (Klassik Stiftung Weimar. Die Graphischen Sammlungen, Bd. 2)*
Besprochen von Markus Bertsch
- 307 *Goethe-Handbuch. Supplemente. Bd. 3: Kunst. Hrsg. von Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp*
Besprochen von Wolfgang Holler
- 310 *Albert Meier: Goethe. Dichtung – Kunst – Natur*
Besprochen von Marisa Siguan
- 312 *Hans-Jürgen Schings: Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*
Besprochen von Mathias Mayer
- 315 *Olaf Breidbach: Goethes Naturverständnis*
Besprochen von Margrit Wyder
- 317 *Young-Ae Chon: »So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?« Zur Macht der Poesie bei Goethe*
Besprochen von Terence James Reed
- 319 *Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk. Hrsg. von Hee-Ju Kim unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Kaufmann*
Besprochen von Albert Meier

- 320 *Roger H. Stephenson: Studies in Weimar Classicism. Writing as Symbolic Form*
Besprochen von Daniel Purdy
- 322 *Joseph Kiermeier-Debre: Goethes Frauen. 44 Porträts aus Leben und Dichtung*
Besprochen von Ariane Ludwig
- 324 *Leo Kreutzer: Goethes Moderne. Essays*
Besprochen von Benedikt Jeßing
- 325 *Helmut Schanze: Goethe-Musik*
Besprochen von Dieter Martin
- 328 *Barbara Mühlenhoff: Goethe und die Musik. Ein musikalischer Lebenslauf*
Dietlinde Küpper: Musik in Goethes Leben. Zum Sehen geboren?
Besprochen von Dieter Martin
- 329 *Peter Dilg (Hrsg.): Pharmazie und Chemie in Goethes Leben und Werk*
Besprochen von Claus Priesner
- 332 *Olaf Kramer: Goethe und die Rhetorik*
Besprochen von Peter L. Oesterreich
- 334 *»Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen«. Das »Journal von Tiefurt«.* Hrsg. von Jutta Heinz u. Jochen Golz unter Mitarbeit von Cornelia Ilbrig, Nicole Kabisius u. Matthias Löwe
Besprochen von Siegfried Seifert
- 336 *Kirsten Scherler: »Wie froh bin ich, dass ich weg bin!« »Werther« in der deutschen Literatur*
Besprochen von Karin Vorderstemann
- 338 *Helmut Dahmer: Mit Goethe in Sizilien oder Die Entdeckung des sizilianischen Goethe*
Besprochen von Siegfried Seifert
- 340 *Kristina Skorniakova: Moderne Transzendenz. Wie Goethes Wilhelm-Meister-Romane Sinn machen*
Besprochen von Johannes John
- 341 *André Lottmann: Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes »Wilhelm-Meister«-Romanen und in der Geschichte der politischen Ökonomie*
Besprochen von Maximilian Bergengruen
- 343 *Daniela Tannebaum: Weibliches Werden. Sozialisation und Selbstfindung der Frauengestalten in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*
Besprochen von Gesa Dane

- 344 *Kevin Liggieri: Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes »Achilleis«*
Besprochen von Christopher Meid
- 346 *Katharina Mommsen: Kein Rettungsmittel als die Liebe. Schillers und Goethes Bündnis im Spiegel ihrer Dichtungen. Mit einem Nachwort von Ute Maack*
Besprochen von Manfred Beetz
- 348 *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. von Bernhard Fischer u. Norbert Oellers. Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 14*
Besprochen von Jochen Golz
- 351 *Birgit Himmelseher: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung – Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*
Besprochen von Anke Detken
- 353 *Stefan Groß: Die Weimarer Klassik und die Gartenkunst. Über den Gattungsdiskurs und die »Bildenden Künste« in den theoretischen Schriften von Goethe, Schiller und Krause*
Besprochen von Susanne Müller-Wolff
- 355 *Heide Schulz unter Mitarbeit von Heinrich Fliedner, Heidi Albonesi u. Brigitte Helbig: Weimars schönster Stern. Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach. Quellentexte zum Entstehen einer Ikone*
Besprochen von Joachim Berger
- 357 *Peter J. Schwartz: After Jena. Goethe's »Elective Affinities« and the End of the Old Regime*
Besprochen von Dennis F. Mahoney
- 358 *Helmut Hühn (Hrsg.): Goethes »Wahlverwandtschaften«. Werk und Forschung*
Besprochen von Rolf-Peter Janz
- 360 *Manuela Helga Schulz: Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche*
Besprochen von Fabian Lampart
- 363 *Johannes Anderegg: Transformationen. Über Himmlisches und Teuflisches in Goethes »Faust«*
Besprochen von Günter Niggel
- 365 *Christian Sbrilli: Von der Eitelkeit der Einbildungskraft. Die ästhetische Sendung des jungen Goethe im Spiegel von »Faust II«*
Besprochen von Albert Meier

- 366 *Amina Arfaoui (Hrsg.): Le »Faust« de Goethe et l'esprit Faustien / Goethes »Faust« und das Faustische. Actes du Colloque International (1.–3. Nov. 2007)*
Besprochen von Leslie Brückner
- 368 *Helmut Galle, Marcus Mazzari (Hrsg.): Fausto e a América Latina*
Besprochen von Peter Hanenberg
- 369 *Eva Krüger: Bilder zu Goethes »Faust«: Moritz Retzsch und Dante Gabriel Rossetti*
Besprochen von Hermann Mildenerberger
- 371 *Katerina Kroucheva: »Goethereif!« Die bulgarischen »Faust«-Übersetzungen*
Besprochen von Nikolina Burneva
- 373 *Hans-Günter Klein: »Goethe sein Vorbild«. Felix Mendelssohn Bartholdy, der Dichter und ihre familiären Beziehungen. Nach Briefen und Tagebüchern*
Besprochen von Dieter Martin
- 375 *Raphael Utz (Hrsg.): Besuch bei Goethe. Aus den Tagebüchern der Großherzogin Maria Pavlovna von Sachsen-Weimar-Eisenach 1829-1832*
Besprochen von Ariane Ludwig
- 377 *Wolfgang Mieder: »Wie anders wirkt dies Zitat auf mich ein!« Johann Wolfgang von Goethes entflügelte Worte in Literatur, Medien und Karikaturen*
Besprochen von Sabine Doering
- 378 *Eva Flegel: »Alles ist Wechselwirkung« – Dilettantismus als Lebens-Kunst-Programm: Naturwissenschaftler in der Nachfolge Goethes*
Besprochen von Stefan Höppner
- 380 *Leo Kreutzer: Goethe in Afrika. Die interkulturelle Literaturwissenschaft der »Ecole de Hanovre« in der afrikanischen Germanistik*
Besprochen von Michael Hofmann
- 382 *Jutta Linder: Vaterspiel. Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge*
Besprochen von Irmela von der Lühse

- 385 *Essay-Wettbewerb der Goethe-Gesellschaft*
- 385 *Rede zur Auszeichnung der Preisträger des 3. Essay-Wettbewerbs der Goethe-Gesellschaft am 16. Juni 2011 im Deutschen Nationaltheater Weimar*
Prof. Dr. Werner Frick
- 388 *Die Preisträger des 3. Essay-Wettbewerbs der Goethe-Gesellschaft*
- 389 Tom Wohlfarth
Wissenschaft Kunst Religion
- 395 Kevin Liggieri
Goethe und Kleist – im Auge des Sturms
- 400 Christoph Manfred Müller
Anekdote. Ein dramatischer Vergleich
- 406 Tobias Roth
»mein Geist stets der Geliebten im Schoß«. Lyrische Darstellung und Poetik sexueller Interessen bei Goethe und in der Gegenwart
- 413 *Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft*
- 413 *In memoriam*
- 419 *Bericht über die 82. Hauptversammlung vom 15. bis 18. Juni 2011: Goethe und die Künste*
- 422 *Tätigkeitsbericht des Präsidenten*
- 430 *Protokoll der Mitgliederversammlung am 17. Juni 2011 in Weimar*
- 437 *Geschäftsbericht des Schatzmeisters für die Jahre 2009 und 2010*
- 441 *Bericht der Kassenprüfer für die Geschäftsjahre 2009 und 2010*
- 443 *Ehrung mit der Goldenen Goethe-Medaille*
- 446 *Dank von Frau Prof. Dr. Young-Ae Chon*
- 448 *Dank von Herrn Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Werner Keller*
- 449 *Verleihung der Ehrenmitgliedschaft*
- 457 *Dank von Herrn Prof. Dr. Ye Tingfang*

- 459 *Bericht über das 6. Symposium junger Goetheforscher am 15. Juni 2011 in Weimar*
- 463 *Bericht über die Jahrestagung der deutschen Goethe-Gesellschaften vom 2. bis 5. Juni 2011 in Bad Schlema*
- 466 *Bericht über den 7. internationalen Sommerkurs der Goethe-Gesellschaft vom 13. bis 27. August 2011*
- 468 *Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2011*
- 470 *Dank für Zuwendungen im Jahr 2011*
- 472 *Dank für langjährige Mitgliedschaften in der Goethe-Gesellschaft*
- 474 *Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2010*
- 498 *Ausschreibungstext zur Vergabe von Werner-Keller-Stipendien*
- 499 *Liste der im Jahr 2011 eingegangenen Bücher*
- 501 *Die Mitarbeiter dieses Bandes*
- 506 *Siglen-Verzeichnis*
- 508 *Abbildungsnachweis*
- 510 *Manuskripthinweise*

Vorwort

Herausgeber sind zuweilen geneigt, jener *Faust*-Sentenz ihr Ohr zu leihen, die Goethes Prinzipal im *Vorspiel auf dem Theater* seinem Dichter ans Herz legt: »Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken! / Solch ein Ragout es muß euch glücken«. Abgesehen davon, dass sich die darin verborgene Anweisung nicht so einfach auf das Herausgeberhandwerk übertragen lässt, lauert darin noch eine Gefahr. Bei solchem Herangehen fehlte das, was im *Faust* »das geistige Band« genannt wird, also ein kompositorisches Prinzip, das einem Strauß von Beiträgen gleichsam von innen her Struktur verleiht. Dieser Gefahr suchen wir aus dem Wege zu gehen. Als »geistiges Band« erweist sich für uns stets die jeweils zurückliegende Hauptversammlung, die 2011 dem Thema *Goethe und die Künste* gewidmet war.

Es war nicht vordringlich der Ehrgeiz des Vorstandes, die Aufmerksamkeit der Gäste in Weimar auf ein Thema zu lenken, das möglicherweise noch seiner Entdeckung harrrte. Vielmehr ist das thematische Feld in jüngerer Zeit schon gut bestellt worden und es mag an dieser Stelle genügen, auf die Arbeiten des meisterlichen Festredners Ernst Osterkamp über Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst oder die von Dieter Borchmeyer und Norbert Miller über Goethe und die Musik zu verweisen. Doch der »Genosse einer fortschreitenden Zeit«, so Goethe in seiner *Farbenlehre*, wird »auf Standpunkte geführt [...], von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen läßt«.

Dem reichen Spektrum der Künste in Goethes Interesse entsprechend, ist ein ebenso farbiges Spektrum von Beiträgen im vorliegenden Jahrbuch versammelt. Dass deren Verfasser auf eine in vielem substantielle Goethe-Forschung zurückgreifen können, gibt sich in nahezu jedem Vortragstext zu erkennen. Indes fällt häufig auch neues Licht auf den Gegenstand, etwa auf Goethes sich in eigener Kreativität manifestierende Liebe zur Oper (schon Richard Wagner war vom Charakter des zweiten *Faust* als theatralischem Gesamtkunstwerk überzeugt), auf die Liedversionen aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n, auf Goethes Verhältnis zur »absoluten« Musik oder auf das Walzerpaar Lotte und Werther in Goethes Roman. Prägnanz, so wurde uns vor Augen geführt, stellt sich als Grundidee von Goethes Formdenken dar. Thematisch wurde dieser Gedanke an spezifischen Themenstellungen (zu überraschenden Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich, zum Gartenkünstler Goethe oder zur Arabeske als Ornament oder Reflexionsmedium) weitergeführt.

In gleicher Weise mag das eingangs benannte Kompositionsprinzip für den Abhandlungsteil des Jahrbuchs gelten. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass Goethes Beziehung zu Madame de Staël zweimal und aus unterschiedlicher Perspektive untersucht wird. Goethe-Forschung, dies bezeugen die Texte des Jahrbuchs insgesamt, besitzt internationalen Charakter.

Einige schöne Entdeckungen halten die *Dokumentationen und Miszellen* des Jahrbuchs bereit. Wer hätte gedacht, dass Goethe auch einmal in die gefährliche Nähe eines ausgewachsenen Hochstaplers geraten ist! Hier werden die entsprechen-

den Zeugnisse präsentiert. Die unendliche Debatte um die Ausdeutung des Hexen-Einmaleins aus dem *Faust* findet ihre Fortsetzung. Das aktuelle Lösungsangebot kann implizit als positive Antwort auf die im Abhandlungsteil gestellte skeptische Frage angesehen werden, ob Goethe »als Vorbild für die Einstellung deutscher Bildungsbürger zur Mathematik« gelten könne.

Wie stets bildet ein Rezensionsteil den Beschluss des wissenschaftlichen Parts. In ihm spiegelt sich unser Bemühen, möglichst alle relevanten Neuerscheinungen weltweit kritisch vorzustellen. Bislang bildete die periodische Goethe-Bibliographie dazu eine willkommene Ergänzung. Aus zwei Gründen haben wir uns entschließen müssen, von dieser Jahrbuchtradition Abschied zu nehmen. Es sind zum einen Umfangsgründe (und damit verbundene Mehrkosten), die uns den Verzicht nahelegen, zum anderen ist es die Tatsache, dass die Klassik Stiftung Weimar ihre *Internationale Bibliographie zur deutschen Klassik 1750-1850* seit 2010 als frei zugängliche Internet-Datenbank *Klassik online* auf der Homepage der Herzogin Anna Amalia Bibliothek periodisch veröffentlicht. Damit sind für alle an der Goethe-Forschung Interessierten die entsprechenden aktuellen bibliographischen Daten bequem und übersichtlich zu ermitteln. An dieser Stelle ist unserem Autor Dr. Siegfried Seifert herzlich Dank zu sagen für seine vieljährige bibliographische Tätigkeit, die unserem Jahrbuch zusätzlich Profil verliehen hat. Die für das Jahrbuch 2011 von ihm vorbereitete Bibliographie des Berichtsjahres 2010 ist auf der Homepage der Goethe-Gesellschaft (www.goethe-gesellschaft.de) zu finden.

Herr Prof. Dr. Werner Frick hat sich seiner zahlreichen anderen Verpflichtungen wegen aus dem Herausbergremium leider verabschieden müssen. Aus unserer Sicht ist diese Entscheidung, mit Goethe zu reden, nur »anständig« zu »bedauern«, denn Werner Frick war uns durch sein stupendes Wissen, sein sicheres Urteil und seine souveräne Überschau relevanter Fachbereiche ein idealer Weggefährte. Nicht zuletzt hat seine espritvolle Formulierungskunst so manche Herausgeberberatung heiter belebt. Für all dies sei ihm herzlich gedankt.

Die Herausgeber

Rede des Präsidenten der Goethe-Gesellschaft zur Eröffnung der 82. Hauptversammlung

DR. HABIL. JOCHEN GOLZ

Sehr geehrter Herr Minister Matschie,
meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Mitglieder und Freunde der Goethe-Gesellschaft,

die Goethe-Gesellschaft hat gerufen, auf ihre »Wirkung in die Ferne« vertrauend – sie haben sich an diesem Frühsommertag zur festlichen Eröffnung unserer 82. Hauptversammlung im Deutschen Nationaltheater Weimar eingefunden; seien Sie alle herzlich willkommen. Verklungen ist die Eröffnungsmusik, die Paganini-Etüde Nr. 2 von Franz Liszt, einem der musikalischen Jubilare dieses Jahres, einem unbedingten Goethe-Verehrer, der sogar eine Goethe-Stiftung ins Leben rief – etwas, wovon wir heute träumen. Herzlich sei der Pianistin Alina Elena Bercu von der Hochschule für Musik Franz Liszt für ihre virtuose Darbietung gedankt. In diesen Dank eingeschlossen seien der Intendant des Deutschen Nationaltheaters, Stephan Märki, und seine Mitarbeiter, die uns auch in diesem Jahr gastfreundlich aufgenommen und unterstützt haben. Für seine künftige künstlerische Tätigkeit in Bern, der Hauptstadt seines Heimatlandes, seien Stephan Märki Glück und Erfolg gewünscht.

Im Jahre 2010 konnte die Goethe-Gesellschaft auf 125 Jahre ihres Bestehens zurückblicken. Von Anbeginn ist die Goethe-Gesellschaft eine internationale Gesellschaft gewesen, fanden sich in ihr Goethe-Freunde aus zahlreichen Ländern der Welt zusammen. Das ist heute nicht anders. So begrüße ich herzlich unsere ausländischen Gäste, die Referenten und Diskussionsleiter der wissenschaftlichen Konferenz, die aus fünfzehn Staaten zu uns gekommen sind, ebenso herzlich die Vorsitzenden ausländischer Goethe-Gesellschaften, die auf dem Podium *Goethe im Ausland* von ihrer Arbeit berichten werden; das geographische Spektrum bewegt sich dabei, von Weimar aus betrachtet, zwischen dem nördlichen und südlichen Westen, den USA und Brasilien, und dem nördlichen und südlichen Osten, Russland und Georgien. Ein besonderer Willkommensgruß gilt der Empfängerin unserer Goldenen Medaille, der koreanischen Germanistin und Dichterin Young-Ae Chon, einer international hochgeschätzten Repräsentantin ihres Fachs, in den ihr Laudator, unser Vorstandsmitglied Prof. Reed aus Oxford, einbegriffen sei.

Auch in diesem Jahr ist es uns gelungen, dank großzügiger Unterstützung von Persönlichkeiten aus der Mitte unserer Gesellschaft wie einer privaten Stiftung, dreißig Studenten und junge Wissenschaftler aus dreizehn Ländern mit ihren Betreuern zu unserer Hauptversammlung einzuladen. Dankbar genannt seien an dieser Stelle Herr Dr. Walter Spelsberg sowie die Marion Dönhoff Stiftung. Unsere jungen ausländischen Gäste begrüße ich mit besonderer Freude, denn Sie haben in diesen Tagen die unvergleichliche Chance, das klassische wie das nichtklassische

Weimar kennenzulernen, untereinander Freundschaft zu schließen und zugleich im wissenschaftlichen Diskurs Konferenzluft zu schnuppern.

Einer nunmehr bereits bewährten Tradition folgend, haben wir die Hauptversammlung bereits gestern – sozusagen *ante festum* – mit dem *Symposium junger Goetheforscher* eröffnet. Dessen Teilnehmern aus Deutschland, Dänemark, Italien und der Schweiz gilt mein herzlicher Gruß. Der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen ist für die Förderung des Symposiums sehr zu danken. Die Einladung ausländischer Referenten und Diskussionsleiter zu unserer wissenschaftlichen Konferenz konnte durch eine großzügige Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, für die herzlich zu danken ist, möglich gemacht werden. Und wenn von der Jugend die Rede ist: Auch in diesem Jahr hatten wir rechtzeitig vor der Hauptversammlung einen Essay-Wettbewerb ausgeschrieben, dessen Preisträger ich ebenfalls willkommen heiße.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, gern und freudig hätte ich an dieser Stelle unseren Ehrenpräsidenten Herrn Prof. Keller und seine Frau willkommen geheißen. Es hieße Wasser in die Ilm tragen, wenn ich den Versuch unternähme, das Lebenswerk von Prof. Keller, das mit den Worten Dienst an und für Goethe nur unzulänglich umschrieben werden kann, hier zu würdigen. Dazu wird, wenngleich nur *in nuce*, an diesem Vormittag noch Gelegenheit sein. Missliche gesundheitliche Umstände haben Herrn Prof. Keller die Reise nach Weimar leider nicht möglich gemacht. Ich glaube in ihrer aller Namen sprechen zu können, wenn ich ihm herzliche Genesungswünsche in die Ferne übermittle.

Ein Lebenswerk anderer Art kann und soll an dieser Stelle genannt werden. In diesem Frühjahr konnte die monumentale Ausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, die in der Verantwortung der Akademie der Naturforscher Leopoldina zu Halle liegt, abgeschlossen werden. Am 4. November 2011 wird dieses buchenswerte Ereignis im Festsaal des Weimarer Stadtschlusses festlich begangen werden. Heute darf ich die Herausgeberin dieser Ausgabe, unser Mitglied Frau Prof. Dorothea Kuhn, herzlich in unserer Mitte begrüßen.

Mit großer Freude kann ich sagen, dass unsere Gesellschaft sich weit über ihr Sitzland Thüringen hinaus beträchtlicher Wertschätzung erfreut – was gelegentlich darin Ausdruck findet, dass wir mit dem Goethe-Institut verwechselt werden. Die Judikative unseres Landes darf ich *pars pro toto* in der Person von Herrn Prof. Schwan, dem Präsidenten des Oberverwaltungsgerichts, begrüßen. Am heutigen Tage, meine sehr verehrten Damen und Herren, versammelt sich der Landtag des Freistaates Thüringen zu einer Plenartagung. Für die politisch Verantwortlichen im Freistaat Thüringen bedeutet dies prinzipiell Präsenzpflcht im Parlament. Frau Ministerpräsidentin Lieberknecht musste sich darum für den heutigen Tag entschuldigen, hat uns aber ein Grußschreiben zugesandt, das ich gern zum Vortrag bringe.¹

Ist eine Plenartagung des Landtags für die Ministerpräsidentin ein absoluter Pflichttermin, so für ihre Kabinettsmitglieder dann, wenn die Parlamentarier entsprechende Ressortprobleme behandeln oder Auskunft begehren. Herr Minister Matschie, solcher Pflicht an diesem Tage ledig, hat darum, so möchte ich, sehr ge-

1 An dieser Stelle wurde das Grußwort der Ministerpräsidentin (siehe S. 23 f.) verlesen.

ehrter Herr Minister, ihre Anwesenheit interpretieren, seiner Neigung stattgeben können, ein Grußwort an uns zu richten. Herzlich darf ich Sie willkommen heißen.

Im Folgenden bediene ich mich eines beinahe wagemutigen Vergleichs, wenn ich ausführe, dass Goethe-Gesellschaft und Klassik Stiftung Weimar nicht nur durch Tradition und wechselseitige Unterstützung verbunden sind, sondern auch, dankbar sei es aus unserer Sicht vermerkt, die Förderung derselben staatlichen Institutionen in Anspruch nehmen können: des Beauftragen der Bundesregierung für Kultur und Medien, des Freistaates Thüringen und der Stadt Weimar. Ich freue mich sehr, Herrn Dr. Claussen – stellvertretend für Herrn Staatsminister Neumann, der leider nicht in Weimar anwesend sein kann – begrüßen zu können. Mit gleicher Freude heiße ich den Oberbürgermeister der Stadt Weimar, Herrn Stefan Wolf, willkommen, der sich mit uns in diesen Tagen über eine besonders gute Auslastung der Weimarer Hotels freuen kann. Herzlich darf ich in unserer Mitte Prinz Michael von Sachsen-Weimar und Eisenach und seine Gattin, Prinzessin Dagmar, begrüßen. In Prinz Michael besitzen wir eine Persönlichkeit, die, der großen Tradition seines Hauses verpflichtet, vernehmlich und auf unverwechselbare Weise seiner Stimme bei wichtigen aktuellen Anlässen Geltung verschafft. Mit Freude und Erleichterung begrüße ich herzlich den alten und – seit dem 31. Mai – alten und neuen Präsidenten der Klassik Stiftung Weimar, Herrn Hellmut Seemann und seine Frau.

Goethe und die Künste lautet das Rahmenthema unserer 82. Hauptversammlung. Meine sehr verehrten Damen und Herren, Sie werden, so hoffe ich, verstehen, wenn ich es mir im Kontext dieser Begrüßung versage, das Thema auch nur ansatzweise darzustellen. Unsere Konferenz weist ein breites thematisches Spektrum auf, das Zeugnis ablegt von Goethes originärem Künstlertum wie von einer produktiven Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten zu Lebzeiten des Dichters und danach. »Goethezeit und Gegenwart«, so könnte, den Titel einer germanistischen Abhandlung paraphrasierend, unsere Konferenz ebenfalls überschrieben werden. Gewiss aber heißt es, nicht zu viel zu versprechen, wenn ich uns allen für den heutigen Vormittag bereits eine luzide Einführung in unser Thema ankündige. Seit seiner Habilitationsschrift, 1991 unter dem Titel *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen* erschienen, hat sich unser Festredner, Herr Prof. Dr. Ernst Osterkamp von der Humboldt-Universität in Berlin, den ich »ohn' alle Bemäntelung und Gleisnerei« zu den profiliertesten Germanisten seiner Generation zählen darf, immer wieder Goethe und seiner Kunst zugewandt. Aus jüngerer Zeit nenne ich die Abhandlung *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*. Wir dürfen sehr gespannt sein. Seien Sie uns, lieber Herr Osterkamp, zusammen mit Ihrer Frau am heutigen Tage in Weimar herzlich willkommen. Da sich durch die krankheitsbedingte Absage unserer Referentin für das Thema Gartenkunst eine Vakanz ergeben hat, bin ich besonders froh darüber, dass sich Herr Osterkamp bereit erklärt hat, für eine Diskussion über seinen Festvortrag zur Verfügung zu stehen.

Erlauben Sie mir abschließend, unser Thema noch einmal sacht berührend, eine Abschweifung hin zu Brecht, von dem noch so mancher meint, er habe die Weimarer Klassiker links liegen gelassen, der in meinen Augen aber ein viel zu großer Künstler war, als dass er nicht insbesondere Goethes Künstlertum kritisch bewundert

hätte – was im Einzelnen nachzuweisen wäre. In Brechts Gedichtheft *Steffinsche Sammlung* steht als Nr. 6, wohl 1940 entstanden, das folgende Gedicht:

Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Mathematik lernen?
Wozu, möchte ich sagen. Daß zwei Stück Brot mehr ist als eines
Das wirst du auch so merken.
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Englisch lernen?
Wozu, möchte ich sagen. Dieses Reich geht unter. Und
Reibe du nur mit der flachen Hand den Bauch und stöhne
Und man wird dich schon verstehen.
Mein junger Sohn fragt mich: Soll ich Geschichte lernen?
Wozu, möchte ich sagen. Lerne du deinen Kopf in die Erde stecken
Da wirst du vielleicht übrigbleiben.
Ja, lerne Mathematik, sage ich
Lerne Englisch, lerne Geschichte!

Drei Fragen, drei bitter-ironische, doch unausgesprochene Antworten, stattdessen – sozusagen in dialektischer Aufhebung – die im poetischen Kontext reale Antwort, Aufforderung und Appell in einem. Überanstrengte ich die Verse, wenn ich sie als ein Plädoyer für die Notwendigkeit von Bildung und Kultur in schwierigen Zeiten verstehe, auch in einer Zeit wie der unseren, die von militärischen Konflikten und sozialen Widersprüchen gezeichnet ist. Ich glaube nicht. Kriege toben nicht mehr nur, mit Goethe zu reden, »hinten weit in der Türkei«, sondern vor den Toren Zentraleuropas. Soziale Widersprüche bislang unbekannter Dimension sind an eben diesen Toren als drohendes Menetekel wahrzunehmen. Was Brecht 1940 unaufdringlich fordert, sind Bildung und Kultur trotz alledem, die den jungen Sohn mit sozialer Verantwortung und skeptischer Zukunftsgewissheit ausstatten, ihm Bildung als das Humane und Beständige vermitteln sollen. Nichts anderes, so könnte eine Schlussfolgerung lauten, erhoffen wir im Grunde, wenn wir uns mit Goethe beschäftigen.

Schöne und erlebnisreiche Tage seien Ihnen allen in Weimar gewünscht.

Grußwort des Vertreters des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien

DR. HORST CLAUSSEN

Sehr geehrter Herr Präsident Dr. Golz,
Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,
lieber Herr Professor Osterkamp,
meine Damen und Herren!

Herr Staatsminister Neumann hat mich gebeten, den hier im Namen Goethes zum 82. Mal versammelten Wissenschaftlern und Studenten, Journalisten, Lehrern und Schülern, Verlegern, Lesern, sogar Politikern und einfach: Goethe-Freunden aus Weimar, aus Deutschland und aus aller Welt seine herzlichen Grüße zum Beginn der diesjährigen Hauptversammlung zu übermitteln.

Es ist die Jahreszeit der Mitgliederversammlungen sehr vieler Gesellschaften, die als »Kultur-Vereine« zu bezeichnen ich etwas respektlos fände. Sie tragen vielerorts neben den staatlichen und kommunalen Trägern wesentlich zu der Vielfalt und Dichte kultureller Angebote bei, auf die wir mindestens so stolz sein sollten wie auf unsere wirtschaftliche Leistungskraft, auf BMW und BASF, auf Solartechnologie und Offshore-Windparks.

Vorgestern Abend habe ich in Bonn als Privatmann an der Jahresversammlung des Vereins Beethovenhaus teilgenommen. Der Verein ist Eigentümer eines stattlichen Vermögens: der weltweit größte Bestand an Originalhandschriften Beethovens ist seinem materiellen Werte nach gar nicht zu beziffern. Aber Reichtum macht nicht nur glücklich, sondern auch manche Sorgen, so etwa bei der Frage nach einer angemessenen Versicherung der Schätze, die das staatliche Haushaltsrecht nur ausnahmsweise zulässt.

Eine Schwestergesellschaft von Ihnen, die Deutsche Schillergesellschaft in Marbach, herrscht als Eigentümerin über einen unter der Schillerhöhe vergrabenen Nibelungenhort an kostbarsten Handschriften, Nachlässen und Bibliotheken. Aber auch sie hat Sorgen, man braucht nur die erst vor vierzehn Tagen verabschiedeten Empfehlungen des Wissenschaftsrates zu lesen, die für jedermann im Internet einsehbar sind.

Der eine oder andere von Ihnen wird sich daran erinnern, dass nach 1990 für einen kurzen historischen Moment der Gedanke – wie Goethes Wasser-Geister – über der Goethe-Gesellschaft schwebte, sie zum rechtlichen oder wenigstens ideellen Träger des Erbes der NFG zu machen.

Wer jetzt von Ihnen sich selbst oder seinen Nachbarn fragt, was diese Abkürzung bedeute, gibt zumindest zu erkennen, dass er noch kein Vierteljahrhundert Mitglied der Goethe-Gesellschaft ist und auch das 50. Lebensjahr eher noch nicht überschritten hat. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deut-

schen Literatur in Weimar – die sind schon Teil der rund 200-jährigen Geschichte von Goethenachfolge, Goetherezeption, Goetheverehrung, Goethevereinnahmung, Goetheforschung, die sie auch mit dieser 82. Hauptversammlung fortschreiben.

Die Goethe-Gesellschaft auch als materielle Trägerin des gewaltigen Erbes einer ganzen Epoche deutscher Geistes- und Kulturgeschichte und ihrer Zentralgestirne? Seien Sie froh und glücklich, meine Damen und Herren, dass die Geschichte anders verlaufen ist, denn Erbe hat ein Gewicht. Sie würden verstehen, was ich meine, wenn Sie einmal an einer Sitzung der verschiedenen Kommissionen, Arbeitsgruppen oder des Stiftungsrates der Klassik Stiftung Weimar teilgenommen hätten, wo es nicht nur um die großen Ideen, sondern auch um undichte Dächer, feuchte Keller, IT-Konzepte und Parkordnungen geht.

In Deutschland bereichern zahlreiche namhafte literarische Gesellschaften das kulturelle Erscheinungsbild unseres Landes. Der Bund fördert nur einige wenige von ihnen unmittelbar, die mit größeren Einrichtungen verbunden sind wie in Frankfurt am Main oder Marbach am Neckar. Die weit zurückreichende Förderung der Goethe-Gesellschaft ist in gewisser Weise eine Ausnahme.

Diese legitimiert sich nicht zuletzt auch aus der besonderen Rolle der Gesellschaft in der Zeit zweier deutscher Staaten. Mauer und Grenze waren praktisch fast unüberwindbar, aber die Goethe-Gesellschaft – man muss zwanzig Jahre später schon wieder daran erinnern – blieb eine gesamtdeutsche und internationale Gesellschaft. Auch das ist ein spannendes Kapitel der Goethe-Rezeption.

Die Goethe-Gesellschaft jedenfalls als *Grande Dame* unter den literarischen Gesellschaften kann auch in Zukunft mit der fördernden Zuwendung der Bundesregierung rechnen!

Die Idee eines Vereins, dessen Mitglieder sich der Bewahrung und Pflege des Erbes bedeutender Geister verpflichten, ist eine des 19. Jahrhunderts. Diese Vereine haben heute vielerorts Nachwuchsprobleme, die Mitgliederzahlen stagnieren oder sinken sanft aber stetig. Der Blick in diesen gutgefüllten Saal lässt allerdings diese Sorgen vorübergehend vergessen. Der Zulauf jüngerer Menschen hat seinen Grund sicher auch in den attraktiven Programm-Angeboten dieser Hauptversammlung. Das fängt schon mit dem Festvortrag von Ernst Osterkamp an, auf den ich mich als Kunsthistoriker besonders freue.

Ich wünsche Ihnen für die kommenden Tage Anregungen und Einsichten, Impulse und gute Gespräche.

Wenn dies alles nach so langer Zeit vom Werk eines Einzelnen auszugehen und zu diesem zurückzuführen vermag, dann müssen wir uns diesen doch wohl als einen großen Mann und überragenden Geist vorstellen.

Grußwort der Ministerpräsidentin des Freistaates Thüringen

CHRISTINE LIEBERKNECHT

Eine dringende Landtagssitzung hindert mich daran, der Goethe-Gesellschaft persönlich eine Grußbotschaft zu überbringen. Ihr Präsident ist so freundlich, mein Grußwort vorzutragen.

Ich heiße die rund 400 Goethe-Freunde aus 15 Ländern im Freistaat Thüringen, in der Kulturstadt Weimar, herzlich willkommen. Goethe selbst hat es auf den Punkt gebracht: »Wer den Dichter will verstehen / Muß in Dichters Lande gehen«. In Weimar, wo Goethe 56 Jahre wirkte, wurde 1885 die Goethe-Gesellschaft gegründet. Und im Zweijahresintervall lädt sie in der Woche nach Pfingsten Goethe-Freunde aus aller Welt zu ihren Hauptversammlungen nach Weimar ein.

Mit dem Gothestipendium der Thüringer Ministerpräsidentin, mit der Goethe-Sommerschule, mit dem Goethe-Sommerkurs setzen Sie sich für die Pflege und Erforschung von Goethes Leben und Werk ein. Sie leisten damit, im Verbund mit einem Goethe-Netzwerk über alle Kontinente, einen wertvollen, unersetzlichen Beitrag zur Erhaltung des kulturellen Erbes der Weimarer Klassik. Die Thüringer Landesregierung unterstützt nach Kräften die Arbeit der Goethe-Gesellschaft.

Goethe und die Künste – die diesjährige Hauptversammlung steht ganz im Zeichen dieses unerschöpflichen Themas. Allein schon die Titel Ihrer zwölf Arbeitsgruppen zeigen die Spannweite und zugleich den hohen Anspruch Ihrer Konferenz auf: Goethes Theaterreformen, Goethe und der Tanz, Goethe als Gartenkünstler, als Landschaftszeichner oder Goethe und die Architektur.

»Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad derselben die ganze Menschheit« – dieses Goethe-Wort aus seinen *Schriften zur Kunst* offenbart den hohen Anspruch, den Goethe an die Kunst stellt. Und daraus spricht zugleich der Geist der Weltoffenheit, der grenzenlosen Universalität, den Goethe der Kunst zuschreibt.

Goethe zählt weiterhin zu den am meisten übersetzten deutschen Autoren, sein Ansehen in den Kulturen der Welt ist ungebrochen. Das ist ganz wesentlich das Verdienst der Goethe-Gesellschaft. Damit das auch in Zukunft so bleibt, setzen Sie auf Ihrer diesjährigen Hauptversammlung bewusst auf die Jugend – im Sinne des fontaneschen Diktums, wonach wir alles Alte, sofern es Anspruch darauf hat, achten, doch für das Neue eigentlich leben sollten. Ihr Essay-Wettbewerb für Studierende im In- und Ausland, Ihr *Symposium junger Goetheforscher*, Ihre Sommerkurse in der Europäischen Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte Weimar zeigen: Goethe lebt, in den Herzen und Köpfen der jungen Generation.

Und nicht zuletzt die jüngst in Deutschland aufgeflammtten Debatten über das Verhältnis von Eigenem und Fremdem, die mit starkem Bezug auf Goethe geführt wurden, zeigen eines deutlich: Goethe bleibt unvergänglich aktuell.

Ich wünsche Ihrer Konferenz *Goethe und die Künste* als Reflexion über den Universalgelehrten, über den Kosmopoliten, den Dichter, Maler, Komponisten, Kunstsammler, Gartenkünstler und Theaterreformer Goethe, der in der Antike das Leitbild der Kunst gesehen hat, viel Erfolg.

Grußwort des Ministers für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Freistaates Thüringen

CHRISTOPH MATSCHIE

Sehr geehrter Herr Dr. Golz,
sehr geehrter Herr Oberbürgermeister Wolf,
sehr geehrter Herr Prof. Schwan,
sehr geehrter Herr Präsident Seemann,
sehr geehrter Herr Dr. Claussen,
sehr geehrter Herr Prof. Osterkamp,
sehr geehrter Herr Generalintendant Märki,
sehr geehrter Michael Prinz von Sachsen-Weimar-Eisenach,
verehrte Mitglieder der Goethe-Gesellschaft,
meine Damen und Herren,

im Namen der Thüringer Landesregierung begrüße ich Sie. Viele Gäste sind von weit her nach Thüringen gereist. Herzlich willkommen hier in Weimar!

Die große Schar der Gäste zeigt, dass die magische Anziehungskraft Weimars und der deutschen Klassik unvermindert wirkt. Die Klassik strahlt bis in die Gegenwart, weil Goethe, Schiller, Wieland und Herder uns Werke hinterlassen haben, die uns noch immer berühren, aufrütteln und zum Nachdenken bringen – Werke, die zur Auseinandersetzung auch mit der Gegenwart auffordern.

Seit vielen Jahren gibt es eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen der Goethe-Gesellschaft und der Klassik Stiftung Weimar. Beispielhaft steht hierfür das Stipendiatenprogramm. Es kommt beiden Institutionen zugute. Bewährt hat sich darüber hinaus die Partnerschaft zwischen dem Goethe-Nationalmuseum, dem Goethe- und Schiller-Archiv und der Goethe-Gesellschaft. Mit einem Wort: Hier sind hervorragende Bedingungen für Goethe-Forscherinnen und -Forscher entstanden. Daher möchte ich die Gelegenheit nutzen und allen Partnern sowie den Mitgliedern der Goethe-Gesellschaft für ihr hohes Engagement danken.

Sehr geehrte Damen und Herren, der Wissenschaftsrat hat vor wenigen Tagen in Jena seine Empfehlungen zur weiteren Entwicklung der Klassik Stiftung Weimar vorgelegt. Hierzu einige Bemerkungen:

Im Vergleich zur ersten Begutachtung 2004 wurden deutliche Verbesserungen in der Arbeit festgestellt. Gelobt wurde die herausragende Arbeit der Herzogin Anna Amalia Bibliothek sowie des Goethe- und Schiller-Archivs. In diesen Bereichen – die direkt mit der Goethe-Forschung verbunden sind – sind Weimar und Thüringen gut aufgestellt.

Es gab aber auch kritische Hinweise: Wir brauchen ein schlüssiges Gesamtkonzept für die Arbeit der Stiftung. Die Forschungs-, Sammlungs- und Öffentlichkeitsarbeit müssen noch besser abgestimmt werden. Und: Die Bildungs- und Forschungsarbeit

der Stiftung benötigt eine engere Verzahnung. Zudem regte der Wissenschaftsrat eine engere Zusammenarbeit Weimars mit Wolfenbüttel und Marbach am Neckar an.

Ich begrüße die Empfehlungen des Wissenschaftsrates. Sie ermöglichen es, die Arbeit der Stiftung weiter zu verbessern und die Ausstrahlung zu erhöhen. Dazu gehört für mich auch der Dialog zu brennenden Fragen der heutigen Welt – zum Beispiel zum Zusammenleben der Kulturen und Religionen in einer globalisierten Welt.

Ich denke, gemeinsam wird es uns auch gelingen, die Weimarer Klassik stärker in der jüngeren Generation zu verankern. Hoffnungsvolle Ansätze gibt es bereits. Die Klassik Stiftung kooperiert beispielsweise mit Schulen und Universitäten. Hervorheben möchte ich die Lese-Initiative *Lust auf Lesen*. Die Klassik Stiftung, Schulen und mein Ministerium arbeiten hier gut zusammen. Auch dafür herzlichen Dank.

Auch die Goethe-Gesellschaft beteiligt sich an unserer Lese-Initiative. Sie bietet eine Vortragsreihe zum Thema *Goethe* an.

Und noch ein Projekt hat mir besonders gut gefallen: Es heißt *KlassikClub Cultures*. Es geht dabei um Hip-Hop, Streetart, Goethe und Schiller. 21 Jugendliche aus Berlin-Neukölln beschäftigten sich intensiv mit der Weimarer Klassik. Bislang war sie ihnen unbekannt. Das Ergebnis: Über Hip-Hop und Graffiti-Kunst fanden die Jugendlichen einen Zugang zu den Klassikern. Das ist bemerkenswert.

Auch wenn manch einer darüber grübelt: Ich denke, wenn wir junge Menschen für klassische Literatur begeistern wollen, müssen wir sie in ihrer Erfahrungswelt abholen und die Existenz neuer Wege bei der Erschließung von Goethes Werk tolerieren.

Sehr geehrte Damen und Herren, Goethe und die Klassik verbinden über Generationen und Ländergrenzen hinweg. Ich wünsche Ihnen allen eine gewinnbringende Hauptversammlung und einen erlebnisreichen Aufenthalt in Weimar.

Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Weimar

STEFAN WOLF

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Goethefreunde von nah und fern,

ich freue mich sehr, Sie alle in der Kulturstadt Weimar begrüßen zu dürfen!

Alle Künste fangen von dem Notwendigen an; allein es ist nicht leicht etwas Notwendiges in unserm Besitz oder zu unserm Gebrauch dem wir nicht zugleich eine angenehme Gestalt geben, es an einen schicklichen Platz, und mit andern Dingen in ein gewisses Verhältnis setzen können.

So beginnt Goethes zu Lebzeiten nicht publizierter Aufsatz *Kunst und Handwerk*. Und er fährt fort:

Dieses natürliche Gefühl des Gehörigen und Schicklichen, welches die ersten Versuche von Kunst hervorbringt darf den letzten Meister nicht verlassen welcher die höchste Stufe der Kunst besteigen will, es ist so nahe mit dem Gefühl des Möglichen und Tulichen verknüpft, und diese zusammen sind eigentlich die Base von jeder Kunst.

Allein wir sehen leider daß von den ältesten Zeiten herauf die Menschen so wenig in den Künsten als in ihren bürgerlichen, sittlichen und religiösen Einrichtungen *natürliche* Fortschritte getan haben, vielmehr haben sich gar bald unempfundene Nachahmung, falsche Anwendung richtiger Erfahrungen, dumpfe Tradition, bequemes Herkommen der Geschlechter bemächtigt, alle Künste haben auch von diesem Einfluß mehr oder weniger gelitten, und leiden noch darunter, da unser Jahrhundert zwar in dem Intellektuellen manches aufgeklärt hat, vielleicht aber am wenigsten geschickt ist reine Sinnlichkeit mit Intellektualität zu verbinden wodurch ganz allein das wahre Kunstwerk hervorgebracht wird.

Kommt Ihnen, meine sehr geehrten Damen und Herren, Goethes zeitkritisches Fazit vielleicht bekannt vor? Dies nicht etwa, weil Sie sich in Ihren Forschungen damit befassen, sondern weil es auch ein gegenwärtiges sein könnte? Verortet also Goethe bereits in der klassischen Epoche das ›Gute, Wahre und Schöne‹ mehr im Geistigen und in der Vergangenheit, während ihm in der künstlerischen Realität eher Austauschbares bis zum Plagiat begegnet? Sind ihm die Werke der Repräsentationskultur näher als die der aufstrebenden bürgerlichen Kultur, der es scheinbar an Exklusivität mangelt, weil sie Teilhabe ermöglicht?

Zu den Künstlern der Weimarer Umgebung pflegt Goethe zwar den Kontakt, ohne dass er jedoch in ihnen gleichwertige Partner finden kann. Was liegt also näher, als bildende Künstler in die Stadt zu holen? Nach römischem Vorbild und der Kleinstaaterei trotzend, unternimmt der Fünfzigjährige, unterstützt von Johann Heinrich Meyer, mit den Weimarer Preisaufgaben den Versuch, hier auch ein Zentrum der Kunst zu etablieren. Von 1799 bis 1805 fanden die Ausschreibungen zu

den künstlerischen Ideenwettbewerben statt, deren Themen zumeist der griechischen Mythologie entlehnt waren. Goethes Absicht war, die Maler und Bildhauer seiner Zeit von Handwerkern zu denkenden Künstlern zu erziehen. Nach anfänglichen Erfolgen scheiterten seine Bemühungen letztlich an unvereinbaren Kunstauffassungen. Die Weimarer Klassik war der Ort der Literaten und sollte es auch bleiben, ohne eine Entsprechung in der bildenden Kunst zu finden.

Die heutigen Weimarer Preisaufgaben, meine sehr geehrten Damen und Herren, sind thematisch universell angelegt und müssen wohl stets fortgeschrieben werden. Gilt es doch, die kulturgeschichtlichen Ereignisse und ihre Artefakte der verschiedenen Genres zu präsentieren und in Beziehung zu setzen wie auch das Zeitgenössische angemessen zu berücksichtigen.

Neben den Institutionen der Klassik Stiftung Weimar und dem Deutschen Nationaltheater Weimar stehen uns heute zahlreiche Galerien, Ateliers und andere öffentliche Kunsträume in der Stadt zur Verfügung, um den Prozess der demokratischen Aneignung von Kunst zu befördern, die wechselseitigen Beziehungen von Kunst und Handwerk, von Sinnlichem und Geistigem zu erfahren. Wir unterhalten ein städtisches Atelierhaus, schreiben gemeinsam mit der ACC-Galerie ein europäisches Atelierprogramm aus und fördern künstlerische Projekte in allen Sparten. Die Bauhaus-Universität und die Hochschule für Musik Franz Liszt sind in diesem Zusammenhang als wichtige Konstanten und Impulsgeber zugleich von großer Bedeutung. Auch mit den neuen globalen Preisaufgaben, die durch die virtuellen Räume des Netzes vor uns stehen, werden wir uns künftig stärker zu befassen haben.

Ich lade Sie herzlich ein, diese Erfahrungen nicht nur am Rande Ihrer Tagung mit uns zu teilen. Seien Sie uns also stets herzlich willkommen in Weimar! Doch zunächst wünsche ich der Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft einen guten, gedeihlichen Verlauf!

VORTRÄGE WÄHREND DER 82. HAUPTVERSAMMLUNG

ERNST OSTERKAMP

*Das letzte Jahr. Die Künste im Leben eines Mannes, der den Tod nicht statuierte**

Die nackte junge Frau kann, gebeugt von der schweren Last, die sie zu tragen hat, nur mühsam ihr Gleichgewicht wahren. Der gewaltige Schwan, dessen Flügel weit ausgebreitet sind, umklammert sie von vorn und verschafft sich Halt, indem er in ihren Nacken beißt. Tief neigt sich ihr Haupt, so dass ihr Blick genau auf ihre linke Hand fällt, die zwischen ihren Schenkeln dem Schwan dabei hilft, dasjenige zu vollziehen, was ihr der Mythos als Schicksal vorschreibt. Leda und Zeus: ein antikes Basrelief, das aus Argos ins British Museum gelangt und dort im Kupferstichkabinett vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen worden war. Am 17. Februar 1831 ließ Goethe den zweiten Teil des *Faust*, soweit er gediehen war, in eine Mappe heften, empfangen den Besuch der Großherzogin Maria Pawlowna und tauschte sich wie so oft mit seinem Kunstfreund Johann Heinrich Meyer in gewohnter Einmütigkeit über »die neusten Kunsterzeugnisse nach Werth und Unwerth« aus. Danach ließ er sich von seiner Schwiegertochter Ottilie die aktuellen Gesellschaftsnachrichten berichten. Die schöne Jenny von Pappenheim, so vertraut der 81-Jährige heiter erotisiert seinem Tagebuch an, »hatte die Masurka allzu liebenswürdig getanzt, welches jedermann tadelte, ich aber wohl hätte sehen mögen«. Dafür sah er dann etwas anderes, das ihm diesen Verlust vollauf zu ersetzen vermochte; das Tagebuch hält fest, was für ihn der Höhepunkt eines reich erfüllten Tages war: »War der Abguß eines höchst interessanten antiken Basreliefs als Gabe des höchst gefälligen Beuth von Berlin angekommen. Ernsthafte Betrachtungen darüber, ganz esoterisch« (WA III, 13, S. 31). Der doppelte Superlativ charakterisiert das Unvermutete und Herausgehobene der Gabe, die ihn so überraschend erreicht hatte: *Leda und der Schwan*, eine antike erotische Darstellung, einerseits von drastischer Lebensnähe, andererseits von kunstvoller Stilisierung und jedenfalls so geartet, dass sie sich in seinem Hause vorerst nicht öffentlich präsentieren, also nur »ganz esoterisch«, im Geheimen mithin und »ernsthaft«, betrachten ließ.¹

* Festvortrag, gehalten auf der 82. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar.

1 Zum Gipsabguss des antiken Basreliefs vgl. *Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes*. Hrsg. u. erläutert von Gerhard Femmel u. Christoph Michel. Frankfurt a. M. 1990, S. 242 f., 76 f. sowie Abb. 43.



Abb. 1

Jupiter und Leda, Gipsabguss eines antiken Basreliefs

Dem preußischen Staatsrat Peter Beuth war, wie er an Goethe schrieb, die Abformung des argivischen Reliefs, das »als ein anstössiger Gegenstand unter Schloss und Riegel gehalten« wurde, als »besondere Vergünstigung« gestattet worden (WA IV, 48, S. 318) und er hatte nichts Besseres gewusst, als Goethe an diesem Vorzug teilhaben zu lassen. Die Dankbarkeit des greisen Dichters war grenzenlos. Schon am 19. Februar bat er Freund Zelter, Beuth für die »ganz unschätzbare

Gabe« zu danken (WA IV, 48, S. 124), und drei Tage später schrieb er diesem selbst, wie sehr ihn die – wie es wiederum heißt – »unschätzbare Gabe« überrascht habe. Ohne das erotische Thema auch nur mit einem Worte zu erwähnen, rühmt er das Relief in seinem Brief ausschließlich als Kunstwerk: »Hier erscheint die Kunst vollkommen selbstständig, indem sie sich sogar unabhängig erweist von dem, was dem edlen Menschen das Höchste und Verehrungswürdigste bleibt, von der Sittlichkeit. Will sie sich aber völlig frey erklären, so muß sie ihre eigenen Gesetze entschieden aussprechen und bewähren, wie es auch hier geleistet ist« (WA IV, 48, S. 126). So würdigt Goethe die erotische Szene allein als ein Kunstwerk, das seine Gesetze in sich selbst trägt und sich von keinen äußeren Bedingungen bestimmen lässt – schon gar nicht von denen der Moral. Der sittlich anstößige Gegenstand gibt ihm damit noch einmal die Gelegenheit, die Maxime auszusprechen, nach der er als Künstler zeitlebens gehandelt hat: Die Kunst ist völlig frei und unbedingt, solange sie ihren eigenen Gesetzen folgt. Im Sinne dieser Maxime wollte er – so hatte er es sich fest vorgenommen – den zweiten Teil des *Faust* bis zu seinem 82. Geburtstag fertigstellen, wobei ihm immer bewusst war, dass dies Werk für das biedermeierliche Bewusstsein seiner Zeitgenossen aus sittlichen und vielen anderen Gründen eine so große Herausforderung darstellen musste, dass er es wie das Zeus-und-Leda-Relief »ganz esoterisch« würde behandeln, also deren Augen entziehen müssen. Nicht allein das Publikum, sondern vor allem die Künstler selbst dachten doch längst ganz anders über die Kunst als er und unterwarfen sie erneut religiösen, politischen und moralischen Zwecken und so gab ihm das antike Relief tatsächlich den Anlass für vielfache, wie es im Tagebuch heißt, »ernsthafte Betrachtungen«. Denn die Freiheit der Kunst, die die Darstellung der Kopulation eines animalischen Gottes mit einem Mädchen in seinen Augen repräsentierte, schien ihm unter dem Druck der politisch aufgeladenen und nach alten und neuen Heilsgewissheiten suchenden Gegenwart verlorenzugehen.

Deshalb ließ der Anblick der »unschätzbaren Gabe« Goethe nun auch gegenüber Beuth, der sich als Gründer der Berliner Gewerbeschule große Verdienste um die künstlerische Geschmacksbildung in Preußen erworben hatte, über dasjenige klagen, worüber zu klagen er seit vielen Jahren nicht müde wurde: »Der neuere Künstler, der von der unbedingten Kunst meist keinen Begriff hat, denkt: wenn in seinen Werken irgend ein Geschichtliches, Sentimentales, Frommes pp. ausgedruckt oder angedeutet ist, er habe seine Schuldigkeit gethan, und merkt nicht, daß im Reiche der Kunst sich alles höheren Betrachtungen unterzuordnen hat« (WA IV, 48, S. 126). Wie so viele Sätze des späten Goethe wurde auch dieser in dem Bewusstsein seiner ständig wachsenden Distanz zum Zeitgeist geschrieben,² in dem die Einsamkeitserfahrung seines Alters gründete.³ Wie sich mit dem Bewusstsein, vom Zeitgeist verlassen zu sein, dennoch produktiv leben, ja wie sich aus diesem Bewusstsein ein

2 Die Distanz des späten Goethe zum Zeitgeist bildet ein Leitmotiv in Hans Blumenbergs nachgelassenen Überlegungen zu Goethe: Hans Blumenberg: *Goethe zum Beispiel*. In Verbindung mit Manfred Sommer hrsg. vom Hans Blumenberg-Archiv. Frankfurt a.M., Leipzig 1999.

3 Vgl. hierzu Ernst Osterkamp: *Einsamkeit. Über ein Problem in Leben und Werk des späten Goethe*. Mainz, Stuttgart 2008.

Widerstandspotential gewinnen ließ, zeigt nun aber der Satz, mit dem Goethe ein Jahr vor seinem Tod seinen Dank an Beuth für das erotische Basrelief, das ihn an einem kalten und finsternen Februartag wie ein aus der Antike gesandter Lichtbote erreicht hatte, beschloss: »Haben Sie ja die Güte von Zeit zu Zeit solche Sterne in meine immer stiller werdenden Nächte hereinleuchten zu lassen« (WA IV, 48, S. 127).

»Sterne in immer stiller werdenden Nächten«: Dies ist ein wunderbar eindringliches Bild für die Bedeutung der Künste im Leben des spätesten Goethe, ein Bild sowohl für die Reduktion der Lebensteilhabe, die Distanz zur Gegenwart und das Einsamkeitsbewusstsein im hohen Alter als auch für die fortdauernde Intensität der Lebenszugewandtheit, die die Anschauung eines jeden bedeutenden Kunstwerks ihm gewährte. Das Leda-und-Zeus-Relief als Stern in stiller Nacht: Dies Bild meint ja nicht nur die plötzliche Epiphanie eines aus der Antike hervorleuchtenden Leitsterns für Goethes Kunstverständnis, an dem er sich im Widerstand zur späromanisch-biedermeierzeitlichen Kunstfrömmigkeit noch einmal der eigenen am Vorbild der Natur, der Antike und der Renaissance gewonnenen Kunstauffassung versichern konnte, sondern dies ist zugleich ein Symbol für jene höchste Lebenspartizipation, die allein große Kunst ihm in einer erstarrten und finsternen Gegenwart noch ermöglichte. Überdies musste auch der Gegenstand selbst, das Symplegma aus Schwan und Frau, schon deshalb sein Gefallen finden, weil er einen Akt der höchsten Lebenssteigerung repräsentiert, mehr noch: die Vergöttlichung der Natur und eine Verewigung des Lebens. Hatte doch Goethe selbst erst wenige Monate zuvor die Liebesvereinigung des Schwans mit Leda in der *Klassischen Walpurgisnacht* als ein Fest des Lebens entworfen: »Sein Gefieder bläht sich schwellend, / Welle selbst, auf Wogen wellend, / Dringt er zu dem heiligen Ort« (FA I, 7.1, S. 295). Hier freilich deuten vier Auslassungspunkte dasjenige an, was das argivische Kunstwerk ihm nun vor Augen stellte.

Man wird wohl keine Wendung im Werk des späten Goethe finden, die die existentielle Bedeutung seiner Beschäftigung mit den bildenden Künsten derart eindringlich zum Ausdruck bringt wie diejenige von den Sternen in den immer stiller werdenden Nächten. Sie gibt zu erkennen, dass sich Goethes Verhältnis zu den Künsten⁴ in seinen letzten Jahren im Bewusstsein der ablaufenden Zeit noch einmal intensiviert hat. Äußerlich freilich ging in seiner Beschäftigung mit den bildenden Künsten bis an sein Lebensende alles weiter wie bisher. Auch in dem Jahr, das ihm nach dem Eintreffen des Reliefs noch blieb, hat er, wie immer in seinem Leben, seine kunsthistorischen Kenntnisse unermüdlich zu erweitern gesucht; als am 25. Februar 1832, vier Wochen vor seinem Tod, Kupferstiche und Radierungen von seinem Kunsthändler Boerner eintrafen, vermerkte er dankbar in seinem Tagebuch: »Einige unbekannte Namen verdienter Künstler aus früherer und späterer Zeit kennen gelernt« (WA III, 13, S. 224). Auch in technischer Hinsicht suchte Goethe sein Kunstverständnis ständig zu vertiefen. Kaum ein Buch hat ihn in seinem letzten Lebensjahr so beschäftigt wie die 1830 in Mailand erschienene, im Juni 1831 in seine Hände gelangte *Calcografia* des Kupferstechers Giuseppe Longhi, die ihn

4 Zu Goethes Beschäftigung mit den bildenden Künsten vgl. grundsätzlich *Goethe-Handbuch*. Supplemente. Bd. 3: *Kunst*. Hrsg. von Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar 2011.

erstmal systematisch über die Technik des Kupferstichs und die spezifischen Praktiken einzelner Stecher unterrichtete, damit sein Bewusstsein für die medialen Spezifika der Druckgraphik schärfte und sein Verständnis formaler Charakteristika von Graphiken vertiefte.⁵ Ein Leben lang hatte er Druckgraphiken gesammelt und musste sich nun doch eingestehen, dass er auf wahre Kennerschaft keinen Anspruch erheben durfte, ja dass er bisher in seiner Betrachtung druckgraphischer Blätter ein Dilettant geblieben war; an Sulpiz Boisserée schrieb er nach wiederholtem Studium von Longhis Buch: »Mir nimmt dieß Werk den Dilettanten-Schleyer auf einmal von den Augen weg und ich begreife deutlich, daß ich einen Kupferstich niemals eigentlich eingesehen habe« (WA IV, 49, S. 95 f.). Angesehen wohl, eingesehen, also auch in technischer Hinsicht verstanden, aber nicht.

Dieses illusionslose Eingeständnis seines bisherigen Dilettantismus auf dem Gebiet der Druckgraphik aber hatte bei Goethe keineswegs Resignation oder Selbstzweifel zur Folge, sondern, im Gegenteil, Vorfriede auf eine durch das neue technische Verständnis intensivierte Anschauung seiner Sammlungsbestände. Diese Freude an einer gesteigerten Teilhabe an der Kunst verband sich auf eine für Goethe charakteristische Weise mit der Hoffnung auf eine neue Lebens Epoche – denn wozu sollte sich sein Verständnis der Kunst vertiefen, wenn er sein neues Wissen nicht fortan in der lebendigen Anschauung würde anwenden können? Und so schrieb er im selben Brief an Boisserée: »Sonst erfreut ich mich an einem geglückten Ganzen, jetzt erfahre ich von nothwendigen Strichen und Puncten wodurch es hervorgebracht wird. Wenn ich nicht zu alt bin, um beides zugleich zu ergründen und zu genießen, so steht mir auch noch in diesen Regionen eine anmuthige Epoche bevor« (WA IV, 49, S. 96). Es ist, als flössen Goethe aus dem ständig sich vertiefenden Verständnis der Kunst unaufhörlich neue Lebensenergien zu. »Sterne in immer stiller werdenden Nächten: In Longhis Buch las Goethe wie in einer Sternkarte, gewiss um seine Orientierung in der Welt der Kunst zu verbessern, aber doch auch, um Perspektiven in die Zukunft zu eröffnen – als verbinde sich mit der Ewigkeit der Kunst das Versprechen auf eine Verewigung des Lebens, auch des eigenen: auf eine weitere »anmuthige Epoche« und so fortan und für immer. Natürlich war ihm bewusst, wie begrenzt seine Zeit war und wie sorgsam er sie deshalb nutzen musste, die Präsenzerfahrung der Kunst und ihrer Verewigung des Lebens aber gewährte ihm die Möglichkeit, in der lebendigen Anschauung aus dem Fluss der Zeit herauszutreten und bis in seine letzten Tage hinein in voller Intensität am Glück der Lebensimmanenz teilzuhaben. »Gespräch auf Leben und Kunst bezüglich« (WA III, 13, S. 158), so heißt es am 20. Oktober 1831 im Tagebuch, nachdem er den Abend mit Johann Heinrich Meyer verbracht hatte; trennen ließ sich beides für den späten Goethe schon lange nicht mehr.

So ist alle Betrachtung der bildenden Kunst beim alten Goethe nicht allein auf die Gegenwart, auf die Präsenz der unmittelbaren Anschauung, sondern zugleich auf die Zukunft als eine »anmuthige Epoche« bezogen, die durch unendliche Erweiterung der Kenntnisse, unendliche Vermehrung der Erfahrungen, unendliche Produktivität neuer Künstler charakterisiert ist. Weil er dem Bewusstsein seiner

5 Zu Goethe und Longhi vgl. Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«.* Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen 2006, S. 249–256.

Endlichkeit keine Macht über sich einräumen wollte, hat Goethe auch seine Kunstsammlungen, als genügten dem 82-Jährigen die über 9000 Druckgraphiken und 2500 Zeichnungen nicht, die er bereits besaß, bis in seine letzten Tage hinein ständig erweitert. Gewiss stand ihm dabei das Ziel der kunsthistorischen Vollständigkeit seiner Sammlung immer vor Augen, aber da dieses Ziel eine Chimäre war, weil kunsthistorische Vollständigkeit sich nun einmal nicht erreichen lässt, wird hinter dieser rastlosen Sammeltätigkeit ein Unendlichkeitsstreben erkennbar, das dem Tod keine Gewalt über die eigene Existenz einzuräumen bereit war. Die Kunst aber bildete für Goethe ein Konzentrat des Daseins und so holte er sich denn mit jedem neuen Kupferstich eine Lebensessenz ins Haus, die ihm in seinen immer stiller werdenden Nächten die Partizipation am Leben gewährte. »Das Interesse an den neu-acquirirten Kupferstichen«, so schrieb er am 2. Oktober 1831 in das Tagebuch, als eine neue Graphiksendung eingetroffen war, »in Verbindung mit den älteren mußte immer wachsen, da man Longhi's Werk mehr studirte. Es gilt hier wie durchaus in aller lebendigen Kunst und der dazu erforderlichen Technik, daß es unendlich wird, sobald man sich ernstlich darauf einläßt« (WA III, 13, S. 149). Unendliches Interesse also an der lebendigen Kunst: Dies schrieb ein 82 Jahre alter Mann, für den die Kunst, je mehr sich sein eigenes Leben ins Enge zog, zu dem zentralen Medium wurde, mit dem er sich nach wie vor in unendliche Bezüge zum Leben setzen konnte. Ins Theater ging er nicht mehr, die Musik verschwand ihm, wie er im Oktober 1831 Freund Zelter bekannte, »fast ganz aus den ungeübten Sinnen« (WA IV, 49, S. 102) und wurde mehr und mehr zu einer mit mannigfachen akustischen Belästigungen verbundenen Manie des Enkels Walther; das Konzert von Clara Wieck, einem »sehr geschickte[n] Frauenzimmerchen« (WA III, 13, S. 148), am 1. Oktober 1831 in seinem Hause bildete den letzten musikalischen Höhepunkt in seinem Dasein. Kein Wunder also, dass für den alten Mann, für den die Anschauung immer schon das zentrale Medium der Welterschließung und der Lebensteilhabe bildete, die Beschäftigung mit den bildenden Künsten unerlässlich wurde, ja nun tatsächlich existentielle Bedeutung gewann. Als er am 22. März 1831 Sulpiz Boisserée von den neuesten Erwerbungen für seine Medaillensammlung berichtete – nicht ohne diesen dazu zu animieren, für ihn in München weitere Exemplare aufzutreiben, dies mit dem schlagenden Argument: »Einzelne erfreut und nützt es niemand.« – und ihm überdies stolz mitteilte, dass er »von Zeichnungen ganz Unschätzbare gewonnen« habe, da ließ er in seinen Brief ein Bild einfließen, das halb ironisch die ganze existentielle Bedeutung erfasst, die die bildenden Künste für seinen unbedingten Lebenswillen besaßen: Er nennt die Kunstwerke in seinem Besitz dort »Schwimmwämmser«, »die mich in meinem Elemente emportragen«. Dies Bild besagt nichts Geringeres, als dass er, wenn ihn die beständige Beschäftigung mit den Künsten nicht im Leben getragen hätte, schon längst untergegangen wäre. »Das unmittelbare Anschauen der Dinge ist mir alles, Worte sind mir weniger als je«, so der Greis im selben Brief an Boisserée (WA IV, 48, S. 154 f.).

Deshalb seine kontinuierliche Unterstützung für die Bemühungen des Sächsischen Kunstvereins auf dem Gebiet der Kunstförderung, dessen Vorstand Johann Gottlob von Quandt zu den wichtigsten Korrespondenzpartnern seiner letzten Jahre zählte. Deshalb sein nie erlöschendes Interesse an den künstlerischen Entwicklungen, Entdeckungen und Förderungsmaßnahmen in anderen Städten, vor

allem in Berlin und in Rom. Deshalb auch die unermüdlichen Anstrengungen, jungen Künstlern in seiner Umgebung materielle und ideelle Förderung zuteil werden zu lassen, auch wenn er nie in der Gefahr stand, deren Talent zu überschätzen: der Medailleurin Angelica Facius, dem Landschaftsmaler Friedrich Preller, der Malerin Louise Seidler. Für ihn bedeutete dies gewiss eine Investition in die Zukunft dieser jungen Künstler und damit in diejenige der Kunst selbst und doch klingt in seinen Aufzeichnungen die Erwartung mit, es schließe diese Zukunft immer auch die eigene ein: nicht im Sinne eines Nachlebens, sondern durchaus im Sinne eines Fortlebens. Als er sich am 16. September 1831 wieder einmal mit Louise Seidler über deren künstlerische Entwicklung beriet, da notierte er zukunfts-gewiss im Tagebuch: »Ich sagte ihr aufrichtig meine Meynung, inwiefern es fruchtet, wollen wir abwarten« (WA III, 13, S. 139). Da blieb ihm noch ein halbes Jahr.

Jedenfalls kann sich der Leser der Schriften, Briefe und Tagebücher aus Goethes letztem Jahr schwerlich des Eindrucks erwehren, dieser habe sich im Widerstand zum wachsenden Bewusstsein der Nähe des Todes, das durch den überraschenden und dann doch wiederum nicht so überraschenden Tod seines Sohnes August am 26. Oktober 1830 intensiviert worden war, zu einer nochmaligen Steigerung seiner Beschäftigung mit den Künsten entschlossen, um sich durch eine Summe von Präsenzerfahrungen, wie sie ihm so allein noch die Kunst vermitteln konnte, so fest wie möglich – und das heißt: als gebe es den Tod nicht – im Leben zu verankern. Am 20. März 1831 machte er Sulpiz Boisserée in einem Brief auf die neuesten Veröffentlichungen der Weimarischen Kunstfreunde in den *Wiener Jahrbüchern* aufmerksam und verband dies mit der auf die Künste bezogenen Versicherung, »daß unser innigstes Interesse an allem, was gut und schätzbar ist, nur wächst und sich auf die wunderbarste Weise steigert. Ich kann mich in meiner gegenwärtigen Stellung mit nichts abgeben, als was ich bewundern muß« (WA IV, 48, S. 151). Aber damit sagte er auch, dass das Wunder der Steigerung seines »innigste[n] Interesse[s]« an der Kunst sich seiner »gegenwärtigen Stellung« verdankte: der Notwendigkeit, die Erfahrung der eigenen Hinfälligkeit mehr und mehr auszugleichen durch jene lebenssteigernde Kraft, wie sie ihm allein noch aus der unmittelbaren Anschauung der Kunst zuflöss.

Goethe hat in den Briefen seines letzten Jahres vertraute Freunde auf die regenerative Kraft, die die Kunst für ihn besaß, hingewiesen; so schrieb er, als er sich im Mai 1831 von einer Erkrankung erholte, an Johann Friedrich Rochlitz: »Der Anblick unschätzbbarer Blätter dient zur innersten Wiederherstellung. Die wahre Universalmedizin ist das Vortreffliche« (WA IV, 48, S. 204). Vortrefflich war für Goethe ein Kunstwerk aber nur dann, wenn dessen innere Gesetze in Übereinstimmung mit denen der Natur standen; erst dies verlieh ihm den Status eines symbolischen Lebenskonzentrats, an dem sich die eigene innere Natur wiederherstellen konnte. Manchmal wird in seiner Alterskorrespondenz spürbar, wie schmerzlich Goethe gerade in dieser Situation die Disproportion zwischen der überwältigenden Anschauungsfülle, aus der die großen Originalwerke der Kunst ihre regenerative Kraft zu spenden vermochten, und dem in seiner sinnlichen Potenz und in seiner Lebensnähe reduzierten Anschauungsmaterial, das ihm seine eigene Graphiksammlung zur Verfügung stellte, bewusst gewesen ist; um so deutlicher wird an diesen Stellen aber auch, wie sehr er in seinen sich verengenden Lebensverhältnissen auf die Be-

lebung seiner Existenz durch die Kunst angewiesen war. Graf Carl Friedrich von Brühl, der 1830 zum Generalintendanten der königlichen Museen in Berlin ernannt worden war, riet er am 15. Oktober 1831, »mit Behaglichkeit« die »schöne Stellung« zu genießen, die ihm jetzt zur bildenden Kunst gegönnt sei, um dann nicht ohne Melancholie den Blick auf sich selbst zu lenken: »Von einer Fülle sind Sie umgeben, an deren letztem gedämpften Abglanz wir unsere einsiedlerischen Tage zu erquicken und zu fristen haben« (WA IV, 49, S. 114). Erquicken und fristen: Erneut wird die Einsamkeitserfahrung des Alters in ein Komplementärverhältnis zur belebenden und erhaltenden Kraft der Kunst gesetzt und wieder ist es, als sei die Kunst, wenngleich nun bereits gedämpft, zum letzten Lichtspender in seinen Weimarer Nächten geworden. Während alles, was Goethe umgab, in die Dynamik eines sich ständig beschleunigenden Wandels gezogen wurde, blieb die vollkommene Kunst für ihn so dauerhaft und beständig wie sonst nur die Natur, und während sein eigenes Leben mehr und mehr aus der Gegenwart in die Erinnerung zurücktrat, blieb die Kunst für ihn pure und unbedingte Präsenz. Es war die Gegenwart des Vollkommenen, die ihm die Fortdauer des Daseins in einer vollkommenen Gegenwart ermöglichte; an Zelter schrieb er am 4. Oktober 1831, jede neue Sendung von Graphiken vorzüglicher Künstler mache »die Welt so reich, weil ihr Talent vollkommen gegenwärtig ist« (WA IV, 49, S. 101). Erfüllte Gegenwart im Reichtum der Welt: Goethe musste auch in den »einsiedlerischen Tage[n]« seines höchsten Alters nicht auf diese Erfahrung verzichten, weil er ein Leben lang seine Kenntnis und sein Verständnis der Künste ausgebildet hatte.

Um der Erfahrung vollkommener Gegenwärtigkeit willen galt deshalb Goethes besondere Vorliebe in der Kunst in seinen letzten Jahren mehr denn je der Landschaftsmalerei. Schon mit seinem 1816 erschienenen Aufsatz *Ruysdael als Dichter* hatte er, der Landschaft immer zugleich aus der Perspektive des Künstlers und des Naturwissenschaftlers betrachtete und deshalb idealisierende Formgebung und exakte Naturbeobachtung in der Landschaftsmalerei zum Ausgleich gebracht sehen wollte, zu einer entschiedenen Aufwertung der Landschaftsmalerei dadurch beigetragen, dass er ihr die Fähigkeit zur Vermittlung eines bedeutenden ideellen Gehalts zuschrieb: Jacob van Ruysdael, »der reinfühlende, klardenkende Künstler«, habe, »sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht, und durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergetzt, belehrt, erquickt und belebt« (MA 9, S. 648). In seinem letzten Lebensjahrzehnt trieb Goethe diese Aufwertung der Landschaftsmalerei dadurch voran, dass er in verschiedenen Entwurfsschichten einen Aufsatz zur Landschaftsmalerei konzipierte, der erstmals die Geschichte der Gattung aufzuzeigen versuchte – ein Projekt, das ihn bis in seine letzten Tage beschäftigte; das Tagebuch vermerkt noch am 29. Februar 1832: »Den Aufsatz über landschaftliche Arbeiten durchgesehen und auf dessen Vollständigkeit gedacht« (WA III, 13, S. 226). Goethes entwicklungsgeschichtliche Sichtweise auf die Gattung Landschaft fand ihre Grenze freilich darin, dass für ihn Maler wie Ruysdael und vor allem Claude Lorrain den unerreichbaren Höhepunkt der Gattungsgeschichte bezeichneten, weil in ihren Werken die Gesetze der Natur und der Kunst zu vollendetem Ausgleich gefunden hätten: »Natur und Kunst auf der höchsten Stufe und im schönsten Bunde« (MA 19, S. 331), so charakterisierte er 1829 gegenüber Eckermann die Werke Claude Lorrains, und ein Schema zu dem Land-

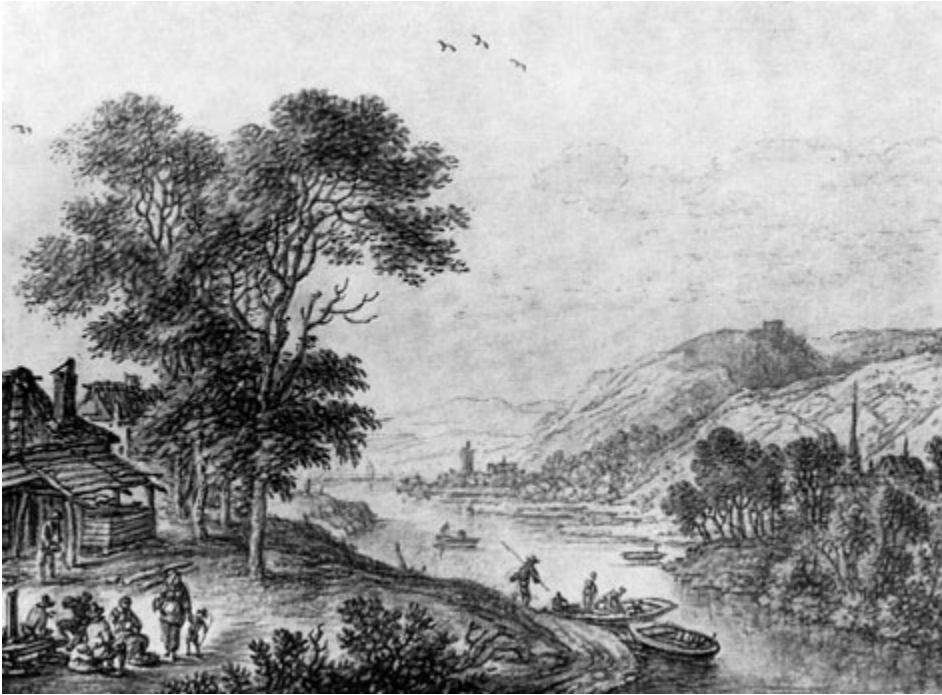


Abb. 2

Herman Saftleven: Die Rheininsel Nonnenwerth, Kreidezeichnung, leicht koloriert

schaftsaufsatz hebt die Sonderstellung Claudes mit dem Satz hervor: »Im Claude Lorrain erklärt sich die Natur für ewig« (WA I, 49.2, S. 246). Die Verewigung der Natur durch das Gesetz der Kunst: Offenbar war es dies, worin die regenerative Kraft insbesondere der Landschaft – ihre Fähigkeit, den Betrachter zu »erquickern« und zu »beleben«, wie es im Ruysdael-Aufsatz heißt – für den letzten Goethe gründete. Natur und Kunst in ihrer je eigenen inneren Gesetzlichkeit erheben sich über die Zeit – heben damit ihren Betrachter über die Zeit hinweg und lassen ihn an der Ewigkeit der Natur und der Kunst partizipieren.

Diese Wahrnehmung der Landschaft als einer der Zeit enthobenen Natur erklärt es dann auch, weshalb wohl keine Erwerbung eines Kunstwerks in seinem letzten Jahr so viel Enthusiasmus bei Goethe ausgelöst hat wie eine vermutlich 1684 entstandene späte Kreidezeichnung Herman Saftlevens, die die Rheininsel Nonnenwerth darstellt: links Häuser und eine Baumgruppe, ein Seitenarm des Rheins in der Mitte, rechts Berghänge, das Ganze mit Figurengruppen und Fischerbooten routiniert staffiert – ein hübsches, insgesamt aber recht schematisch angelegtes Blatt:⁶ Man besäße es gern, aber doch wohl eher, wie der kostenbewusste Goethe sich in

⁶ Zu Saftlevens Zeichnung vgl. Erich Trunz: *Goethes Aufsatz »Landschaftliche Malerei«*. In: ders.: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar 1984, S. 301 f., Abb. 45.

solchen Fällen ausdrückte, für »einen billigen Preis« (WA IV, 48, S. 207). Goethe selbst aber hat die Erwerbung des Blattes in seinem Tagebuch am 15. Juni 1831 mit einem Superlativ verzeichnet: »Mittheilung der höchst angenehmen Landschaft von Sachtleben« (WA III, 13, S. 92). Worauf die »höchst angenehme« Wirkung des Blattes auf den fast 82-jährigen beruhte, teilte er wenige Tage später Zelter, dem lebensstüchtigsten seiner Freunde, mit und es ist nun bemerkenswert zu sehen, wie sich die Zeitlosigkeit der Landschaft, in der Natur und Kunst zur Deckung gefunden haben, in der Zeitlosigkeit des goetheschen Stils spiegelt: in einem Präsens, das die Ewigkeit der Natur ebenso zu erfassen versucht wie die zeitüberwindende Kraft der Kunst.

Das Merkwürdige dieses Blättchens ist: daß wir die Natur und den Künstler im Gleichgewicht mit einander gehen und bestehen sehen, sie sind ruhig befreundet; er ist's, der ihre Vorzüge sieht, anerkennt und sich auf's billigste mit ihnen abzufinden sucht. Hier ist schon Nachdenken und Überlegung, entschiedenes Bewußtseyn, was die Kunst soll und vermag, und doch sehen wir die Unschuld der ewig gleichen Natur vollkommen gegenwärtig unangetastet. (WA IV, 48, S. 242)

Gleichgewicht, Ruhe, die Unschuld der ewig gleichen Natur: vollkommene Gegenwart. Es war die Partizipation an der vollkommenen Gegenwart im Medium der Kunst, worin die regenerative Kraft der Kunst für den Betrachter Goethe gründete, wie er Zelter nun im Fortgang seines Briefes am Beispiel der Zeichnung Sachtlevens vor Augen führte. Die Anschauung des Blattes ermöglichte es ihm, an einer erfüllten Gegenwart teilzuhaben und sich damit zugleich über seine eigene Zeit hinwegzusetzen:

Dieser Anblick erhielt mich aufrecht, ja es ging so weit, daß, wenn ich mich augenblicklich schlecht befand und davor trat, fühlt ich mich wirklich unwürdig es anzusehn. Der tüchtige muthige Geselle, der solches vor hundert Jahren in heiterster Gegenwart niedergeschrieben hatte, konnte den kümmerlich Beschauenden in Mitten der tristen thüringischen Hügelberge kaum erdulden. Wischt ich mir aber die Augen aus und richtete mich auf, so war es denn freylich heiterer Tag wie vorher. (WA IV, 48, S. 242)

Der Anblick der »heiterste[n] Gegenwart« erhält den Betrachter aufrecht und verwandelt seine eigene triste Gegenwart in einen »heitere[n] Tag«: Selten hat der späte Goethe mit solcher Intensität ausgesprochen, wie sehr es die Präsenzerfahrungen der Kunst waren, die es ihm erlaubten, sich im Bewusstsein der Nähe des Todes aufrechtzuerhalten und damit nicht nur seine eigene Zeitlichkeit, sondern auch seine eigene Zeit – den Alltag einer tristen Gegenwart, die ihm durch und durch fremd geworden war – zu überwinden.

Denn für Goethe war die Kunst der Ort, an dem es den Tod nicht gab. Und deshalb war jedem Urteil über Kunstwerke, deren Anblick ihn aufrechterhielt, die Abgrenzung von einer Gegenwartskunst eingeschrieben, die – wie er es sah – das Bewusstsein dafür verloren hatte, dass auch die Künste ihre Gesetze von der Natur empfangen und damit auf eine Verewigung des Lebens zielten und nicht auf dessen Negation. Nein, die Urteile des spätesten Goethe über die Kunst seiner Gegenwart

wurden nicht milder, sondern es verstärkte sich die Vehemenz der Ablehnung oft sogar noch, und dies, weil ihn das Bewusstsein der Nähe des eigenen Todes nicht mehr verließ. Am selben Tag, an dem ihm zum ersten Mal die »höchst angenehme Landschaft« von Saftleven – dessen Namen Goethe stets, als habe dies symbolische Bedeutung, »Sachtleben« schrieb – vor Augen kam, an eben diesem Tage beendete er die Lektüre des ersten Teils von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*, was ihn dazu veranlasste, im Tagebuch sofort den Gegensatz des modernen Erzählers zu dem Zeichner des 17. Jahrhunderts zu konstatieren: Victor Hugo könne »nicht aus dem unseligen Kreise der Zeit heraus«, was Saftleven in Goethes Augen doch hervorragend gelungen war, und während der eine den Betrachter in »heiterste Gegenwart« versetze, verbinde der andere »das Allerhäßlichste mit dem Allerschönsten« (WA III, 13, S. 92 f.). Mit totalisierendem Verwerfungsblick auf seine Epoche baute Goethe diesen Gegensatz in einem Brief an Zelter aus: hier »die Unschuld der ewig gleichen Natur« in der Zeichnung Saftlevens, dort das »Strudeltagsgelese« einer chaotischen Moderne, die sich in den »gränzenlosen Schrecknissen der neusten französischen Romanliteratur« verdichte: einer »Literatur der Verzweiflung«, die mit dem Häßlichen, Abscheulichen und Grausamen »ihr satanisches Geschäft« betreibe (WA IV, 48, S. 242 f.). So am 18. Juni 1831; erst kurz zuvor, im Frühjahr 1831, war es ihm durch den Abschluss des 5. Akts von *Faust II* gelungen, den Tod durch dessen Fiktionalisierung im Zeichen einer versöhnenden Liebe literarisch zu bewältigen und damit sein letztes großes Werk für immer von aller modernen Literatur der Verzweiflung abzugrenzen. Noch weniger wollte er es zulassen, dass dem Tod wie allem Lebensfeindlichen Zugang zu den bildenden Künsten gewährt würde. Charakteristisch für seine Abwehr einer Kunst der Verzweiflung ist eine in mehreren Fassungen überlieferte Gesprächsnotiz Friedrich Christoph Försters aus dem Jahre 1826; damals war Goethe das als Pasticcio romantischer Vergänglichkeitsmotivik konzipierte Bild *Klosterhof im Schnee* des damals 17-jährigen Karl Friedrich Lessing ins Haus gekommen. Zug um Zug verwarf Goethe dieses Gemälde als eine Kunst der Lebensverneinung:

Das sind ja lauter Negationen des Lebens und ›der freundlichen Gewohnheit des Daseins‹, um mich meiner eignen Worte zu bedienen. Zuerst also die erstorbene Natur, Winterlandschaft; den Winter statuierere ich nicht; dann Mönche, Flüchtlinge aus dem Leben, lebendig Begrabene; Mönche statuierere ich nicht; dann ein Kloster, zwar ein verfallenes, allein Klöster statuierere ich nicht; und nun zuletzt, nun vollends noch ein Toter, eine Leiche; den Tod aber statuierere ich nicht. (Gespräche, Bd. 3.2, S. 289)

Je näher der eigene Tod an ihn herantrat, umso unduldsamer wurde Goethe gegenüber allen Versuchen, dem Tod wie allen Negationen des Lebens Anteil an der Kunst zu gewähren, in deren Anschauung sein eigener Lebenswille sich Tag für Tag regenerierte. Zu diesen Negationen des Lebens gehörte für ihn nach wie vor ein mittlerweile selbst in die Jahre gekommener Gegner: das Transzendenzverlangen der spätnazarenischen Kunst. Die Tagebücher des letzten Jahres halten manchen Ausbruch gegen den »frömmelnden Kunstwahnsinn« fest, der Goethe, wie er schrieb, bis »zum Lachen betrübte«. Insbesondere die religiöse Historienmalerei der Düsseldorfer Schule unter ihrem Direktor Wilhelm Schadow empörte ihn als

ein »gräßliche[r] Mißbrauch« (WA III, 13, S. 11 f.). Umso entschiedener achtete er darauf, dass ihm dieser »Kunstwahnsinn« mit seinem tödlichen Ansteckungspotential auf keine Weise nahekam. Ein freilich kurioses Zeugnis hierfür gibt das tiefe Misstrauen, mit dem Goethe dem Landschaftsmaler Friedrich Preller, der 1826 als Stipendiat des Weimarer Hofes zunächst nach Mailand und dann nach Rom gegangen war, bei seiner Rückkehr nach Weimar im Mai 1831 begegnete; dem Leser des Tagebuchs drängt sich der Eindruck auf, es habe sich das Gespenst des Kunstwahnsinns persönlich Zutritt zum Junozimmer verschafft:

Der junge Maler Preller zeigte sich. Kranken Ansehens, durch den widerwärtigen Schnurrbart noch unglücklicher aussehend. Leider deutet mir so fratzenhaftes Äußere auf eine innere Verworrenheit. Wer sich in einer solchen unnützen Maskerade gefällt und sich zu den hergebrachten Formen nicht bequemen mag, der hat sonst was Schiefes im Kopfe; den Bayern mag's verziehen seyn, dort ist's eine Art von Hofuniform. (WA III, 13, S. 79)

Bis zu seinem Tode hat Goethe denn auch bei aller Anerkennung von dessen Talent sein Misstrauen gegenüber Prellers die Landschaft ins Heroische und Erhabene variierender Malerei nicht abgelegt. Als er Ende November 1831 im Gespräch mit Eckermann auf Preller zu sprechen kam, da beklagte er dessen »in's Wilde und Triste« gehende Tendenz, seine Neigung zur »Einsamkeit« und zur »chimärischen Deutschhaftigkeit« (WA III, 13, S. 180). Es ist, als würden seine Urteile über Preller geradezu idiosynkratisch von der Furcht diktiert, es könnten die Negationen des Lebens nun auch in die Weimarer Landschaftsmalerei Einzug halten, die doch in der Nachfolge Poussins und Lorrains der Feier der ewigen Natur und des unendlichen Lebens gewidmet sein sollte. Preller, so vertraute er noch am 27. Januar 1832 Zelter an, habe sich in einem »starr-zähe[n] Egoismus« verfangen, der Ausdruck einer »verrückte[n] Zeit« sei (WA IV, 49, S. 222). Dabei erhoffte er sich doch von der Landschaftsmalerei, dass sie die »verrückte Zeit« durch die darstellerische Entfaltung der ewigen Gesetze der Natur und einer unendlichen Fortdauer des Lebens in heiterer Gegenwart außer Kraft setzte, um so ihre regenerative Wirkung entfalten zu können. Dass es ihm genau um diesen magischen Bildakt eines Krafttransfers auf den Betrachter ging, der ihm erlauben sollte, sich durch die Anschauung der ewigen Natur im Medium der Kunst selbst im hohen Alter jung zu erhalten, hat er in dem Satz ausgesprochen, mit dem er den Brief an Zelter und damit zugleich sein Urteil über Friedrich Prellers Bilder abschloss: »Ich werde mich hüten deutlicher zu seyn, aber ich weiß am besten was mich im höchsten Alter jung erhält, und zwar im praktisch-productiven Sinne, worauf denn doch zuletzt alles ankommt. und so fortan!« (WA IV, 49, S. 222).

Und so fortan. Bis in seine letzten Tage hinein hat Goethe versucht, durch eine intensive Beschäftigung mit der Kunst, die den Tod nicht statuierte, sich jung zu erhalten und praktisch-produktiv im Leben zu verankern. So konnte ihm am Ende das bedeutendste Bild nur ein Bild des Lebens selbst sein: ein von geübter Künstlerhand gestaltetes Bild der Einheit des Lebens in seiner mannigfaltigen Alltäglichkeit, so wie er es jederzeit bei einem Blick aus seinem Fenster vor Augen haben konnte. Im September 1831 gab ihm ein Brief des Berliner Staatsrats Christoph Ludwig Friedrich Schultz, der ihm 1823 den Abguss der Juno Ludovisi geschenkt hatte, die

Gelegenheit, ein letztes Mal den Begriff des Bedeutenden in der Kunst zu erläutern, und er tat dies, indem er ihn am Blick aus seinem Fenster teilhaben ließ:

Auf dem freyen Platze meinem Hause gegenüber steht ein großes anständiges Wasserbecken, welches von einer stark fließenden Röhre hinreichend genährt wird. Dahin kommen, besonders Morgens und Abends, Frauen, Töchter, Mägde, Gesellen, Kinder, das nothwendige Ingredienz ihres Daseyns abzuholen.

Hier ist das Geschäft einfach und doch mannichfaltig: aus dem Becken wird geschöpft, in Butten gegossen, zum Reinigkeitsgebrauche auf dem Rücken fortgetragen. (WA IV, 49, S. 81)

Und nun beschreibt Goethe im Einzelnen die Vielzahl der Handlungen und Stellungen, die sich mit geschultem Künstlerauge an dem Brunnen als einem bedeutenden Symbol des Lebens beobachten lässt, um abschließend zu resümieren:

Hier wäre nun Gelegenheit, wo der bildende Künstler beweisen könnte, was er zu sehen, zu fassen, zu wählen und nachzubilden im Stande sey. Eine nothwendige unerläßliche Handlung der Menschheit in allen ihren Momenten zu studiren, wo jeder bedeutend ist, aber auch manchmal ganz pertinent, schön, grazios und vom besten Sinn und Styl sein kann. (WA IV, 49, S. 82)

Das hier vom Dichter als einem Künstler, der den Tod nicht statuierte, entworfenen vielfigurigen und lebensvollen Brunnenbild repräsentiert genau jene »vollkommene Symbolik«, von der Goethe 1816 in seinem Ruysdael-Aufsatz gesprochen hatte. Am Ende seines Lebens musste er sich im Medium der Schrift erträumen, was die Künstler seiner »verrückten Zeit« nicht mehr malen wollten: die Kunst als Jungbrunnen, ein Bild, das »durch die Gesundheit seines äußern und innern Sinnes uns zugleich ergetzt, belehrt, erquickt und belebt« (MA 9, S. 648). Wenige Monate später freilich konnte er auch dies nicht mehr; da war der Brunnen vor seinem Fenster eingefroren und von Schnee bedeckt und hatte damit seine Bedeutung fundamental verändert: von einem Lebenssymbol zum Symbol einer gestorbenen Natur. Am 6. Dezember 1831 diktierte Goethe ein letztes Mal einen Brief an Schultze und erinnerte sich dabei einleitend seines Brunnenbildes, an dem er in seinem vorangegangenen Schreiben das Wesen einer so lebendigen wie bedeutenden Kunst zu erläutern versucht hatte. Aber nun war alles anders:

Meine wunderliche Darstellung des benachbarten Brunnens, welche Sie, verehrter Freund, gewiß zurecht gelegt haben, wurde nachher noch immer weiter fortgesetzt und man könnte, da der Gegenstand wirklich gränzenlos ist, die ganze bildende Kunst daran symbolisiren. Nun bin ich in meine Winterquartire gezogen; der Brunnen hat seine widerwärtige Hülle übernommen und wir denken, obgleich auf dieselbige Art, doch immer etwas anders. (WA IV, 49, S. 391)

Denn den Winter statuierte Goethe ebenso wenig wie den Tod. Alles Leben an dem eingesargten Brunnen war mittlerweile erstarrt und deshalb brach er, da sich das Bild des Lebens vor seinen Augen in eines des Todes verwandelt hatte, auch seinen Brief an Schultze nach nur zwei weiteren Zeilen ab; der Brief blieb unabgeschlossen im Nachlass liegen.



Abb. 3

Alexandermosaik, 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr.

›Sterne in immer stiller werdenden Nächten‹. Wie am Beginn seines letzten Jahres so stand auch an dessen Ende für Goethe die Begegnung mit einem antiken Kunstwerk. Je weniger er sich an der Kunst seiner eigenen Zeit aufzurichten vermochte, um so gewisser fand er – wie seit nunmehr einem Halbjahrhundert – Orientierung an der Kunst der Antike, deren »natürliche Heiterkeit« ihm immer wieder Anlass »zu vieler Betrachtung« gab (WA III, 13, S. 92). Das letzte Bild, das sich seinem Bewusstsein mit solcher Kraft eingeprägt hat, dass er, wie er in seinem letzten Brief an Zelter schrieb, fürchten musste, es werde alles bisher Gesehene auslöschen (WA IV, 49, S. 267), war das Alexandermosaik aus der damals Casa di Goethe genannten Casa del Fauno in Pompeji; Goethe hatte am 6. März eine von Wilhelm Zahn angefertigte Nachzeichnung aus Neapel erhalten. Wer ein Beispiel für die belebende, regenerative, aufrichtende Kraft, die die Kunst für Goethe besaß, sucht, der möge in den Briefen und Tagebüchern seiner letzten beiden Lebenswochen die Zeugnisse dafür nachlesen, wie das fortgesetzte Studium dieser Darstellung einer Schlacht im Augenblick einer weltgeschichtlichen Wende Goethe zu einer letzten Steigerung seines Lebens führte; »immer bedeutender« wurde das Bild bei »immer genauerer« Betrachtung, immer größer Goethes Bewunderung für die »Vollkommenheit« einer Komposition (WA III, 13, S. 229 f.), der er seine letzte – bis heute gültige – Bilddeutung widmete;⁷ »es führt«, so vermerkt das Tagebuch am 7. März,

- 7 »Nun ist mein Wunsch erfüllt, und es möchte wohl keine Frage seyn daß jenes Mosaik den Alexander als Überwinder, den Darius in dem Seinigsten überwunden und persönlich zur Flucht hingerissen vorstellt. Es ist ein höchster Gedanke daß, indessen der Perserkönig sich vor der unmittelbaren Gefahr weniger als über den Untergang seines Getreuten entsetzt, sein Wagenlenker mit dem Peitschenstiele die nachdringenden, schon siegwählenden tapfern treuen Perser aus einander winkt, dem flüchtigen Königswagen Platz zu machen, da denn der Wald der gegen die Griechen gesenkten Speere durch diesen einzigen Gest dem Zuschauer paralysirt erscheint« (WA IV, 49, S. 261 f.).

»zu den allerhöchsten Betrachtungen« (WA III, 13, S. 230); zum letzten Mal verwendet das Tagebuch einen solchen Superlativ. Der Dank an Zahn für das Bild aber gab Goethe den Anlass, sich zum letzten Mal in seinem Leben positiv seines langen Lebens- und Bildungswegs zu vergewissern: »Ich war stets aufmerksam auf diejenigen Punkte der Welt-, Kunst- und Culturgeschichte, wo ich mich immer mehr vergewissern konnte, hier sey eine hohe wahre menschliche Bildung zu gewinnen« (WA IV, 49, S. 263). Noch einmal war Goethe, wie er es erhofft hatte, am Firmament der Kunst ein Stern erschienen, der ihm, wie er an Zahn schrieb, die Möglichkeit gab, »sich den würdigsten Betrachtungen im Stillen zu überlassen« (WA IV, 49, S. 262). Und so ist es denn, als sei er, dieses Bild im Bewusstsein, auf der Höhe seines Daseins gestorben.

*Werthers Walzer:
Tanz als kulturelle Kodierung
von Liebe und Intimität**

In Sophie von La Roches *Fräulein von Sternheim* findet sich folgende, dem empfindsamen Lord Seymour in den Mund gelegte Beschreibung einer Tanzszene zwischen dem von ihm verehrten Fräulein und dem Fürsten, dessen angebliche Mätresse sie ist:

Der tiefste Schmerz war in meiner Seele, als ich sie singen hörte, und mit dem Fürsten und mit andern Menuette tanzen sah. Aber als er sie um den Leib faßte, an seine Brust drückte, und den sittenlosen, frechen Wirbeltanz der Deutschen mit einer aller Wohlstandsbande zerreißenen Vertraulichkeit an ihrer Seite daherschüpfte – da wurde meine stille Betrübniß in brennenden Zorn verwandelt [...].¹

Der 1771 erschienene Roman formuliert eine Tanzboden-Erfahrung, die dem Protagonisten von Goethes drei Jahre später erstmals publiziertem Text erspart bleiben wird: »[...] daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem andern walzen sollte, als mit mir, und wenn ich drüber zu Grunde gehen müßte« (FA I, 8, S. 48), so macht Werthers Herz sich dem Brieffreund Wilhelm gegenüber Luft.² In La Roches Darstellung wiederum zeigt sich zum einen ihre Kritik am dekadenten Ancien Régime, das die eigenen Regeln standesgemäßer Conduite vernachlässigt, indem es am bürgerlichen Bewegungsvokabular des Deutschtanzens teilnimmt. Zum anderen formuliert sie eine in der Schriftkultur der Empfindsamkeit typische Tanzkritik, die auf antike und theologische Quellen zurückgeht und noch im sonst vergleichsweise tanzbegeisterten frühen 20. Jahrhundert spürbar ist, in Aussagen etwa wie der des vom »demütigende[n] Widersinn« gequälten Tonio Kröger, »tanzen zu müssen, während man liebte«.³ Wird sich Thomas Manns versonnener Tonio seiner dichterischen Existenz nicht zuletzt in Demonstrationen körperlicher Ungeschicklichkeit versichern, entwickelt sich »die Abstinenz vom Tanz als einem erotischen Vergnügen [...] zu einem stereotypen empfindsamen Gruppensignal«, so Albrecht Koschorke, dessen *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts* dem Gesellschaftstanz einige Pas-

* Vortrag in der Arbeitsgruppe *Werthers Walzer: Tanz als kulturelle Kodierung von Intimität und Affekt*.

1 Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*. Hrsg. von Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart 1983, S. 204.

2 Zugrunde gelegt wird die erste, noch stärker am Diskurs der Empfindsamkeit partizipierende Fassung des Textes. Zitiert wird nach FA I, 8.

3 Thomas Mann: *Tonio Kröger*. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 72000, S. 265-331; hier S. 279.

sagen widmet.⁴ Die »Sorge, die heftigen Bewegungen möchten wenn nicht die Gesundheit, so doch die Sittsamkeit der Tänzer zerrütten«, werde »zu einem in Traktaten und Romanen verbreiteten Standardmotiv«; die in der Regel am Modell der Frau ansetzende »bürgerliche Affektmodellierung« befestige »in immer neuen Varianten« den »Charakterkontrast zwischen Tänzerin und Leserin«.⁵ Tanz, und zwar ganz besonders der sich gerade erst als bürgerliche Kulturtechnik etablierende rauschhafte Walzer, wird in solchen historischen Diskursen nicht seinerseits als eine Form von bewältigter Körperlichkeit gesehen, sondern auf eine Stufe mit unvermittelter und deswegen schnellstmöglich in Schriftlichkeit zu überführender Intimität gestellt. Dass Tanz jedoch, so die These dieses Aufsatzes, durchaus eine der empfindsamen Schriftkultur vergleichbare Substitutionsfunktion innehatte, die in Goethes literarischer Gestaltung aufs deutlichste zur Erscheinung kommt, soll im Folgenden gezeigt werden.

Der Walzer verkörpert wie kaum eine zweite kulturelle Praktik die von Niklas Luhmann in seiner klassischen Untersuchung *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* beschriebene, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts sich herausprägende generelle Ausdifferenzierung des Liebes-Paradigmas zur autonomen Sphäre innerhalb des sozialen Systems.⁶ Die Abschottung des sich beim Tanzen umarmenden Paares in einem Kokon der Zweisamkeit geschieht zwar im sozialen Raum der Ballgesellschaft, lässt diesen aber in der Wahrnehmung der Tanzenden vollständig zurücktreten – »daß alles rings umher vergieng« (FA I, 8, S. 48), wie Werther es ausdrückt. Oft wurde dies mit dem ekstatischen Schwindel in Zusammenhang gebracht, den der Drehtanz induzieren kann, auch wenn es ein Zeichen der Beherrschung seiner Technik ist, dass er das nicht tut. Wenn das sich Miteinander-Drehen also das sich Umeinander-Herumdrehen anderer Gesellschaftstänze ersetzt, zeigt dies generellere Verschiebungen an, welche die kulturelle Körperpraxis des Tanzes im 18. Jahrhundert affizieren. Allgemein gesprochen vollzieht sich eine Bewegung von repräsentativer zu intimer Kommunikation, von einem Modell der Theatralität zu einem Modell der Authentizität. Die Ballszene im *Werther* entspricht hier nicht nur realen historischen Gepflogenheiten; die Reihenfolge der Tänze stellt auch eine Miniatur-Chronologie gesellschaftlicher Tanzstile dar, die einander ablösen, wobei die diversen Stile auch noch im 19. Jahrhundert nebeneinander praktiziert wurden.

4 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. 2., durchgesehene Ausgabe. München 2003, S. 201. Zur Tradition der Tanzkritik und ihrer Entgegnung in Tanztraktaten speziell des 18. Jahrhunderts vgl. Christina Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009, S. 53 ff.

5 Koschorke (Anm. 4), S. 201 f., 203. Vgl. auch Stephan K. Schindler: *Eingebildete Körper. Phantasierte Sexualität in der Goethezeit*. Tübingen 2001, S. 101 f.

6 Vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 1984; vgl. auch David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford 1996, S. 99. Die oft diskutierte gesellschaftspolitische Funktion des Walzers als Tanzform bürgerlicher Revolution steht nicht im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes; vgl. hierzu beispielhaft Ruth Katz: *The Egalitarian Waltz*. In: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Hrsg. von Roger Copeland u. Marshall Cohen. Oxford 1983, S. 521-532.

Da ist zunächst das Menuett, der Tanz, der im 18. Jahrhundert zum höfischen Tanz *par excellence* avancierte. Bis in Details der Handhaltung choreographiert, exakten Bodenmustern folgend und virtuose Körperbeherrschung erfordernd, eröffnet das Menuett den innerhalb ständischer Regeln austauschbaren Tanzpartnern einen Raum der exquisiten Selbstdarstellung: voreinander und vor einem Ballpublikum. Die Tanzszene ist visuell; taktile Kontaktaufnahme ist auf die Berührung der Hände beschränkt und genauestens reglementiert. Das imaginäre Bodenmuster (ab ca. 1700 eine Z-Linie) wird mehrfach in ziselierten Schritten getanzt, bevor die Tänzer, sich an der rechten Hand haltend, eine Kreisbewegung ausführen, die umgekehrt, sich nun an der linken Hand haltend, wiederholt wird. Auf dem Höhepunkt des Tanzes reichen sich die Partner nach weiteren Schrittsequenzen beide Hände, beschreiben mehrere Kreise, um sich schließlich gemeinsam zurückzuziehen und vor dem Publikum zu verneigen.⁷ Auch wenn die bürgerliche Gesellschaft von Goethes Ball auf dem Lande mit Sicherheit eine vereinfachte Form des absolutistischen Tanzzeremoniells in ihr Programm integrierte, lockert sich das Prinzip der gegenseitigen Präsentation doch erst mit den auf die Menuette folgenden Kontertänzen. Die aus England kommenden Country-dances wurden gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland sowohl im höfischen wie im bürgerlichen Kontext eingeführt. Obwohl sie sich, zumal in ihrer französischen Contredanse-Version, stark an die Verhaltenskultur und Körpersprache des Adels anpassen, waren sie Ausdruck bürgerlichen Selbstbewusstseins und sozialer Integration. In Gruppen von 4 oder 8, je nach Größe der Gesellschaft aber auch von 12 bis 32 Tänzern ausgeführt, stellen die Country-dances wesentlich geringere technische Ansprüche als das Menuett.⁸ Sie sind eine Mischform zwischen Gruppen- und Partnertanz und schließen Elemente des Voreinander- und Miteinander-Tanzens ein, was erklärt, dass Lotte im »Englischen« (FA I, 8, S. 46) Werthers Walzerqualitäten bemerken kann. Dann beginnt bei Goethe das Deutschtanzen, eine Paartanzform, die sowohl variantenreiche Armverschlingungen, die sogenannten Allemanden-Armhaltungen, als auch das Walzen einbegriff.⁹

Die Ballordnung bewegt sich also vom auf eine öffentliche Bühne angewiesenen galanten Versteck- und Zeigespiel des Partnerwechsels zur Häuslichkeit individuelleren und exklusiveren Umgangs; von Körpertechniken, die offenen Auges ausgeführt werden, zu solchen, in denen sich das Sichtfeld im Schwindel verwischt, so dass der Tanz nicht über ein visuell strukturiertes Interaktionsfeld, sondern nur über ein taktil strukturiertes gelingen kann; von Tanzformen, die Distanz gestalten, zu solchen, die Nähe zulassen. Dass parallel zu diesen Entwicklungen im Gesellschaftstanz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im sich freilich *per se* über Theatralität definierenden Ballett eine ähnliche Wendung nach innen stattfand, in

7 Vgl. Rudolf Braun, David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914*. München 1993, S. 158.

8 Vgl. ebd., S. 169.

9 Vgl. Sibylle Dahms: *Gesellschaftstanz Ende des 16. bis Anfang des 18. Jahrhunderts*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Bauer. 2. neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Fischer. Sachteil 9. Kassel 1998, S. 273-290; hier S. 282.



Abb. 1

Frontispiz aus Thomas Wilson: A Description of the Correct Method of Waltzing.
London 1816

den Reformen eines John Weaver, Gasparo Angiolini oder Jean Georges Noverre, die sich der Empfindungsvermittlung im Tanz verschrieben hatten, sei hier nur angemerkt.¹⁰

Mit Bezug auf den Walzer war es insbesondere die Nähe zwischen den Tanzpartnern, welche die Tanzform bis ins 19. Jahrhundert hinein in ein suspektes Licht zog, und zwar nicht zuletzt deswegen, weil diese Nähe ein im öffentlichen Diskurs sexuell konnotiertes, ins Morbide gewendetes Suchtverhalten hervorzurufen schien. Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtet im Januar 1809 zur Münchner Saison:

Das Walzen – dieser Alliirte der Schwindsucht und des Todes – das wieder Walzen und immer Walzen, ist unwandelbar an der Tagesordnung [...]. Wenn hier den Priestern Aesculaps, den Todtengräbern und Apothekern nicht das goldene Zeitalter blüht, so müssen unsere Huldgöttinnen Lungen haben, würdig die Posaune am jüngsten Gericht zu blasen! Warlich! hier hat die Kunst zu drehen – denn anders sollte das übermäßige Walzen nicht genannt werden – den höchsten Gipfel erreicht, und man darf sich daher nicht wundern, wenn man die Köpfe

¹⁰ Vgl. hierzu Thurner (Anm. 4).

vieler unserer Schönen schon zu frühe *verdrehet* findet; denn die Drehkunst ist ja leider! der höchste Grad ihrer Ergötzlichkeit.¹¹

Die gesellschaftliche Entwicklung wird das als bürgerliches Anti-Ritual begonnene, von Goethes Werther mit ausgelöste Walzerfieber¹² vergleichsweise schnell in die Ritualisierung überführen – und auch in die Hoffähigkeit; markantes Datum ist hier die Lockerung des Walzerverbots auf dem Wiener Kongress 1814, Ausnahme das Durchhalten dieses Verbots bis zum Ende des Kaiserreichs am preußischen Hof.¹³ Das jedoch, wozu Goethe Werthers Walzer in seiner Einmaligkeit gemacht hat, bleibt ungleich verstörender. Um dies zu zeigen, soll im Folgenden in Auseinandersetzung mit maßgeblicher Forschung noch einmal eine genaue und bisher so nicht formulierte Lesart des Tanzes in Goethes Briefroman entwickelt werden.

In der jüngeren *Werther*-Forschung, die sich überhaupt eingehender mit der Tanzszene befasst, hat es sich etabliert, die tänzerische Begegnung der beiden Protagonisten als neuartigen Liebes-Code zu bezeichnen; was auf Luhmann beruht, obwohl dieser sich selbst nicht zu Werthers Walzer mit Lotte geäußert hat: »Lotte tanzte nicht, sie schnitt Schwarzbrot« wird im Hinblick auf die Verschiebung von sozial verbindlichen Liebesdiskursen zu individuellen, schwer vermittelbaren Auslösern von Liebe in Empfindsamkeit und Romantik erklärt.¹⁴ Gleichzeitig nimmt Goethe mit der Tanzszene aber auch ein Dispositiv auf, anhand dessen sich literarische Subjektivität in einem umfassenderen Sinn konfigurieren kann. Im *Werther* werde, so Gabriele Brandstetter,

der Tanz (der eben aufkommende Walzer) paradigmatisch als Erkundungsmuster kultureller Formation in der Geschichte des Erzählens und des Romans in Szene gesetzt: im Blick auf das neu sich bildende ›Subjekt‹, die Rollenidentität der Geschlechter und den ›Code der Intimität‹ in der bürgerlichen Gesellschaft: und zwar als Ausdrucksmodell des ›Körpers‹, nicht der literarischen Vorgaben verstanden.¹⁵

11 »Tz.«: *Miscellen aus München*. In: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (Januar 1809), S. 47–56; hier S. 55 f.

12 Vgl. Debatte zum Werther-Walzer bei Elizabeth Claire: *Monstrous Choreographies. Waltzing, Madness, and Miscarriage*. In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 38 (2009), S. 199–235, und Rémi Hess: *La Valse, une romantisme révolutionnaire*. Paris 2003, S. 19–45.

13 Vgl. Braun, Gugerli (Anm. 7), S. 211.

14 Luhmann (Anm. 6), S. 43. Luhmanns Aussagen zur nichtsprachlichen Kommunikation der körperlichen Berührung sind bis auf wenige Ausnahmen (bezeichnenderweise der Hinweis etwa auf den Tanz von Madame de La Fayette's Princesse de Clèves mit dem Duc de Nemours, S. 58) auf den Referenzraum der Sexualität beschränkt (vgl. S. 33).

15 Gabriele Brandstetter: *Tanz und Literatur. Anstöße zu kulturwissenschaftlicher Forschung*. In: *Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte* 44 (1997) 11, S. 1011–1014; hier S. 1011. Insofern kann auch das Argument ›Walzer‹ – als separater symbolischer Code – ins Feld geführt werden, wenn es darum geht, zu zeigen, dass sich *Die Leiden des jungen Werthers* »eben nicht nur in einem Textuniversum« abspielen, wie (ohne den Tanzbezug) jüngst wieder vorgeschlagen von Dirk von Petersdorff: »Ich soll nicht zu mir selbst kommen«. *Werther, Goethe und die Formung moderner Subjektivität*. In: *GJb* 2006, S. 67–85; hier S. 80.

Dieses Paradigma der Körperdynamik hat eine erfolgreiche literarische Karriere zu verzeichnen;¹⁶ als Liebeskodierung jedoch in der Form, in der Goethe es entwirft, ist es kaum, dass es geboren wurde, auch schon wieder zum Scheitern verurteilt.¹⁷ Wenn Goethes *Leiden des jungen Werthers* als »Kulminationspunkt der Empfindsamkeit, aber zugleich [...] Spiegel ihrer Katastrophe« angesehen wird,¹⁸ mag das auch daran liegen, dass es hier nicht nur um die durchaus beglückende Verlegung des Liebesaktes in Schreib- und Leseakte geht, sondern um die zusätzliche Verschiebung in einen Tanzakt, der so exzessiv konzipiert ist, dass er eine pathologische Dynamik ins Leben ruft, die den weiteren tragischen Verlauf der Ereignisse vorzeichnet.

Wenn aber eine durch den Tanz erzeugte und im Tanz erfahrene Liebesform im Zentrum dieser Ausführungen steht, soll das nicht den Blick verstellen auf den zu Recht immer wieder als prominentes Element der diversen Diskursaufmischungen des Briefromans aufgerufenen Themenkomplex »Texte stiften Liebe«. Der womöglich bedeutendste Urtext zu diesem Komplex ist die hochmittelalterliche Romanze des Liebespaares Francesca und Paolo, das, so beschreibt es der Fünfte Höllengesang von Dantes *Göttlicher Komödie*, über dem Poem vom die Frau seines Königs begehrenden Ritter Lancelot seinerseits Ehebruch begeht: »An jenem Tage lasen wir nicht weiter«.¹⁹ Friedrich Kittler hat an der Differenz zu eben diesem Urtext verdeutlicht, worin die im *Werther* exemplarisch vollzogene Verschiebung des Liebesdiskurses im 18. Jahrhundert besteht: in einem neuartigen, die eigene Verquickung mit den Techniken von Autorschaft reflektierenden Liebesparadigma, das den in seiner Beschwörung von Taten, Körpern und Berührungen selbst vergehenden Dichter (Dante sinkt nach Francescas Schilderung wie tot um) durch eine um jeden Preis am Sprechen über Wörter, Seelen und Blicke zu erhaltende Autorinstanz ersetzt. Derartige Autorinstanzen generieren das, was Kittler die »quer zur Fortpflanzungsfunktion« stehenden, den schlichten Akt mit allen Mitteln umgehenden »neuen Sexualitäten« nennt, zu denen er nicht nur die tränengesättigte

¹⁶ Zu Erscheinungsformen des tänzerischen Dispositivs in der Literatur vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995; Gregor Gumpert: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*. München 1994; Alexandra Kolb: *Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism*. Oxford 2009; Roger Müller-Farguell: *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten*. München 1995; Lucia Ruprecht: *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E. T. A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Aldershot 2006.

¹⁷ Vgl. Gerhard Neumann: »Il faut la voir danser!« *Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le »Werther« de Goethe*. In: *Littérature* 112 (1998), S. 37-47; hier S. 46.

¹⁸ Dieter Borchmeyer: *Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit*. In: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Hrsg. von Walter Hinderer in Verbindung mit Alexander von Bormann u. a. Würzburg 1997, S. 63-83; hier S. 65; vgl. auch Gerhard Sauder: »Werther« – empfindsam? In: *Neue Einblicke in Goethes Erzählwerk. Genese und Entwicklung einer literarischen und kulturellen Identität*. Hrsg. von Raymond Heitz u. Christine Maillard. Heidelberg 2010, S. 27-44.

¹⁹ Vgl. Waltraud Wiethölter: *Kommentar* (FA I, 8, S. 907-972; hier S. 949 f.).

Nennung von Dichternamen (»Klopstock!«; FA I, 8, S. 52), sondern auch Werthers Walzer mit Lotte zählt.²⁰ So könnten Kittlers Liste der literarischen Akteure der neuen Sexualitäten auch die Tanzenden angefügt werden. Tanz, das soll hier noch einmal wiederholt sein, wird also Teil und nicht Ausnahme der Diskursformation Empfindsamkeit.

Ob es nun sozialgeschichtlich, diskursanalytisch, intertextuell oder psychoanalytisch begründet wurde: Die Logik des Nicht-Vollzugs des sexuellen Aktes, der das Liebesverhältnis zwischen Werther und Lotte bestimmt, wird auf die Fährnisse der sich in Aufklärung und Empfindsamkeit neu formierenden Familienstrukturen zurückgeführt, insbesondere auf eine von der Dominanz matriarchaler Häuslichkeit mit hervorgebrachte Fehlentwicklung, der Unfähigkeit nämlich, sich der machtvollen mütterlichen Sphäre zu entziehen. Dies zeigt sich, auch das wurde hinlänglich ausgeführt, in der Übertragung der symbolischen Mutter-Position oder Mutter-Imago auf das Liebesobjekt Lotte.²¹ Werthers Liebespathologie kann somit aus der inzestuösen Konstellation heraus begründet werden, die den Besitz der Mutter ebenso begehrenswert macht, wie sie ihn zu vermeiden gebietet.²² Werther findet genau in der Situation, die er überwinden zu wollen scheint, Erfüllung, so formuliert es schon Lotte: »Warum denn mich! Werther! Just mich! Das Eigenthum eines andern. Just das! Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht« (FA I, 8, S. 220). Wie aber ist es zu verstehen, dass Werther leiden will und in einer Art traumatischen Genießens, dessen endgültigste Version sein Selbstmord ist, Befriedigung findet?²³ Könnte man nicht sogar soweit gehen, zu sagen, dass der unerhörte Liebhaber auf der Un erfüllbarkeit seines vermeintlichen Verlangens bestehen muss, um der Konfrontation mit einer nicht zu integrierenden, längst gewährten Erfüllung aus dem Weg gehen zu können? Während die ohnehin spärliche Handlung von Goethes Briefroman die Paradoxie des erwünschten Schmerzes nur immer wieder verstärkt, ist es das Bilderarsenal der Metaphern und Metonymien, das hier Lektüremöglichkeiten aufzeigt. Eine solche Lektüremöglichkeit soll nun an den sich verschiebenden Metonymien des eng mit der Tanzszene assoziierten Motivs der »Schleife« erkundet werden.

20 Friedrich A. Kittler: *Autorschaft und Liebe*. In: ders. (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*. Paderborn u. a. 1980, S. 142–173; hier S. 147.

21 Stellvertretend sei hier nur der wegweisende Aufsatz von Reinhart Meyer-Kalkus genannt: *Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit*. In: *Urscenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hrsg. von Friedrich A. Kittler u. Horst Turk. Frankfurt a. M. 1977, S. 76–138; bes. S. 98.

22 Luhmann (Anm. 6), S. 139, identifiziert in der inzestuösen Konstellation eine der Figurationen des 18. Jahrhunderts, in denen die als Revolte gegen moralische und gesellschaftliche Konventionen deklarierte »freie Liebe« literarisch gestaltet wird.

23 Vgl. zur masochistischen Komponente im *Werther* aus theoretischer Perspektive Michael Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*. Würzburg 2000, S. 124–151; aus historischer Perspektive Matthew Bell: *The German Tradition of Psychology in Literature and Thought, 1700–1840*. Cambridge 2005, S. 70ff., und Thorsten Valk: *Poetische Pathographie. Goethes »Werther« im Kontext zeitgenössischer Melancholie-Diskurse*. In: GJb 2002, S. 14–22.

Lotte trägt bei der ersten Begegnung mit Werther ein »simples weisses Kleid mit blaßrothen Schleifen an Arm und Brust« (FA I, 8, S. 40). Eine dieser Schleifen zieht sich wie ein roter Faden durch den Text. Sie taucht zunächst im Brief vom 28. August, Werthers Geburtstag, wieder auf:

Heut ist mein Geburtstag, und in aller Frühe empfang ich ein Päckgen von Albeten. Mir fällt bey'm Eröffnen sogleich eine der blaßrothen Schleifen in die Augen, die Lotte vorhatte, als ich sie kennen lernte, und um die ich sie seither etlichemal gebeten hatte. [...] Ich küsse diese Schleife tausendmal, und mit jedem Athemzuge schlürfe ich die Erinnerung jener Seligkeiten ein, mit denen mich jene wenige, glückliche unwiederbringliche Tage überfüllten. (FA I, 8, S. 110)

Diese Schleife schließt sich fast im wörtlichen Sinn am Schluss um das Päckchen, zu dem die Briefe des Verliebten mittlerweile angewachsen sind, wo sie sieben Zeilen vor dem Ende des letzten Bogens Papier noch einmal genannt wird. Goethes Protagonist instruiert Lotte und ihren Vater, seinen Anzug nach seinem Tod nicht zu verändern, auch solle man seine Taschen nicht »aussuchen«; sie enthielten diese

blaßrothe Schleife, die du am Busen hattest, als ich dich zum erstenmale unter deinen Kindern fand. [...] Ach wie ich mich an dich schloß! Seit dem ersten Augenblicke dich nicht lassen konnte! Diese Schleife soll mit mir begraben werden. An meinem Geburtstage schenktest du mir sie! Wie ich das all verschlang [...]. (FA I, 8, S. 262)

Die Schleife ist also neben dem vom Liebenden selbst erstellten Schattenriss und den Briefen der Geliebten der herausragendste in der Serie materieller Fetische, die den Vollzug des sexuellen Aktes substituieren. Doch gewinnen die fetisch-gestützten Substitutionsvorgänge eine Eigentlichkeit, die ganz im Sinne der Logik empfindsamer Liebespraxis gelesen werden kann und deren Unterschied zur höfischen Galanterie deutlich zum Ausdruck bringt. Koschorke spricht von »Zärtlichkeitsmetaphern« im Zeichen einer »Nichtpräsenz«, die auf der Schwelle stehe, »sich selbst vollkommen zu genügen«, woran sich die Nuance ablesen lasse, »die die empfindsame Fetischisierung von der rhetorisch-galanten Umwegkommunikation unterscheidet«. Wenn der galante Kavalier »ein Porträt küßt, ist der Substitutionsakt offenkundig, und der Kuß auf das Bild kann nichts anderes als die Vorwegnahme und Einleitung realer Zärtlichkeiten bedeuten«. Im Zeitalter der Empfindsamkeit gehe »umgekehrt das Bestreben dahin, das Substitut als solches mit fetischistischer Lustfülle auszustatten«, wobei auf dem »Niveau des seelischen Verkehrs [...] das Ersehnte dann am intensivsten gegenwärtig [ist], wenn es sich als Bild, das heißt im Zustand des virtuellen Todes zeigt«.²⁴ In der Tat wurde Werthers Hingabe an Lottes schwarzen Schattenriss und ihre wie ein Abgrund schwarzen Augen mit seiner Verliebtheit in den Tod verglichen,²⁵ der zum Abschluss des Textes die klarste aller Erwiderungen gewährt, da der Liebende sein unheimliches

²⁴ Koschorke (Anm. 4), S. 147f.

²⁵ Vgl. Philippe Forget: *Aus der Seele geschrie(b)en? Zur Problematik des Schreibens (écriture) in Goethes »Werther«*. In: ders. (Hrsg.): *Text und Interpretation*. München 1984, S. 130-180.

Gegenüber durch den Druck auf den Abzug der durch Lottes Hände gegangenen Pistole zur Befriedigung und gleichzeitigen Auslöschung seines Begehrens zwingen kann: »Hier Lotte! Ich schaudere nicht den kalten schröklichen Kelch zu fassen, aus dem ich den Taumel des Todes trinken soll! Du reichtest mir ihn, und ich zage nicht. All! All! so sind all die Wünsche und Hoffnungen meines Lebens erfüllt!« (FA I, 8, S. 262).

Auch wenn die von Körperhitze erwärmte, geschmeidige Schleife auf den ersten Blick nichts mit der Kälte und Starrheit (vgl. FA I, 8, S. 262) von Schattenriss und Tod gemein zu haben scheint, hat sie doch Teil an den vom fatalen Ende her überschatteten Zärtlichkeitsmetaphern. Der »Taumel des Todes« (FA I, 8, S. 262) ruft nicht nur den Taumel des Tanzes ins Gedächtnis, bei dem die Schleife getragen wurde; das blassrote Band eröffnet darüber hinaus einen Assoziationsraum des »Schlingens«, der die Tödlichkeit von Werthers Begehren auch im einzigen gelingenden Körperkontakt – die Kussszene ist auf offensichtlichere Weise problematisch – von Anfang an ahnen lässt. Eine genaue Lektüre kommt nicht umhin, zu bemerken, dass das choreographierte Leidenschaftspotential des sich in Menuetten umeinander Herumschlingens (vgl. FA I, 8, S. 46), die beschwingten »mannchfaltigen Schlingungen der Arme« (FA I, 8, S. 48) im das Walzen einleitenden »Deutschen« (FA I, 8, S. 47) nicht nur in der vom bevorstehenden Selbstmord infizierten Umarmung zu einem direkteren, deswegen sofort wieder zu unterbindenden Ausdruck kommt: »Die Welt vergieng ihnen, er schlang seine Arme um sie her« (FA I, 8, S. 246); es führt auch zu den späteren, ungleich bestürzenderen Geständnissen, dass sich alles »verschling[e]« (FA I, 8, S. 80) in der Aussicht, die Geliebte zu sehen, deren Gabe – die Schleife – man, wie oben zitiert, »verschlang« (FA I, 8, S. 262), während die zerstörende Kraft der Natur im Lebensüberdruß »als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer« (FA I, 8, S. 108) erscheint. Der Bereich des Taktil-Verbindenden, der den gelegentlich mit dem Namen »Schleifer« belegten Walzer charakterisiert, in Campes Wörterbuch ein »alte[r] tanz, dem die darstellung einer liebeswerbung zu grunde liege« (siehe DWb 15, Sp. 602), leitet hier in den Bereich des Oral-Verzehrenden über. Eine ähnlich ambivalente Darstellung der Metonymien des Schlingens ist übrigens im *Faust II* zu finden, nur in umgekehrter Reihenfolge, denn der mephistophelischen Vision der Grablegung mit ihrem »Höllentrachen«, der »Nach Standsgebühr und Würden« zum totentanzartigen »letzten Spiele« einschlingt (vgl. FA I, 7.1, S. 448), folgt der in der Apotheose »Freudig zum Ringverein« die Hände verschlingende Chor der seligen Knaben (vgl. FA I, 7.1, S. 458).

Das Vokabular des im Geburtstagsbrief vorkommenden Schlüpfens, des Verschlingens und Verschlungen-Werdens hat David Wellbery zu einer detaillierten Lesart des oralen Phantasmas bewogen, das Werthers Sexualität strukturiere. Dabei entfaltet Wellbery den bisher ausführlichsten psychoanalytischen Ansatz zur Tanzszene. Das selbstvergessene Einander-Umfangen im Walzer leite von der realen Begegnung mit dem anderen sogleich in eine phantasmatische körperliche Erfahrung über, den »morphism of the absolute body«, ein Einheits- und Verschmelzungsereignis, das fortan Werthers libidinöse Besetzung der Partnerin bestimme: »As the waltz scene reveals, Werther ›falls in love‹ with Charlotte because, dancing with her, he experiences the particular morphism he does. [...] Werther's desire

is quite simply to become what the waltz holds out for him as an imaginary possibility: the absolute body«. ²⁶ Was bisher als Werthers »Verabsolutierung des eigenen Herzens« bezeichnet wurde, überträgt Wellbery auf ein Körper-Phantasma. ²⁷ Bedenke man, dass Menschsein im *Werther* klar an die Erfahrung von Beschränkungen und Grenzen geknüpft ist, dann verdichtete sich das Transformierende und Entgrenzende des phantasmatischen Tanzereignisses in Werthers Bekenntnis »Ich war kein Mensch mehr« (FA I, 8, S. 48). ²⁸ Die imaginäre Körpererfahrung sei so betörend nicht zuletzt dadurch, dass sie Aspekte der Ontogenese frühkindlicher körperlicher Wahrnehmungen reaktiviere. Eine Urerfahrung des absoluten Körpers sei demnach die »nourishing lubrication« der pränatalen, autoerotischen Mutter-Kind-Dyade. Auch Wellbery kommentiert die metonymische Qualität der Schleifen, wobei er nicht von den Schlingungen der Tanzbewegung ausgeht, sondern die Fixierung der Bänder an Arm und Brust sofort auf die »liquid donation« der Muttermilch bezieht, deren symbolische Spenderin Lotte ist. ²⁹

Das, was den Walzer in dieser Lesart charakterisiert, ist nicht die Tatsache, eine neuartige Repräsentationsform bürgerlicher Werte zu sein; die Autonomie des ganz aufeinander bezogenen Paares, die hier als Projektion einer Selbstbezogenheit gelesen wird, gehört einer Sphäre der Erfahrung an, die vor dem Modell der Repräsentation liegt, und genau das macht ihr so Berückendes wie Gefährdendes aus. Aus theoretischer Sicht greifen im Fall des vom Tanz induzierten Körpergefühls daher auch auf visuelle Idealisierung und Identifizierung abzielende psychoanalytische Ansätze nur insofern, ³⁰ als dass die Ballszene vor der Umarmung im Walzer auch den Blick auf die tanzende Lotte einschließt: »Tanzen muß man sie sehen« (FA I, 8, S. 46). Obwohl Wellbery folglich nicht mit dem »Spiegelstadium«, sondern einem oral geprägten lacanschen Konzept, dem »cannibalisme fusionnel« argumentiert, ³¹ bleibt seine Interpretation des Walzers an anderer Stelle der Ebene des Visuellen doch verpflichtet, denn er liest ihn auch unter dem Modell der Sexualisierung der visuellen Szene, die einer chronologischen Logik gemäß Bewegung und (phallische) Berührung dem Blick, den der Mann auf die Geliebte wirft, nachordnet. ³² Die Handlung des *Werther* führt in der Tat vom Erblicken der ins Tableau gebannten Lotte, das die von Luhmann so genannte »Schwarzbrot-Semantik« aufrollt, ³³ zur Wahrnehmung und Deutung ihrer Mimik und ihrer Bewegungen

26 David E. Wellbery: *Morphisms of the Phantasmatic Body: Goethe's »The Sorrows of Young Werther«*. In: *Body and Text in the Eighteenth Century*. Ed. by Veronica Kelly and Dorothea von Mücke. Stanford 1994, S. 181-208; hier S. 184 f.

27 Meyer-Kalkus (Anm. 21), S. 91.

28 Insofern birgt Wellberys Wahl des Begriffs »morphism«, der Form- und Gestalthaftigkeit impliziert, etwas Missverständliches.

29 Wellbery (Anm. 26), S. 190.

30 Wie etwa das von Meyer-Kalkus (Anm. 21), S. 93 f., mit Bezug auf Werthers Naturerfahrung vorgeschlagene Modell des lacanschen Spiegelstadiums.

31 Wellbery (Anm. 26), S. 193.

32 Wellbery (Anm. 6), S. 97 ff., entwickelt diese von visuellen und phallischen Paradigmen beeinflusste Lesart des wertherschen Walzers aus der Lektüre des ungleich derber dargestellten Walzers im Gedicht *Auf Christianen R.*

33 Luhmann (Anm. 6), S. 168.

beim Reden und auf dem Ball, um dann vom Semantischen ins Performative des gemeinsamen Tanzes überzugehen.

Dieses Performative ist es jedoch, was den Tanz vor allem anderen kennzeichnet. Es kommt am direktesten zum Vorschein im Bekenntnis des Verlustes visueller Wahrnehmungen und schließlich dort, wo die Beschreibung aussetzt, im abrupt auftretenden Gedankenstrich: »Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben, und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher vergieng und –« (FA I, 8, S. 48). Danach folgt der eingangs schon zitierte Schwur, ein geliebtes Mädchen nie mit einem anderen tanzen zu lassen, was in der Forschung auf die erotische Besetzung des den sexuellen Akt vorbereitenden Walzers bezogen wird.³⁴ Was dieser Schwur aber auch enthält, ist die oben diskutierte Eigentlichkeit empfindsamer Substituierungsvorgänge. Aus Werthers wörtlich verstandenen Worten – und auch dieses wörtliche Verständnis sei einmal erlaubt – spricht nichts anderes als der Wunsch nach Tanz, genauer: nach ewiger oder sich zumindest immer wiederholender Gegenwärtigkeit des Tanzens mit der Geliebten, dem eine grundsätzliche Verneinung von Trennung korrespondiert. Werthers »und wenn ich drüber zu Grunde gehen müßte« (FA I, 8, S. 48) nimmt so noch einmal schärfere Konturen an: dass nämlich die Wunscherfüllung die gleichzeitige Auflösung des Wünschenden bedeuten könnte, absolute Gegenwärtigkeit der Anderen das Eigene vernichtet. Werthers in pathologische Extreme geführtes Begehren muss in letzter Instanz an die Auslöschung des Begehrenden gekoppelt sein. Wie dieses Begehren aber in der imaginären Erfüllung des Walzens aufgefangen werden kann, soll hier unter Rückbezug auf die Metonymien der Schleife mit Hilfe eines Modells erprobt werden, das Werthers Erfahrung als einem haptischen und kinästhetischen Ereignis tänzerischer Verbindung möglicherweise gerechter wird als Ansätze, die visuellen und phallischen Repräsentationsordnungen verhaftet bleiben.

Denn wäre es nicht auch denkbar, die im *Frühhesten Blatt für die »Leiden des jungen Werther«* »fleischfarben« genannte Schleife,³⁵ die Materialisierung des in der oben schon zitierten Apotheose des *Faust II* wieder erscheinenden glühenden Liebesbandes (vgl. FA I, 7.1, S. 456) zwischen Mutter/Geliebter und Sohn/Liebendem, nicht auf ihre Einrahmung des gleichzeitig erotischen und mütterlichen Ortes der weiblichen Brust zu beziehen, sondern auf die Nabelschnur, den primärsten Nahrungskanal zwischen Mutter und Kind? Die Diagnose, dass Werthers Leiden sich »den Mißgeschicken einer Adoleszenz« verdanken, »der die »Emanzipation« aus dem familiären Raum nicht gelang«,³⁶ dürfte ihre direkteste Entsprechung finden in der phantasmatischen Verstrickung des Protagonisten in unmögliche Abnabelungsprozesse, beziehungsweise in seiner unerfüllbaren Sehnsucht, den von der intakten Nabelschnur repräsentierten Zustand wiederherzustellen. Das weder orale noch visuelle oder phallische, sondern omphalische³⁷ Begehren des Protagonisten wäre dann, seinen Nabel zu öffnen, um ihn wieder durchlässig zu machen für eine mütterliche Nahrung, die nicht primär für Mund und Auge bestimmt, sondern

34 Vgl. etwa Wellbery (Anm. 6), S. 100f.

35 Vgl. Meyer-Kalkus (Anm. 21), S. 98, Fußnote 55.

36 Ebd., S. 78.

37 Von Omphalos, griechisch »Nabel«.

organischer, taktiler Natur ist. Die Verschlingung von Armen und Leibern im Tanz scheint dieser ›Bauch-zu-Bauch‹-Phantasie des omphalischen Körpers, wie ich in Abgrenzung zu Wellberys Begriff des absoluten Körpers sagen möchte, näher zu kommen als die genitale Vereinigung.³⁸ Insofern muss diese gar nicht mehr stattfinden, denn was zu tun war, wurde in den ersten Stunden der Begegnung getan, so dass alles Weitere – entgegen den brieflichen Beteuerungen des Protagonisten – innerhalb der Logik des omphalischen Phantasmas letztlich antiklimaktisch wirken muss, auch das emphatische Bekenntnis des erotischen Traums und auch das des einzigen Kusses. Bedenkt man, dass just die Feier des Geburtstags die Wunde des trennenden Schnitts zwischen Mutter und Kind (und ihre landläufig erwünschte Heilung) tradiert, ist es Lotte durchaus als Geniestreich anzurechnen, dass sie die Erinnerung an die symbolische Wiederherstellung der intakten Nabelschnur in der omphalischen Tanzphantasie mit der Gabe des blassroten Bandes an Werthers Festtag noch einmal aufleben lässt. Werthers Geniestreich ist es wiederum, die womöglich zu früh gewährte Klimax zu übersteigern und zu verewigen, und zwar in einem Todesakt, der ihn endlich ganz an die Geliebte ›schließt‹ (vgl. FA I, 8, S. 262).

Elisabeth Bronfen hat in ihrer *Das verknotete Subjekt* betitelten Studie zur Hysterie die Theorie zur hier vorgeschlagenen Lesart von Werthers Walzer geliefert. Bronfens Re-Lektüre hysterischer Repräsentationsformen unter dem Zeichen dessen, was sie ›omphalische Form der Bedeutungstiftung‹ nennt, braucht uns nicht weiter zu interessieren, denn es geht nicht darum, Werther als einen Hysteriker zu identifizieren.³⁹ Ihre auf Lacan beruhende, aber dessen Betonung phallischer Blickregime überwindende Theorie erhellt jedoch noch einmal, warum Werthers im Tanz sich realisierendes Liebesparadigma zum Scheitern verurteilt sein muss. Wenn der Nabel zum gleichermaßen körperlichen wie zeichenhaften Knoten wird, der die Narbe der ersten traumatischen Wunde des auf sich selbst gestellten, sich vom anderen unterscheidenden Subjekts markiert, dieses aber auch zusammenhält und davor schützt, in die unerträgliche Fülle primärer Ungeschiedenheit zurückzufallen – unerträglich, da absolute Nähe und absoluter Schutz gleichzeitig absolute Abhängigkeit und Verwundbarkeit bedeuten –, wenn dies so ist, dann zielt Werthers Begehren auf ein Rückgängigmachen seiner Geburt. Ein phantasmatisches Ausagieren dieser (Un)möglichkeit erlaubt ihm der Walzer, ein reales der Selbstmord. Deswegen beharrt er auf dem Tanz als einer einzigartigen und einmaligen Verbindung, die, einmal durchtrennt, so nicht wieder hergestellt werden kann; und deswegen auch wird das blassrote Band seiner »unbezwinglich haftenden Leidenschaft« (FA I, 8, S. 220) zum Symptom, das die Wahrheit seines skandalösen Begehrens zugleich preisgibt und kaschiert. Deswegen schließlich beleuchtet der Naturbrief vom 10. Mai, in dem auf Walzer und Tod vorausweisend zum ersten

38 Auch Wellbery (Anm. 26), S. 190, identifiziert einen der herausragenden Züge von Goethes Roman in der Tatsache, dass dieser Sexualität nicht auf die »genital farce« reduziere, sondern ihre Verankerung in Akten der (in Werthers Fall regressiven) Selbst-Metaphorisierung zeige, in unserem Zusammenhang das Wie-ein-Kind-Werden in der Selbstvergessenheit des Tanzes.

39 Elisabeth Bronfen: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998, S. 48-73.

Mal vom Selbstverlust die Rede ist, schon vorab den glücklichsten Augenblick in Werthers Beziehung zu Lotte in seiner ganzen Ambivalenz: »Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen« (FA I, 8, S. 14).

Die Erstfassung des Gedichts, das später den Titel *Auf dem See* erhält, bestätigt die assoziative Relevanz des Nabelschnur-Phantasmas im Umkreis der Veröffentlichung des *Werther*. Goethe notiert im Tagebuch der ersten Schweizer Reise im »Werther Kostüm«⁴⁰ am 15. Juni 1775 »aufm Zürchersee«:

Ich saug an meiner Nabelschnur
Nun Nahrung aus der Welt.
Und herrlich rings ist die Natur
Die mich am Busen hält.
(FA I, 1, S. 169)

Hier ist an Parallelen zum Geburtstagsbrief zu denken, der vom Küssen des omphalischen Bandes und vom Einschlürfen jener Seligkeiten berichtet, an die es erinnert. Doch bezeugt der Tagebuch-Eintrag nicht nur eine ungewollte Nähe zum Helden des jüngst veröffentlichten Buches, sondern auch die distanzierende Modulation der krankhaften Tonart, die ihn gefangen hält. Denn wo der Brief im weiteren Verlauf von der Agonie der ungenossen verwelkenden und verfaulenden reifen Frucht spricht,⁴¹ findet diese im Gedicht verklärt und befriedet zu sich selbst:

Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht
(FA I, 1, S. 169)

Was im Brief Teil des gequälten Deckdiskurses eines sich vermeintlich hoffnungslos nach der Geliebten Verzehrenden ist, der mit allen Mitteln schützen soll vor der Einsicht in den Skandal der wenn auch nur einmal erlebten Erfüllung des regressiven Begehrens im Tanz, was im *Werther* also Zeugnis ist einer todgeweihten, sich selbst nicht sehen könnenden Subjektivität,⁴² wird im Gedicht in die Objektivität eines gelingenden, in beständigem Wachstum begriffenen künstlerischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesses gehoben. Ähnlich wie in den Beispielen aus dem *Faust II* zeigen sich hier Bewältigungsstrategien, die in Werthers Insistieren auf kindlicher Abhängigkeit nicht zum Tragen kommen können. Dass Goethe die pränatale Metapher in der erst 1789 erscheinenden überarbeiteten Fassung des Gedichts mit

40 Karl Eibl: *Kommentar* (FA I, 1, S. 727-1266; hier S. 886).

41 »[...] können wir gereifte Früchte vernachlässigen, verachten, ungenossen verfaulen lassen?« (FA I, 8, S. 113).

42 Auch von Petersdorff (Anm. 15), S. 76, sieht einen Grund von Werthers Pathologie in der Tatsache, dass sich ihm der Ursprung seiner Gefühle entziehe, und belegt dies mit einer wörtlichen Lesart des Briefs vom 3. November: »daß in mir die Quelle alles Elendes *verborgen* ist, wie es ehemals die Quelle aller Seligkeiten war« (FA I, 8, S. 176; Hervorhebung L.R.).

Und frische Nahrung, neues Blut
 Saug' ich aus freier Welt;
 (FA I, 1, S. 297)

ersetzt, mag zum einen ein Zugeständnis an den »Zeitgeschmack« gewesen sein;⁴³ zum anderen aber dürfte die erst nach dem *Werther* ausformulierte und in der Folge abermals gestrichene Nabelschnur-Assoziation eine der berühmten Brandraketen darstellen, die den Autor in die unheimliche Vertrautheit mit einem Protagonisten zurückkatapultierten, dessen pathologischen Zustand er fürchtete (vgl. FA I, 8, S. 938).

Was wäre nun aber über Lottes Tanzerfahrung zu sagen? Ihre Empfindungen sind leider nicht dokumentiert, wobei Werthers Beobachtungen nahelegen, dass sie, ebenso wie er, beim Tanzen in eine vor-reflexive Welt eintritt:

Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabey, ihr ganzer Körper, eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfände, und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere vor ihr. (FA I, 8, S. 46)

Werthers Projektion des von Kleist einige Jahrzehnte später formulierten Axioms vom Zusammenhang zwischen Selbstvergessenheit und gelingender Bewegung trifft aber wohl mehr auf ihn zu als auf Lotte, denn wie bei Kleist verwirrt ihn das einsetzende Bewusstsein, hier die Mahnung, mit einer verlobten Frau zu tanzen, so sehr, dass er zwischen »das unrechte Paar« hineinkommt, so »daß alles drunter und drüber« geht, während Lottes offensichtlich bewahrte Geistesgegenwart und »Zerren und Ziehen« die Dinge »schnell wieder in Ordnung« bringen (FA I, 8, S. 50). Und auch wenn Werther nicht wie sein Nachfahre Tonio Kröger tanzen muss, wo er doch liebt, sondern liebt, indem er tanzt, ist es das Realisieren dieser Liebe, das ihn vorübergehend aus der Tanzordnung fallen lässt, so wie Tonio beim Quadrillertanzen fälschlicherweise auf die Damenseite geraten wird.⁴⁴ Während Werthers Tanzlust vom Moment der Begegnung an ausschließlich auf die Geliebte zentriert ist, er sich beklagt, just mit den »unleidlichsten« (FA I, 8, S. 46) Frauenzimmern zu lange tanzen zu müssen, bis die Reihe an die erwünschte Partnerin kommt, deklariert Lotte schon vorab in der Kutsche, dass ihre Leidenschaft für den Tanz eine grundsätzliche sei: »[...] ich weis nichts über's Tanzen« (FA I, 8, S. 44). So impliziert für sie der Paartanz eine prinzipiell wohltuende, der historischen Etikette entsprechende nicht-exklusive Wiederholbarkeit, die er früher auch für Werther besaß, vor dem schicksalsträchtigen Ball, denn er spricht im Brief vom 17. Mai von der guten Wirkung eines Tanzes »zur rechten Zeit« (FA I, 8, S. 20). Diese Wirkung manifestiert sich im Laufe des Romangeschehens jedoch nur noch für Lotte, die weiterhin an Aufheiterung durch »Contretänze« (FA I, 8, S. 64) glaubt, und noch während des letzten dramatischen Treffens Menuette auf dem Klavier spielt, »um sich zu erholen, und die Verwirrung ihres Herzens zu stillen« (FA I, 8, S. 230).

43 Goethe-Handbuch, Bd. 1, S. 7.

44 Vgl. Mann (Anm. 3), S. 32; zum Aus-der-Tanzordnung-Fallen auch bei Kafka vgl. Neumann (Anm. 17), S. 40.

Innerhalb dieses Aufgehobenseins in der Tanzordnung, das von Werther so rasch verschmäht wird, können die Tänze, die Lotte ihm auf dem Ball schenkt und für die sie sich ausdrücklich von ihrem eigentlichen Tanzpartner freistellen lässt, zur Liebesgabe werden. Ihre Liebe ist hier eingeeht in die im sozialen System verankerte »symbolische Generalisierung« der Begegnung zweier Partner im Gesellschaftstanz, die, um noch einmal auf Luhmanns Terminologie zurückzukommen, genauso wie die bloße Nennung eines Dichternamens »unwahrscheinliche Kommunikation« intimer Befindlichkeiten ermöglicht.⁴⁵ Eineinhalb Jahre später, als Werther Lottes Tanzgabe zur Todesgabe stilisiert und damit schließlich vollends mit sozialen Codes, die das Zusammenleben sichern, bricht, lässt er auch Lotte (jedenfalls momentan) aus der Kommunikationsordnung fallen: Sie reagiert mit dem der Tanzkunst entgegengesetzten Körperverhalten, Ohnmacht, bei Luhmann prominenter Indikator von Inkommunikabilität:⁴⁶ »Lotte hörte die Schelle ziehen, ein Zittern ergreift all ihre Glieder, sie wekt ihren Mann, sie stehen auf, der Bediente bringt heulend und stotternd die Nachricht, Lotte sinkt ohnmächtig vor Alberten nieder« (FA I, 8, S. 264). Mit welcher Gewalt sich hier ein im Tod kulminierendes Begehren auch noch auf seine Peripherie auswirkt, deutet sich in der Wucht an, die einen sonst gewandt Sprechenden zum Weinen und Stottern, eine sonst gewandt sich Bewegende zum Zittern und – in Imitation des Toten – zum Zu-Boden-Sinken bringt.

Dass es Können, Wiederholbarkeit und Nicht-Exklusivität sind, die das Tanzen zu der Kulturtechnik machen,⁴⁷ die Goethe zeit seines Lebens betrieb, ist ersichtlich in dessen unermüdlichen Besuchen von Bällen und Tanzfesten, in der Unterstützung von Tanzerziehung und Ballettinszenierungen, in der Organisation von Redouten und natürlich im Engagement, mit dem der Autor sich in seiner Jugend selbst Tanzstunden unterzog.⁴⁸ Davon berichtet der zweite Teil des 9. Buches von *Dichtung und Wahrheit*. Wir hören vom Tanzunterricht, den Goethes Vater den Kindern erteilte, und von der Auffrischung der Kenntnisse in der Straßburger Zeit, in der der Autor einen französischen Tanzmeister anheuert, um vor allem das Walzen zu lernen. Goethes Schilderung der eigenen Tanzstunden lassen keinen Verdacht über die Tragweite des wertherschen Walzers aufkommen; die unvermeidlich etwas zu weit getriebene Wohlgesonnenheit, die beide Töchter des Tanzmeisters dem jungen Schüler gegenüber an den Tag legen, hinterlässt keine tieferen Spuren.

Was nachdenklich stimmt, ist Goethes »rasche Wendung« (FA I, 14, S. 424) im Text, mit der er sich von Überlegungen zur überdauernden Größe von meisterhafter Architektur der vergänglichen Kunst des Tanzes zuwendet, an die man in Straßburg genauso wie an das Münster täglich und stündlich erinnert werde. In dieser etwas erzwungen wirkenden Volte mag sich artikulieren, dass das in *Dichtung und Wahr-*

45 Luhmann (Anm. 6), S. 159.

46 Vgl. ebd., S. 160.

47 In *Über den Dilettantismus* nennt Goethe unter »Nutzen« des Tanzes die »Möglichkeit eines schönen Umgangs« sowie »mögliche Geselligkeit in einem exaltierten Zustand« (FA I, 18, S. 748).

48 Vgl. Walter Salmen: *Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette im Leben und Werk*. Hildesheim 2006.

heit mit Bezug auf das Münster verleugnete Erschrecken über ein als »Geregeltes« Fassliches und »Ausgearbeitetes« sogar Angenehmes doch ein »Ungeheures« (FA I, 14, S. 390) betrifft, das sich – als eine Spielart sexuellen Begehrens – in der Gestaltung der Tanzszene und der Durchführung ihrer Motive im *Werther* zeigen würde. Wenn aber auch der Tanz durch Regelung⁴⁹ und Ausarbeitung ein Unfassliches (und potenziell Vernichtendes) zu substituieren vermag, dies jedoch auf eine so vollmundige Art und Weise tut, dass die Substitution selbst zur Erfüllung gerät, dann kommentiert Goethes literarische Darstellung dieser Kulturtechnik einen prominenten Aspekt der Diskursformation Empfindsamkeit: als eine von Körpererfahrungen ausgehende, diese jedoch transzendierende Strategie, deren Figurationen einen phantasmatischen Körper hervorbringen, dessen Genussversprechen ungleich größer ist als das des realen.⁵⁰ Goethe ist nicht der erste oder einzige Autor, bei dem eine Tanzszene (illegitime) Intimität und Liebe codiert;⁵¹ speziell dem Walzer verleiht er jedoch eine Brisanz, die eine Zeitlang beträchtliche Auswirkungen auf gesellschaftliches Tanzverhalten hatte.⁵² Brisanter aber und einzigartiger ist es, wie es dem Verfasser der *Leiden des jungen Werthers* gelingt, in den intrikaten Verschlingungen seiner Metonymien die Macht eines Gesellschaftstanzes nicht in erster Linie mit der Verführungskraft des Körpers, sondern mit der des Imaginären zu begründen.

49 *Über den Dilettantismus* bezeichnet den Tanz auch als »geregeltes Gefühl« (FA I, 18, S. 748).

50 Vgl. Schindler (Anm. 5), S. 97 f. Wenn des Weiteren ein Rückschluss vom Tanzen auf das Schreiben möglich ist, so kann dieser Licht werfen auf die Entstehungsgeschichte des goetheschen Textes selbst: als einer Form von Sublimierung, die weder verzichtet noch verdrängt, sondern, ihrerseits genießend, ungeheure Leidenschaft zur Erscheinung bringt; vgl. Eckart Goebel: *Jenseits des Unbehagens. »Sublimierung« von Goethe bis Lacan*. Bielefeld 2009, S. 56.

51 Hier sei noch einmal an das einleitende Zitat aus der *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* erinnert, aber auch an den Tanz von Madame de La Fayette's Princesse de Clèves mit dem Duc de Nemours; an Emma Bovary's Walzer mit dem »Vicomte« etwa und an Anna Kareninas Masurka mit Graf Wronskij.

52 Vgl. Anm. 12.

TINA HARTMANN

Von »Erwin und Elmire« zum »Faust«-Libretto – warum Goethe ein Leben lang Opern schrieb

Goethes Auseinandersetzung mit dem Musiktheater erscheint auf den ersten Blick als Neben aspekt seines Werkes. Ihre ganze Tragweite für die Interpretation der kanonischen Dichtungen entfaltet sie erst vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Opernästhetik und ihres kulturellen Feldes. Daher musste diese Bedeutungsschicht der älteren Goetheforschung weitgehend verschlossen bleiben und wird erst durch neuere musikwissenschaftliche Forschung und die Wiederaufführung vor-klassischer Opern wieder transparent.

Goethes Werkkenntnis ist überwältigend. An die 300 Opern hat er nachweislich teilweise mehrmals gesehen, in den autobiographischen Schriften beschrieben oder unter eigener Intendanz aufführen lassen.¹ Der Weimarer Spielplan versammelt unter Goethes Leitung die *crème de la crème* der zeitgenössischen Oper, deren innovativste Werke aus Paris, Wien und Frankfurt in Weimar oft nur mit ein bis zwei Jahren Verzögerung nachgespielt wurden. Nachgeborene Kritiker mögen Goethe zu Recht vorwerfen, dass er die Qualitäten der romantischen Liedkomponisten verkannt habe, doch im Gegenzug kann man sein Urteilsvermögen auf dem Feld der Oper kaum genug bewundern.

Goethe hat sich über die gesamte Spanne seines kreativen Lebens mit der Oper in ihren verschiedenen Erscheinungsformen auseinandergesetzt und mit eigenen Werken zu ihren Gattungen beigetragen. Bis zu seinem Tod schuf er sechzehn Libretti und Opernfragmente, ausgehend vom Singspiel – u. a. *Erwin und Elmire* – über das Melodrama *Proserpina*, die Opera buffa *Scherz, List und Rache* bis hin zu den späten Opernfragmenten wie *Der Zauberflöte zweyter Theil*, die bereits auf die romantische Oper verweisen, sowie die Festspiele *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*. *Faust* ist als das 17. Libretto in diese Reihe einzugliedern und schließt zugleich alle von Goethe erarbeiteten Formen in sich zusammen.

1 Seine Kenntnis reicht von der spätbarocken italienischen Opera seria und der französischen tragédie lyrique (Rameau und Lullys) über die komischen Opernformen beider Nationen (Pergolesi, Galuppi, Sedaine, Grétry), das deutsche Singspiel, die Reformen der Opera seria durch Gluck und Salieri, die klassizistische Oper in Wien und unter Napoleon, Piccinni, Cherubini, Rossinis frühere Opern, Rettungsoper, Revolutionsoper und die beginnende grand opéra in Paris. Eine zentrale Position nehmen ab ca. 1790, also erst ab dem dritten Jahrzehnt der eigenen schöpferischen Tätigkeit, die Opern Mozarts, insbesondere die *Zauberflöte*, ein.

I. Goethes Kontakte zum Musiktheater

Bereits als Knabe hörte Goethe Arien Johann Adolph Hasses, Niccolò Jommellis und italienischer Opernkomponisten aus dem Mund seiner singenden Mutter und studierte dazu die Opernlibretti, die der Vater von seiner Italienreise mitgebracht hatte und denen in den *Wilhelm Meister*-Romanen ein poetisches Denkmal gesetzt wird. Das früheste Libretto Goethes, *La sposa rapita* in italienischer Sprache, entstand zu dieser Zeit, überlebte aber nur als Titel in einem Brief an die Schwester Cornelia.

Während der französischen Besatzungszeit in Frankfurt bekam Goethe von seinem Großvater ein Freibillett für den Besuch der französischen Opéra comique, »dessen ich mich, mit Widerwillen meines Vaters, unter dem Beistand meiner Mutter, täglich bediente« (FA I, 14, S. 101 f.). Auf diese Weise lernte er jene Werke von Jean-Jacques Rousseau und Charles Simon Favart kennen, aus denen sich das Norddeutsche Singspiel entwickeln sollte. Der Zufall wollte es, dass Goethe ab 1765 just im ersten Zentrum dieses auch als Sächsische Oper bezeichneten Musiktheaters studierte: in Leipzig. Die jüngere und jüngste Forschung hat ausführlich dargelegt,² dass man sich Oper und Drama im 18. Jahrhundert in Deutschland ohnehin nicht als getrennte Gattungen vorzustellen hat, wie das die Literaturwissenschaft lange tat. Tatsächlich war sie überwiegend eine Mischung aus Sprech- und Musiktheater, wobei die Schauspielmusik einen großen Anteil hatte. Die rein gesprochene Tragödie resp. das Trauerspiel nahm stets einen verschwindend geringen Raum in den Spielplänen ein.³

Vollständig gesungene Oper fand bis in die 1770er Jahre nur an größeren Residenzen statt und war dort von der italienischen Opera seria Jommellis, Carl Heinrich Grauns und Hasses geprägt. Glucks Opern sollten erst mit den späten 1770er Jahren breitere Wirkung entfalten und wurden auch dann noch häufig konzertant aufgeführt. Diesen tragödienaffinen Formen stand die französische Opéra comique als Sprechtheater mit Gesängen und einer sentimental Komödienhandlung gegenüber.⁴ Dass das Norddeutsche Singspiel sich gerade an dieser Form orientierte, hängt eng mit der Struktur des deutschen Theaterwesens zusammen. Abseits der wenigen großen Höfe besorgten wandernde Schauspieltruppen das Theaterwesen, meist unter höchst prekären sozialen und finanziellen Bedingungen. Für die Musik zu ihren Darbietungen griffen sie auf an den jeweiligen Aufführungsorten verfügbare Instrumentalisten und Orchester zurück und mussten mit den sängerischen Fähigkeiten ihrer Mitglieder auskommen, die in der Regel keine ausgebildeten Sänger waren. Allerdings darf das sängerische Vermögen recht hoch veranschlagt werden, denn heutige Schauspieler sind, auch wenn sie gut singen, nicht in der Lage,

2 Vgl. u. a. Beate Agnes Schmidt: *Musik in Goethes »Faust«*. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig 2006.

3 Vgl. Reinhard Meyer: *Der Anteil des Singspiels und der Oper am Repertoire der deutschen Bühnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal. Universität Münster. Amorbach vom 2. bis 4. Oktober 1979. Heidelberg 1981, S. 27-76.

4 Es bildete für viele mittlere Höfe die kleinere und billigere Alternative zu einer Hofoper.

die Musik der auch nur etwas anspruchsvolleren Singspiele umzusetzen. Deren vielbeschworene Schlichtheit ist also durchaus im Einzelfall zu überprüfen, zumal das Singspiel bald zu einer publikumsträchtigen Spezialität wurde und sich das musikalische Niveau binnen weniger Jahre rasant steigerte.

Der Librettist Christian Felix Weiße und sein Komponist Johann Adam Hiller als die wichtigsten Vertreter des ersten Jahrzehnts legten das Hauptaugenmerk auf eine stringente Fabel. Diese wurde mit schlichten Gesängen bis hin zu einfacheren Arien für die weiblichen Hauptpartien durchsetzt. Damit begründeten sie nicht weniger als eine bürgerliche deutsche Oper, in der die italienische und französische Oper durch Librettist und Komponist paritätisch vertreten waren: Während Weiße den französischen Formen anhing, träumte der Hasse-Schüler Hiller von einer vollständig gesungenen deutschen Oper mit Rezitativen in Anlehnung an die Form der italienischen *Opera seria*.⁵ Dies gelang erst Christoph Martin Wieland mit dem Komponisten Anton Schweitzer 1773 in *Alceste*, einer deutschen Oper mit gesungenem Rezitativ, die die Autoren eher aus programmatischen Gründen als Singspiel bezeichneten. Dieses gesanglich etwa auf dem Niveau einer italienischen *Opera seria* und Mozarts *Idomeneo* liegende Werk verdankt sich ganz der besonderen Situation am Weimarer Hof kurz vor Goethes Ankunft.

Bereits während ihrer Wanderjahre hatte die seylersche Schauspieltruppe unter ihrem Kapellmeister Schweitzer ein besonderes Renommee für ihre musikalischen Darbietungen erworben.⁶ Wielands und Schweitzers Experimente für Weimar waren nicht nur eine Überbietung alles Vorhergegangenen; sie waren der Versuch einer Reformoper in *deutscher* Sprache und damit eine kulturpolitische Aktion, die das kleine Weimar auf eine Ebene mit den musikalisch avanciertesten Höfen wie Mannheim, Stuttgart und Wien hob.

II. Goethes Libretti

Goethes Auseinandersetzung mit dem Singspiel entzündete sich 1773 und wenngleich er zu diesem Zeitpunkt noch nichts von seiner Weimarer Zukunft ahnte, nahm er mit seinem ersten, 1775 fertiggestellten Singspiel *Erwin und Elmire* vielfältigen Bezug auf Wielands Experiment, das dieser durch ausführliche Abhandlungen im *Teutschen Merkur* begleitet hatte. Goethes frühe Singspiele stehen zwischen dem von Wieland proklamierten Typus eines deutschen Singspiels und den in der Nachfolge Weißes und Hillers zunehmend derber werdenden Handwerksopern, von deren »realistische[m] Dämon« (*Dichtung und Wahrheit*; FA I, 14, S. 752 f.) auch Johann André, der erste Komponist von *Erwin und Elmire*, besessen war. Dem galt es ein Werk entgegenzusetzen, das mit gesprochenen Dialogen und maßvollem musikalischen Anspruch zugleich das artifizielle Vermögen der Gattung unter Beweis stellen sollte. Durchaus analog zu Wieland entwickelt Goethe bereits

5 Er wollte diese mit dem früh verstorbenen Daniel Schiebeler realisieren.

6 Dies war ausschlaggebend, als Anna Amalia nach Ersatz für die zuvor am Hof fest angestellte ackermannsche Truppe suchte, die sich bereits durch ihren musikalischen Spielplan ausgezeichnet und dafür gesorgt hatte, dass das Singspiel *Die Jagd* von Hiller und Weiße 1770 in Weimar uraufgeführt wurde.

in *Erwin und Elmire* jenes prozessuale Erzählen, das für die Literatur der Weimarer Klassik insgesamt prägend werden sollte: Die Form einer Textpassage resp. ihre im Libretto anhand von Einzügen, Strophenform, Metren und Gliederung definierte Vertonungsweise gewinnt semantische Bedeutung und erzählt somit, was im Text nicht mehr artikuliert werden muss. Die Oper verwendet diese Verfahrensweise seit ihren Anfängen, indem sie bis zu Mozart ihre Figuren stets über die verwendeten Gesänge definiert, dabei jedoch ständisch argumentiert, indem hohe Figuren Arien, niedere hingegen Lieder singen; allerdings tritt ein Problem auf, wenn hohe und niedere Charaktere im Duett zusammenkommen. Pamina und Papageno lösen es durch das Strophenlied »Bei Männern, welche Liebe fühlen«.

Goethe entwickelte eine dezidierte Typologie verschiedener Formen, die von strophischen Liedern bis zu mehrteiligen Arien reicht, transformierte jedoch das ständische in ein situatives und psychologisches Moment. Viele seiner Figuren sind »mehrsprachig«, vermögen sich also analog zu ihrer jeweiligen psychischen Verfassung unterschiedlicher Ausdrucksweisen zu bedienen. 1779 lieferte Goethe dem Komponisten Philipp Christoph Kayser im Brief vom 29. Dezember folgende Typologie:

Ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen.

Erstlich Lieder, von denen man supponieret, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.

Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden, von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. (FA II, 2, S. 233)

Erwin und Elmire handelt in der ersten Fassung von zwei Formen der Töchtererziehung. Elmires verstorbener Vater hatte seine Tochter nach höfischem Vorbild erziehen lassen. Die robuste, gleichwohl nicht weniger empfindsame Mutter hingegen propagiert eine Herkunft und Zukunftsoptionen realistisch taxierende Erziehung zum Glücklichen. Vater und Mutter stehen hier, unverkennbar poetologisch, für die Elterngattungen des jungen deutschen Musiktheaters. Elmire gibt also eingangs mit der Form einer zweiteiligen da capo-Arie, der höfischen Gesangsform schlechthin, ihre Standortbestimmung. Ihrem Geliebten Erwin, einem bürgerlichen Dichter in höfischen Diensten, sind dagegen komplexe Liedformen zugeordnet. Im Verlauf der Handlung wird auch Elmire zum Lied hin erzogen, doch am Ende sagt sie gar nichts mehr. Ob das Stück also eine bürgerliche Selbstfindung oder eine weibliche Unterordnung zeigen soll, bleibt in der Schwebe.

Goethes frühe Singspiele thematisieren und brechen die gattungstypische Fabel vom jungen Paar auf dem steinigen Weg zur ersehnten Hochzeit. Elmire und ihre Schwestern sind ehescheue Geschöpfe, die auch dem aufrichtig liebenden Mann den ohnehin schmalen Rest weiblicher Selbstbestimmung nicht aufopfern wollen. Goethe verhandelt diese sich in der Abfolge der Singspiele immer weiter radikalisierte Gesellschaftskritik in der vermeintlich heiteren Gattung und kodiert sie durch seine Typologie der Gesangsweisen. So antwortet die junge Schweizer Bergbäuerin

Bätely in *Jery und Bätely* von 1783 auf die in einer Arie artikulierten Liebesschwüre des Bauern Jery: »Du kannst recht hübsche Lieder, Jery [...] Nicht wahr, du lehrst mich ein halb Dutzend? Ich bin meine alten satt« (FA I, 5, S. 877). Dass sie seine einzigartigen Gefühle, die Arie, als beliebig wiederholbare Gassenhauer diffamiert, beantwortet Jery – mit einer Rachearie. Mit der 1782 für eine Freilichtaufführung im Park zu Tiefurt entstandenen *Fischerin*, in der die Heldin durch einen halbherzigen Selbstmordversuch vergeblich der Ehe mit dem wie ihr Vater zur Trunksucht neigenden Verlobten zu entkommen trachtet, erreicht die Reihe ihren radikalen Höhepunkt und mündet zugleich in einer Sackgasse.

Die erste Fassung von *Erwin und Elmire* mit ihrem großen Schauspielanteil sollte jedoch eines der erfolgreichsten Libretti dieser Gattung und der Zeit zwischen 1775 und 1785 werden, das in der Vertonung von Johann André in Berlin zehn Jahre lang aufgeführt, in andere Sprachen übersetzt und von zahlreichen weiteren Komponisten vertont wurde, darunter 1776 von Anna Amalia von Sachsen-Weimar.

Anderthalb Jahre⁷ vor Goethes Ankunft in Weimar im November 1775 war das Schloss samt dem Theater abgebrannt. Die seylersche Truppe hatte Weimar daraufhin verlassen und war mit ihrem Kapellmeister Schweitzer nach Gotha gewechselt. In den folgenden Jahren gab es in Weimar nur das Liebhabertheater, was Goethes Experimenten für das Musiktheater enge Grenzen setzte. Gleichwohl wandte er sich bereits kurz vor seiner Italienreise dem Paradigma der italienischen Opera buffa zu und ihrer Kleinform, dem Intermezzo per musica. In *Scherz, List und Rache* steht erstmals anstelle gesprochener Dialoge zwischen den Gesängen rezitativischer, d. h. versifizierter und teilweise gereimter Text in Madrigalversen, einem zwei- bis sechshebigen jambischen Vers mit gelegentlicher Reimbindung, der zum Grundmetrum des *Faust* wurde. Dieses Singspiel sollte nach italienischem Muster vollständig gesungen werden und war nach dem Vorbild von Giovanni Battista Pergolesi Intermezzo *La serva padrona* als kleine Opernform mit nur drei Rollen konzipiert. Da Goethe eine differenzierte Figurenzeichnung anstrebte, wuchs sich *Scherz, List und Rache* zu dreizehn Arien allein für die weibliche Hauptrolle aus⁸ und war damit schlicht unaufführbar.

In Italien wurde Goethe schließlich klar, dass ein Libretto seine artifiziellen Qualitäten aus der Anlage der Gesänge erhält. Deren vielschichtige Bedeutung hatte er für die Singspiele zwar bereits entwickelt, doch wird in der ersten Fassung von *Erwin und Elmire* der zentrale Konflikt sowohl im Dialog als auch in den Gesängen verhandelt. Unter der italienischen Sonne verwandelte Goethe den Prosadialog in Jamben und die Erzieher in ein zweites Liebespaar – die Figuren waren mündig geworden.

Mit dem später als *Groß-Cophtha* zum Schauspiel ausgestalteten Fragment *Die Mystifizierten* transformierte Goethe seine Singspielkonzeption in Richtung auf ein *dramma giocoso* mit ernsten Elementen, analog zu Giovanni Paisiello einflussreichem *Re Teodoro in Venezia*⁹ (1784), der sich um die Integration echter Tragik in eine nur noch vordergründig komische Gattung bemühte – eine Tendenz, die mit

⁷ Im Mai 1774.

⁸ In einer Opera seria hat die Titelpartie in der Regel maximal fünf Arien.

⁹ Libretto: Abbate Casti.

Mozarts *Don Giovanni* 1787 ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte. Die individuelle Komödie eines in eine Prinzessin verliebten katholischen Geistlichen erscheint in den *Mystifizierten* vor dem Hintergrund eines historischen Ereignisses (der sog. Halsbandaffäre) und steht damit symbolisch für politisch-gesellschaftliche Zusammenhänge. Innerhalb von Goethes Opernästhetik markiert das wenig beachtete Fragment also einen zentralen Wendepunkt, der den Weg weist zu seinem Vorschlag eines zweiten Teils der mozartschen *Zauberflöte* und der schließlich über die späten Opernfragmente und Festspiele zum zweiten Teil des *Faust* führt. Das Opernfragment *Der Zauberflöte zweyter Theil* ist daher nicht nur eine Auseinandersetzung mit Emanuel Schikaneders Libretto, dessen dramaturgische Qualitäten Goethe unbeschadet der etwas krausen Späße stets verteidigt hat, sondern eben auch der Versuch, das symbolisch-weltanschauliche Potential der Konzeption mit dem von ihm entwickelten dramaturgischen Einsatz der musikdramatischen Mittel weiter zu entfalten.

1791 übernahm Goethe die Leitung des Weimarer Hoftheaters und setzte dort, trotz einer bescheidenen finanziellen Ausstattung, mannigfaltige ästhetische Konzepte der Jahrhundertwende um. Das Rückgrat des Spielplans bildeten die Opern Mozarts, allen voran die *Zauberflöte*. Neben älteren Singspielen etwa Carl Ditters von Dittersdorfs aus den 1780er Jahren und aktuellen Opéras comiques und deren dramatischer Fortsetzung als Revolutionsoper erscheinen Opern Glucks und seines wichtigsten Schülers Antonio Salieri. Die Oper um 1800 versammelt praktisch alle Elemente der Operngeschichte der vergangenen hundert Jahre und kombiniert diese mannigfaltig. Einen Abglanz davon zeigt Mozarts *Zauberflöte*, in der die spätbarocke Bravour-Arie, Singspiellieder und Formen der Opera buffa mit Chören in sinnstiftender Weise interagieren. Doch Goethe rezipierte auch Gioachino Rossini, Ferdinando Paer, später Gaspere Spontini und noch Giacomo Meyerbeer. Insbesondere Salieri vermittelt zwischen der Pariser Reformoper Glucks und den eher italienisch orientierten Opern Mozarts. Nicht zufällig bezieht sich Goethes Seitenstück zur *Zauberflöte zweyter Theil*, eine Choroper mit dem Titel *Die Danaiden*, in der der Chor zum Handlungsträger werden sollte, auf Salieris gleichnamige Oper von 1784. Die Konzeption flankiert Überlegungen Goethes und Schillers zur *Braut von Messina*, deren Chöre Zelter hätte vertonen sollen.

Es ist geradezu ein Gemeinplatz der dramentheoretischen Diskussionen um 1800, dass die griechische Chortragödie ein gesungenes Drama bildete und die Oper damit zur modernen Renaissance der antiken Tragödie wird. Selbst Schiller, der ein eher ambivalentes Verhältnis zur Oper hatte, schrieb am 29. Dezember 1797 an Goethe: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt <sic> loswickeln sollte« (MA 8.1, S. 477 f.).

III. Die Oper in »Faust«

Wie das Musiktheater begleitet auch die *Faust*-Dichtung Goethe beinahe durch sein gesamtes Leben, vom *Urfaust* bis zu den letzten Versen in der Szene *Bergschluchten*. Über weite Strecken ist die *Faust*-Dichtung selbst ein Libretto, allerdings ohne dass sich die Funktion der Musik in *Faust* auf eine bestimmte inhaltliche

oder dramaturgische Bedeutung bringen ließe. Die Elemente des Musiktheaters integrieren jeweils die historische Phase der goetheschen Auseinandersetzung mit der Oper und damit den Hintergrund des Musiktheaters zwischen 1770 und 1830, wie im Folgenden exemplarisch an Gretchen und Helena gezeigt werden soll.

IV. Die Lieder der Gretchentragödie

Die Gretchentragödie entstand parallel zu Goethes frühen Singspielen. Liest man Gretchens Gesänge konsequent nach Goethes Typologie der Gesangsweisen, so entfalten sie ein eindrückliches Psychogramm der weiblichen Hauptfigur: Zu Beginn erscheint Gretchen als gehorsames, in ihre Umwelt integriertes Bürgermädchen. Feurige Gefühlsäußerungen gehören ebenso wenig zu ihrem Verhaltenskodex wie ausgedehnte Reflexionen. In der Szene *Abend* befallen sie unerklärliche Ängste beim Betreten ihres Zimmers, das Mephisto mit dem verführerischen Schmuck präpariert hat. Sie verarbeitet diese auf eine für die goetheschen Singspiele typische Weise. Sie beginnt zu singen »Es war ein König in Thule«, während sie auf die Mutter wartet. Dabei verwendet sie die vorgeblich unreflektierte Gesangsweise eines Volksliedes. Die Bezüge zur Handlung erscheinen somit nicht als ihre intellektuelle Leistung, sondern erhalten etwas Schicksalhaft-Zufälliges. Das Lied präfiguriert die Verführungshandlung, die Rolle des Goldes dabei, das Motiv außer-ehelicher und dabei aufrichtiger Liebe und Treue bis in den Tod.

Gretchens Gesang am Spinnrad in *Gretchens Stube* hat nicht nur gänzlich anderen Charakter, sondern ist so einzigartig innerhalb des *Faust* wie innerhalb der goetheschen Librettistik: Statt als Gesangseinlage in einem Dialog, Rezitativ oder Redefluss zu stehen, füllt er die gesamte Szene aus, steht unkommentiert und erhält damit das wohl stärkste dramatische Gewicht. Wie beim *König in Thule* ist gegenüber dem *Urfaust* nur wenig verändert worden¹⁰ und obgleich der Gesang in regelmäßige Strophen zu vier Versen aufgeteilt ist, handelt es sich nicht um ein einfaches Lied oder gar Volkslied. Nach Goethes Typologie der Gesangsweisen ist Gretchens »Meine Ruh' ist hin« dem Inhalt nach vielmehr eine Arie, ein zutiefst authentischer und höchst emotionaler Gesang. Die dreifach wiederkehrende Anfangsstrophe hat refrainartigen Charakter und wirkt zugleich wie ein Echo auf die Wiederholungen der da capo-Arie. Die Gesangsweise changiert zwischen Lied und Arie, markiert die Bruchstelle zwischen den beiden Formen. Virtuos spielt Goethe mit den Gattungen und zeigt, wie Gretchen vergeblich ihre Situation, analog zu ihrem Verhalten am Anfang der Tragödie, mit einem Lied zu kompensieren versucht, als wollte sie ihr aufkeimendes Selbstbewusstsein mit einem strophischen Gesang bändigen. In *Gretchens Stube* vollzieht sich vor unseren Augen und Ohren in der Entwicklung des Liedes zur Arie am Spinnrad genau *der* Moment, in dem das bis dahin fremdbestimmte Mädchen gleichsam zu eigener individueller Selbstäußerung erblüht.

Die Gesänge zeigen Gretchens Reifeprozess. Wäre sie zu Beginn gar nicht fähig gewesen, eine Arie zu singen, weil ihr die dazu erforderliche selbst-bewusste Persönlichkeit fehlte, gibt es nun hinsichtlich ihrer Emotionalität und Individualität kein Zurück mehr zu dem »braven Kind« vom Anfang.

¹⁰ Vgl. FA I, 7.1, S. 518f.

V. Die Apotheose der Oper im Helena-Akt

Die Helena-Episode, die nahezu alle Interpreten mit der Oper in Verbindung bringen, gehört zum Kernbestand des Fauststoffs. Zugleich manifestiert sich in ihr Goethes zentrales Problem: Wie konnte er das antike Sinnbild für vollendete Schönheit mit dem mittelalterlichen Teufelsbündler zusammentreffen lassen, ohne sie dazu erst »in eine Fratze verwandeln« (MA 8.1, S. 812) zu müssen, wie er Schiller gegenüber im Brief vom 12. September 1800 beklagte. Von der Ästhetik her gefragt: Wie ließen sich griechisch-klassische und nordisch-moderne – in Goethes Sprachgebrauch: romantische – Dichtung verbinden?

Im Helena-Akt gelangt die von den Figuren transportierte Ästhetik in den Vordergrund. Mit den Choretiden, die Helena in der Szene *Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta* begleiten, tritt die *Form* oder, mit Schiller gesprochen, die *Idee* des klassizistischen Chordramas auf. In *Innerer Burghof* treffen sie auf das mittelalterlich-neuzeitliche Personal und seine durch Reim und Gesang vermittelte Welt. Entsprechend kontrastieren die antikisierenden Chorstrophen der Mädchen mit den Verfahrensweisen des Singspiels. Der Türmer Lynceus erscheint mit seinen Anklängen an den Minnesang als der Vorsänger, dessen Ausdrucksweise Helena so sehr beeindruckt, dass auch der bis dahin nur deklamierende Faust zu singen beginnt, der nicht einmal mit Gretchen in ein Duett eingestimmt hatte.

Das Ergebnis der buchstäblich zu nehmenden Vereinigung der beiden in Faust und Helena verkörperten Prinzipien ist mit Bedacht keine historische oder stoffliche Gestalt,¹¹ sondern eine Kunstfigur – Euphorion, die Allegorie der Poesie. Er bringt die Verfahrensweise der *durchgesungenen* Oper mit, die mit seinem Tod wieder endet und beide Prinzipien auseinanderbrechen lässt. Einzüge, Versformen und Regieanweisungen weisen *Arkadien* als vollständig gesungene Passage aus, in der es auch keine Rezitative mehr gibt. Damit setzt Goethe die neuesten Entwicklungen der zeitgenössischen Oper um und nimmt seine emphatische Einschätzung aus den *Tag- und Jahres-Heften* voraus, wonach die Oper die »vielleicht günstigste aller dramatischen« Formen (FA I, 17, S. 17) ist. Sie ist das poetische Drama schlechthin, das allein die beiden wichtigsten zeitgenössischen Tendenzen der Kunst, die klassische und die romantische Dichtung, synthetisieren kann.

Als Ergebnis oder Bezugspunkt aller Versuche, das antike (Chor-)Drama wiederzubeleben,¹² ist die Oper eine so naheliegende Verfahrensweise, dass man eigentlich fragen müsste, warum Goethe sie erneut gewählt hat. Doch findet in keiner anderen Gattung der Übergang zwischen der klassischen und der romantischen Ästhetik so problem- und bruchlos statt wie in der Oper, da Klassiker und Romantiker sich gleichermaßen auf Mozart beriefen.

Goethes Arkadienoper speist sich entsprechend aus dem antiken Chordrama und Elementen der avantgardistischen Librettistik. Eine einleuchtende Erklärung hierfür bietet Goethes Verweis auf das Vorbild der antiken Tetralogie, das antike

11 Im *Faust*-Volksbuch heißt der Sohn von Faust und Helena Justus (vgl. FA I, 7.2, S. 620).

12 Wieland, Goethe, Schiller und Herder waren sich einig, dass der Chor, selbst wenn er (wie in Schillers *Braut von Messina*) als antikisierender Chor konzipiert war, nur als Vertonung auf der Bühne realisierbar ist. Nicht zuletzt Gluck hatte mit seiner Reformoper die fortdauernde Virulenz dieses Ansatzes bewiesen.

Aufführungsprinzip, bei dem verschiedene Stücke in einer Reihung aufgeführt wurden, indem er zustimmend die Thesen einer Abhandlung von Gottfried Hermann referiert:

Höchst natürlich und wahrscheinlich nennen auch wir daher die Behauptung gegenwärtigen Programms: eine Tri- oder gar Tetralogie habe keineswegs einen zusammenhängenden Inhalt gefordert, also nicht eine Steigerung des Stoffs, [...] sondern eine Steigerung der äußeren Formen [...].

In diesem Sinne mußte nun das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunenswert seyn; das zweyte, durch Chor und Gesang, Sinne, Gefühl und Geist erheben und ergötzen; das dritte darauf durch Aeußerlichkeiten, Pracht und Drang aufreizen und entzücken, da denn das letzte zu freundlicher Entlassung so heiter, munter und verwegen seyn durfte als es nur wollte. (FA I, 21, S. 489 f.)

Besonders aufschlussreich ist der sonst wenig beachtete Schlussteil der Abhandlung, in dem Goethe die Opernaufführung als moderne, und zwar als die einzige genuin moderne Tetralogie beschreibt:

So sahen wir eine vollkommen ernste Oper in drey Akten, welche, in sich zusammenhängend, ihren Gang ruhig verfolgte. In den Zwischenräumen der drey Abtheilungen erschienen zwey Ballette, so verschieden im Charakter unter einander als mit der Oper selbst; das erste heroisch, das zweyte ins Komische ablaufend [...]. War dieses vorüber, so begann der dritte Akt der Oper, so anständig einherschreitend, als wenn keine Posse vorhergegangen wäre. Ernst, feyerlich, prächtig schloß sich das Ganze. Wir hatten also hier eine Pentalogie, nach ihrer Weise der Menge vollkommen genugthuend. (FA I, 21, S. 490 f.)

Die Oper ist damit nicht nur Wiederbelebung des antiken gesungenen oder chorischen Dramas, das ja selbst nur einen Teilaspekt der antiken Dramatik bildete. Vielmehr bietet gerade ihre Makrostruktur einer Reihung verschiedener, ja formal wie inhaltlich geradezu disparater Elemente das Vorbild für jene formale Steigerung, die der Gretchenfigur hier als Helena und später in *Bergschluchten* als Büßerin widerfährt. Der Helena-Akt realisiert damit *in nuce* genau jene von stofflicher Stringenz unabhängige Stationenform, die im *Vorspiel auf dem Theater* angekündigt, im *Walpurgisnachtstraum* ironisch auf die Spitze getrieben und im zweiten Teil zum Gestaltungsprinzip wird.¹³ So entsteht jenes Universaltheater der *Faust*-Dichtung, das alle Verfahrensweisen des Musik- und Sprechtheaters verbindet.

13 Für eine ausführliche Darstellung sei verwiesen auf Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«*. Tübingen 2004.

»Genien« im »Gedränge«.
*Die »Wilhelm Meister«-Lieder und
ihre Komponisten*

Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* integriert die Künste: das Theater und die Poesie ebenso wie die bildende Kunst, den Tanz und die Musik. Zunächst als Erzählung einer *Theatralischen Sendung* konzipiert, die Wilhelm als Dramendichter, Theaterenthusiasten und Schauspieler beschreibt, lässt der Roman seinen Helden prägende Eindrücke auch aus der Poesie und der Kunstbetrachtung gewinnen. Fügt Goethe die bildende Kunst erst in die *Lehrjahre* ein, so ist die Musik bereits in der frühen Fassung präsent, deren private Leser schon über die Lieder Mignons und des Harfners rätseln konnten.¹ Öffentlich wirksam wurden die in die *Lehrjahre* übernommenen Lieder mit der Erstausgabe von 1795/96. Dass ein Romancier Liedertexte integriert, war nicht neu.² Allerdings animiert Goethes Roman den Leser, die Lieder während der Lektüre zu singen. Denn der bei Unger in Berlin erschienenen Erstausgabe waren an Ort und Stelle Kompositionen Johann Friedrich Reichardts beigegeben,³ die – trotz ihrer zuletzt nur widerwilligen Autorisation durch Goethe – die musikalische Nachwirkung des Romans begründeten.

Facetten der musikalischen Rezeptionsgeschichte sollen in diesem Beitrag vom Roman aus entwickelt werden. Zunächst wird erörtert, wie stark die *Wilhelm Meister*-Lieder in den Erzählkontext eingebunden sind und wie leicht sie sich umgekehrt aus dem Roman herauslösen lassen, um ein musikalisches Eigenleben zu führen. Anschließend wird dargestellt, in welcher Weise ausgewählte *Wilhelm Meister*-Liederzyklen des 19. Jahrhunderts vom narrativen Zusammenhang des Romans geprägt sind oder sich davon emanzipieren, um eine eigene musikalische Kohärenz zu stiften.

1 Zu der (für die musikalische Wirkungsgeschichte irrelevanten) Anordnung der Lieder in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* vgl. Gudrun Busch: *Zur Vorgeschichte und musikalischen Rezeption der Liedeinlagen in Goethes Roman »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. In: *Schubert-Jb.* 1996, S. 1-30; hier S. 2-6. – Allgemein zum Thema vgl. Jack M. Stein: *Musical Settings of the Songs from »Wilhelm Meister«*. In: *Comparative Literature* 22 (1970), S. 125-146.

2 Vgl. die Hinweise bei Busch (Anm. 1), S. 6-9.

3 Zur verwickelten Druckgeschichte, die in die Zeit von Goethes und Reichardts persönlicher Entfremdung und die Zeit der ersten Bekanntschaft mit Zelter fiel, vgl. Reinhold Brinkmann: *Kennst Du das Buch? Oder: Die Vertreibung der Musiknoten aus »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*. In: *GJb* 2001, S. 289-303.

I. Textgrundlage

Die neun für die musikalische Wirkungsgeschichte entscheidenden *Wilhelm Meister*-Lieder (siehe Tabelle⁴) sind ungleich auf den Roman und sein Personal verteilt: Die drei ersten finden sich in der Schlussphase des zweiten Buchs und gehören alle dem Harfner. Mignons Italienlied (4) eröffnet das dritte Buch; »Nur wer die Sehnsucht kennt« (5) singen Mignon und der Harfner »als ein unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke« mitten im vierten Buch (S. 238). Im fünften Buch kommt dann – ein einziges Mal – Philine mit ihrem »Liedchen« »Singet nicht in Trauertönen« (6) zu Wort (S. 315). Dort haben auch der Harfner und Mignon je noch ein Lied (7 und 8): der Harfner kurz nach dem Brand, der nicht nur Felix gefährdet, sondern auch die Harfe vernichtet hat; Mignon zum Abschluss des fünften Buchs, unmittelbar vor der großen, von den *Bekenntnissen einer schönen Seele* gesetzten Zäsur des Romans. Nach diesem Einschnitt ist nur noch ein einziges Lied zu notieren (9): Mignons vor ihrem Tod geäußerte Bitte »So laßt mich scheinen bis ich werde« aus dem achten Buch.

So weiträumig Goethe die Lieder auf den *Wilhelm Meister*-Roman verteilt, so verschieden sind auch die Situationen, in denen die Lieder im Roman zitiert werden.⁵ Das gilt schon für die ersten drei Lieder des Harfners. Als vollständiges, in sich abgerundetes, für öffentlichen Gebrauch gedachtes Kunstwerk wird nur das erste Lied präsentiert, die Ballade »Was hör' ich draußen vor dem Tor?«. Sie singt der Harfner zur Unterhaltung der Schauspielertruppe, in deren Gesellschaft ihn der Wirt hineinführt. Zunächst hatte er bloß auf seiner Harfe präliediert, aber als Wilhelm anmahnt, das »Instrument sollte nur die Stimme begleiten« (S. 126), da wartet der Harfner gleich mit mehreren Liedern auf. Während die ersten Lieder lediglich inhaltlich paraphrasiert werden, ist das dritte vollständig zitiert: die Ballade vom Sänger, der vor dem König auftritt, sich aber nicht mit einer zwar wertvollen, jedoch freiheitsberaubenden »goldne[n] Kette« belohnen lassen möchte, sondern sich mit einem »Trunk des besten Weins / In reinem Glase« begnügt (S. 127 f.). Die

4 Die neun (im Roman sämtlich titellosen) Lieder sind im obersten Abschnitt der Tabelle (S. 81-83) nach ihrer Abfolge im Roman mit ihren Textanfängen eingetragen. Die weiteren lyrischen Einlagen, die Goethe nicht in seine Gedicht-Ausgaben aufgenommen hat, die aber wenigstens punktuell musikalisch rezipiert wurden, sind ohne Zählung angefügt: zunächst das dreistrophige Spottgedicht »Ich armer Teufel, Herr Baron«, das im Text nicht gesungen wird, sondern in der Schlossgesellschaft »in einigen fast unleserlichen Abschriften« kursiert (III 9; S. 181); etwas später vier isolierte »Zeilen« aus einem »Gesang« des Harfners, den sich Wilhelm nur auszugsweise »gemerkt« hat (IV 1; S. 207); ferner drei Verse eines geistlichen Liedes, welche die »schöne Seele« in ihren *Bekenntnissen* anführt (VI; S. 376); dann die freirhythmischen Texte, die »zwei unsichtbare Chöre [...] mit holdem Gesang« bei den »Exequien Mignons« vortragen (VIII 8; S. 575 f.); und schließlich die kurze Strophe, mit der Friedrich gegen Ende des Romans »tanzen[d]« und »singen[d]« die glückliche Auflösung der Liebesverwicklungen ankündigt (VIII 10; S. 606). – Zitate aus dem Roman folgen MA 5 und werden durch Seitenangaben im laufenden Text nachgewiesen.

5 Zum Folgenden vgl. Johanna Lienhard: *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*. Zürich, München 1978, und Martina Kieß: *Poesie und Prosa. Die Lieder in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Frankfurt a.M. 1987.

Gesänge, mit denen der Harfner die Schauspieler unterhält, fügen sich gut in die aktuelle Lage sowohl des Harfners wie der Truppe, denn sie handeln von der Funktion der Kunst und von der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, von seinem Streben nach Lohn und von seiner Freiheit. Ob die Lieder der Romanfiktion nach vom Harfner oder von fremder Hand herrühren, bleibt offen, denn auf Fragen »nach dem Verfasser« gibt der Sänger schon nach dem ersten Vortrag »keine bestimmte Antwort« (S. 126).

Der öffentlichen Darbietung seiner Kunst, die den Harfner in den Roman eingeführt hat, folgt ihr privater Gebrauch. Die beiden Lieder »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« und »Wer sich der Einsamkeit ergibt«, die schon durch ihre syntaktisch verwandten Eröffnungen und durch ihr gemeinsames Thema der »Pein« und »Qual« eng aufeinander bezogen sind, singt der Harfner in seiner bescheidenen Dachstube. Dass der Leser ihre Texte erfährt, verdankt sich Wilhelms Zuhörerschaft, die Goethe nochmals ausdifferenziert. Zunächst hört der Held von außen auf den Gesang des Alten, den »der Horcher« nur deshalb »ungefähr [...] verstehen« kann, weil der Harfner die »Strophen teils singend teils rezitierend immer wiederholte« (S. 134). Das dritte Harfner-Lied bekommt Wilhelm dann direkt zu hören, nachdem er eintritt und den Mann, der »ungern sprach«, darum bittet, etwas zu singen, »was zu [s]einer Lage« passe (S. 135). Mehr noch: Wilhelms Mutmaßung, der Harfner müsse »sehr glücklich« sein, da er sich »in der Einsamkeit so angenehm beschäftigen« könne und in seinem »Herzen die angenehme Bekanntschaft« finde, beantwortet dieser mit einem Lied, das die Erlösung von »Qual« und »Pein« erst »im Grabe« erhoffen lässt und das zugleich durch den Vergleich mit einem Liebenden, der »lauschend sacht« sich fragt, »Ob seine Freundin allein« sei, auf Wilhelms bedrängte Lage vom Ende des ersten Buchs anzuspitzen scheint (S. 135 f.). Die geheime Korrespondenz zwischen Harfner und Wilhelm hält der Erzähler ausdrücklich fest: »Auf alles, was der Jüngling zu ihm sagte, antwortete der Alte mit der reinsten Übereinstimmung durch Anklänge, die alle verwandte Empfindungen rege machten, und der Einbildungskraft ein weites Feld eröffneten« (S. 136).

Genauso stark, aber wieder auf andere Weise, ist Wilhelm auch an Mignons Liedern beteiligt. Das erste, ihr Italien-Lied, verdankt den im Roman mitgeteilten Wortlaut sogar ausdrücklich dem Helden. Ohne Einleitung dem dritten Buch vorangestellt, wird die Textgenese nachträglich erläutert: Wilhelm vernimmt Musik, glaubt zunächst, den Harfner zu hören, findet dann aber Mignon zur Zither singend und lässt sich ihr Lied »wiederholen und erklären«, um es aufzuschreiben und »ins Deutsche« zu übersetzen, wobei er dem originalen Stück »Volkspoesie« aber die »kindliche Unschuld des Ausdrucks« (S. 145) nimmt. Weist schon die Verwechslung Mignons mit dem Harfner auf ihre enge Verwandtschaft, die erst gegen Ende des Romans geklärt wird, so deutet sich ihr wahres Verhältnis auch darin an, dass sie »Nur wer die Sehnsucht kennt« als »Duett [...] sangen« (S. 238). Und dass Mignon wie der Harfner, die beide nur widerwillig sprechen, eine geheime Empfindungsgemeinschaft mit Wilhelm unterhalten, zeigt sich daran, dass sie dieses Duett just in dem Moment anstimmen, als Wilhelm »in eine träumende Sehnsucht« nach seiner unbekannten Retterin im Walde verfallen ist (ebd.).

Goethe integriert die lyrischen Einlagen offenbar ganz bewusst sehr verschiedenartig in den Kontext. Das bestätigen die Gesänge des fünften Buchs: Philine trägt

ihr heiter-anzügliches, gut zur Situation passendes Strophen-»Liedchen« »Singer nicht in Trauertönen«, mit dem sie die Nacht zum zweisamen Gebrauch empfiehlt, »auf eine sehr zierliche und gefällige Melodie« vor (S. 315), ohne dass man Näheres über die Herkunft von Text und Musik erführe. Der Harfner handelt in seinem letzten »traurigen Gesange« – einem Fragment, von dem »nur die letzte Strophe« zu lesen ist, weil Wilhelm nicht mehr davon »behalten« habe – von einem »Unglücklichen, der sich dem Wahnsinne ganz nahe fühlt«, und spricht damit deutlich von seiner eigenen Verzweiflung (S. 335). Außerhalb des Erzählszusammenhangs steht hingegen Mignons Gedicht »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen«: Der Erzähler setzt den Text – nicht eigentlich ein Lied, sondern ein »Gedicht«, das »Mignon mit großem Ausdruck einigemal rezitiert hatte« – ganz ans Ende des fünften Buchs, weil ihn angeblich der »Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert« hat, es »früher mitzuteilen«. Das Gedicht betont nicht nur die Unzugänglichkeit Mignons, die sich ganz auf ihr »Geheimnis« verpflichtet, sondern schließt durch seine auffällige Position auch einen Rahmen um das dritte bis fünfte Buch der *Lehrjahre* und zeigt, wie sehr der Held, der sich »unter tausend Gedanken und Empfindungen« zu neuen Zielen aufmacht, hier noch im Banne seiner »romantischen Familie« steht (S. 359).

Gegenüber den beiden Mignon-Liedern vom Anfang des dritten und Ende des fünften Buchs, die durch ihre exponierte Stellung aus dem Erzählszusammenhang hinausstreben, ist ihr letzter Gesang viel stärker auf den Kontext bezogen. Besonders der Anfang »So laßt mich scheinen bis ich werde, / Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!« (S. 517) knüpft so eng an die vorangehende Handlung an, dass er ohne Romankenntnis kaum verständlich ist. Dass das Lied Tod und Verklärung behandelt, erschließt sich auch so. Dass Mignon, die zuvor jede Mädchen-Kleidung verweigerte, seit ihrer Mitwirkung an einem geistlichen Schauspiel, in dem sie einen Engel spielte, jedoch ihr Kostüm nicht mehr ablegen will und darauf hofft, bald selbst ein Engel zu sein, wird im Eingang des von Mignon »mit unglaublicher Anmut« gesungenen Liedes vorausgesetzt (S. 517).

Die Lieder, die Goethe so verschiedenartig in den Roman eingefügt hat, können daher für sich genommen auch nur eingeschränkt als »lyrischer Zyklus« gelten. Ein »semantisches Zentrum«⁶ ist in ihnen kaum zu erkennen und einen Handlungszusammenhang ergeben die isolierten *Wilhelm Meister*-Lieder schon gar nicht. Ebenso wenig sind die Gedichte formal aufeinander bezogen. Einfache Strophenlieder stehen neben Texten mit komplexer Reimbindung oder fragmentarisch anmutenden Gebilden, ausdrücklich liedhafte und balladeske Gedichte wechseln mit eher spruchhafter Lyrik ab. Kohärenz verleiht den Liedern lediglich ihre Zuordnung zu den beiden Romanfiguren Harfner und Mignon – Philines Einzellied bildet auch thematisch einen Kontrapunkt –, zwei wortkargen, fast sprachlosen Figuren, die sich wesentlich durch ihre Lieder selbst charakterisieren.

6 Als Kriterium des »lyrischen Zyklus« empfiehlt dies zuletzt der umsichtige Beitrag von Ingo Müller: »Eins in Allem und Alles in Einem«. *Zur Ästhetik von Gedicht- und Liederzyklus im Lichte romantischer Universalpoesie*. In: *Wort und Ton*. Hrsg. von Günter Schnitzler u. Achim Aurnhammer. Freiburg i. Br. 2011, S. 243-274; hier S. 250.

II. Reihen- und Zyklenbildung der »Wilhelm Meister«-Komponisten

Zeitgenössischen und nachgeborenen Komponisten stellte Goethe mit seinen *Wilhelm Meister*-Liedern eine gleichermaßen reizvolle wie anspruchsvolle Aufgabe. Da der Erstdruck von Goethes *Wilhelm Meister*-Roman mit Noten erschienen ist, stand die Sangbarkeit der Gedichte sogleich außer Frage. Da die Lieder jedoch ohne den Romankontext nur teilweise verständlich sind und sich aus ihrer Abfolge kein unmittelbarer Zusammenhang ergibt, war es keineswegs leicht, aus den *Wilhelm Meister*-Liedern einen musikalischen Zyklus zu gestalten. Anders als bei originären lyrischen Zyklen lag nicht einmal die Komplettvertonung aller Gesänge nahe. Entsprechend exklusiv blieb so der Kreis derjenigen Komponisten, die eine größere Zahl von *Wilhelm Meister*-Liedern vertont haben.⁷ Da sich unter ihnen einige Kleinmeister befinden, deren Werke heute kaum mehr zugänglich sind, ist nicht immer zu klären, ob ihre *Wilhelm Meister*-Lieder zusammenhängend entstanden und erschienen sind. Sicher aber ist, dass die meisten *Wilhelm Meister*-Komponisten keine größere Gruppe, sondern nur einzelne oder einige wenige Gedichte vertont haben. Sehr stark schwankt entsprechend die Zahl der Einzelkompositionen: Die insgesamt nachgewiesenen 335 *Wilhelm Meister*-Liedvertonungen stammen von 180 verschiedenen Komponisten. Von diesen 335 Liedern sind allein 90 Mignons »Kennst Du das Land?« gewidmet. »Nur wer die Sehnsucht kennt« und »Wer nie

7 Die hier und im folgenden gemachten Angaben beruhen wesentlich auf Willi Schuh: *Goethe-Vertonungen*. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Artemis-Gedenkausgabe*. Hrsg. von Ernst Beutler. Bd. 2: *Sämtliche Gedichte*. Zürich ²1962, S. 663-758. Eine Autopsie aller zyklischen Vertonungen war im Rahmen meiner Studie nicht möglich. Sechs und mehr Lieder haben vertont (in alphabetischer Folge): Theodor Kajetan Arnold (7 Lieder; Druck nicht nachgewiesen); Zdenko Antonin Václav Fibich (1850-1900): *Aus »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, H. 134, 1893 (9 Lieder, komponiert 1871); Joseph Klein: *Sechs Gedichte aus »Wilhelm Meisters Lehrjahren«*, 1836; Leopold Lenz (1803-1862): *Mignon der Harfner und Philine ein Cyclus von acht Gesängen aus »Wilhelm Meisters Lehrjahre« in Musik gesetzt für eine tiefe Sopran- oder Barytonstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Op. 12. München (um 1830); Anton Heinrich Fürst von Radziwill (1775-1833; 9 Lieder; Druck nicht ermittelt); Johann Friedrich Reichardt (1752-1814): *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik*. Leipzig 1809 (9 Lieder; zuvor im Erstdruck des Romans und in diversen Liedersammlungen); Alfred Reisenauer (1863-1907; 6 Lieder; eines davon in: *Musik für alle* 5 [1908], S. 8); Anton Rubinstein (1829-1894): *Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Op. 91. Leipzig (um 1870) (insg. 14 Nummern); Franz Schubert (1797-1828): *Gesänge des Harfners aus »Wilhelm Meister«*. Op. 12. Wien 1822. *Gesänge aus »Wilhelm Meister«*. Op. 62. Wien 1827 (ferner handschriftlich hinterlassene Kompositionen; insg. 8 Lieder, teils in mehreren Fassungen); Robert Schumann (1810-1856): *Lieder und Gesänge aus »Wilhelm Meister«*. Op. 98 a. *Requiem für Mignon*. Op. 98 b. Leipzig 1851 (9 Lieder und *Requiem*); Hugo Wolf (1860-1903): *Gedichte von Goethe*. Wien 1890 (10 Lieder); Carl Friedrich Zelter (1758-1832): *Zwölf Lieder am Klavier zu singen*. Berlin, Leipzig 1796. *Musen-Almanach für das Jahr 1797; Sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen*. Berlin 1810-1813; *Neue Liedersammlung*. Zürich, Berlin 1821; *Sechs deutsche Lieder*. Berlin 1827; *Mignon's Lied zum dritten- und viertenmal komponiert*. Berlin 1828 (ferner handschriftlich hinterlassene Kompositionen; insg. 8 Lieder, teils in mehreren Fassungen).

sein Brot mit Tränen aß« nehmen mit knapp 60 bzw. knapp 50 verschiedenen Kompositionen den zweiten und dritten Rang ein. Die restlichen Texte sind jeweils ca. 20 bis 25 Mal vertont und es mag überraschen, dass Philines Liedchen nur unwesentlich seltener komponiert wurde als die Harfner-Ballade »Was hör ich draußen« und Mignons »Heiß mich nicht reden«.

Die meisten *Wilhelm Meister*-Komponisten isolieren einzelne Gedichte und zielen nicht darauf, den aufgehobenen narrativen Zusammenhang musikalisch wieder herzustellen. Umso interessanter sind vor diesem Hintergrund diejenigen Komponisten, die alle oder fast alle *Wilhelm Meister*-Lieder vertont haben: Wie – so ist zu fragen – gehen sie mit der Schwierigkeit um, dass die Gedichtfolge für sich genommen wenig Zusammenhalt zeigt? Behalten sie die vom Roman gegebene Sequenz bei oder stellen sie die Lieder um und versuchen mit musikalischen Mitteln, neue Kohärenz zu stiften?

Johann Friedrich Reichardt, der früheste Komponist, hat nach der Erstausgabe des Romans mit seinen Liedern frei geschaltet und gewaltet: Einige nahm er in verschiedene Liedersammlungen auf, andere nutzte er für sogenannte »Liederspiele« und stellte sie dort in völlig neue Kontexte; als Gruppe zusammengeführt hat Reichardt seine *Wilhelm Meister*-Lieder erst wieder für die Sammelausgabe *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen* von 1809 (siehe Tabelle).⁸ Wie die Vertonungen zu anderen Werken Goethes sind auch die *Wilhelm Meister*-Lieder dort in einer Abteilung gebündelt und mit erläuternden Titeln versehen. Von einem musikalischen Zyklus wird man dennoch kaum sprechen können. Schon die schlichte kompositorische Faktur – die für den engen Raum einer in den Roman einzubindenden Beilage komponierten Lieder bleiben ohne Vor- und Nachspiele, meist ist die Oberstimme des Klaviers mit der Singstimme identisch – schränkt die Möglichkeit intensiver motivischer Verknüpfungen zwischen den Liedern erheblich ein. Gewisse Ähnlichkeiten im klagenden Tonfall haben nur die beiden in g-Moll gehaltenen Harfner-Lieder »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« und »An die Türen will ich schleichen«, das Reichardt allerdings erst für die Ausgabe von 1809 nachkomponiert hat. Merkwürdig bleibt an Reichardts Abfolge zudem zweierlei: Zum einen setzt er Mignons ausdrücklich so betitelten *letzten Gesang* nicht an den Schluss, sondern als Nr. 7 vor das Sehnsuchts-Duett, das Mignon und der Harfner gemeinsam singen. Das schließt eine narrative Sukzession aus, denn Mignon müsste sonst nach ihrem Abschiedsgesang erneut auftreten. Bemerkenswert ist auch der Beginn von Reichardts *Wilhelm Meister*-Liedergruppe: Der Harfner-Ballade »Was hör' ich draußen vor dem Tor?« folgt sogleich, gegen die Abfolge im Roman, als Nr. 2 Mignons Italien-Lied. Interessanterweise stellt Reichardt damit exakt die beiden Gesänge an den Anfang, die Goethe in die Abteilung *Balladen* seiner Gedicht-Ausgaben aufgenommen hat.⁹ Das Lied des Harfners hat zudem dort genau den Titel *Der Sänger*, den ihm auch Reichardt gibt.

8 Vgl. dazu die Angaben im Neudruck: Johann Friedrich Reichardt: *Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik*. Hrsg. von Walter Salmen. 2 Teile. München, Duisburg 1964 u. 1970; hier Tl. 1, S. 96f., sowie in FA I, 9, S. 1580f. – Siehe ferner Brinkmann (Anm. 3), S. 293f., 297f.

9 Vgl. FA I, 2, S. 103-105.

Dass es keineswegs selbstverständlich war, die *Wilhelm Meister*-Lieder als Zyklus aufzufassen und die durch die Isolierung aus dem Roman verlorene Kohärenz musikalisch zu kompensieren, unterstreichen die Vertonungen Carl Friedrich Zelters. Zelter begann kurz nach dem Erscheinen des Romans, die Lieder in Musik zu setzen, teils in ausdrücklicher Konkurrenz zu Reichardt, dessen Versionen ihn nicht befriedigten.¹⁰ Doch belegt die verzweigte Veröffentlichungsgeschichte (siehe Tabelle),¹¹ dass Zelter die *Wilhelm Meister*-Lieder kaum als zyklische Einheit betrachtete: Zwar hat er fünf seiner Kompositionen 1796 zusammen veröffentlicht. Sie finden sich aber in der größeren Sammlung seiner *Zwölf Lieder*, sind dort mit ganz anderen Textvorlagen kombiniert und nicht einmal als geschlossener Block gebündelt – »Nur wer die Sehnsucht kennt« steht in den *Zwölf Liedern* abseits der anderen *Wilhelm Meister*-Texte. *Mignon als Engel* (der Titel zeigt an, dass Zelter ihr letztes Lied als erklärungsbedürftig erachtete) und *Der Sänger* folgten als Einzellieder und auch die weitere, bis kurz vor Zelters Tod reichende Geschichte seiner Beschäftigung mit den Gedichten aus *Wilhelm Meister* lässt erkennen, dass es ihm weniger um eine musikalische Verknüpfung der Lieder gegangen ist als um den Versuch, für einzelne Texte gültige Formulierungen zu finden: Mignons Italien-Lied hat Zelter allein in vier gedruckten Fassungen veröffentlicht, weitere blieben ungedruckt.¹² Fraglos erfolgreich war Zelters Streben nach dem rechten Ton etwa bei seiner Komposition zum Abschiedsgesang des Harfners.¹³ Wie Reichardt¹⁴ legt zwar auch Zelter die Vertonung durchaus schlicht an, verselbständigt aber doch die instrumentale Begleitung in viertaktigen Vor- und Nachspielen. Hier wie im gesamten Lied verzichtet Zelter auf die bei Reichardt eher einfallslos wirkende Nachahmung der Harfen-Arpeggien. Deutet schon das auf Zelters genaue Kontext-Lektüre (die Harfe verbrannte kurz vor dem Abschiedsgesang), so evoziert er einen religiösen Ton, indem er die Begleitung kanonisch einsetzen und in archaisierenden Wendungen voranschreiten lässt. Gerade mit dieser altertümlichen Schlichtheit deutet Zelter den unausweichlichen Zwang zum ›Weitergehen‹ an, dem sich der Harfner unterwirft.

Ähnlich intensiv suchte auch Franz Schubert nach dem treffenden Ton der *Wilhelm Meister*-Gesänge, die ihn zwischen 1815 und 1826 in mehreren Anläufen beschäftigten.¹⁵ Dafür diente ihm jedoch wohl nicht der (ihm wahrscheinlich be-

10 Vgl. Busch (Anm. 1), S. 10-12, und Brinkmann (Anm. 3), S. 298-300.

11 Vgl. die jeweiligen Nachweise im Kommentar der Ausgabe: Carl Friedrich Zelter: *Lieder. Faksimile der wichtigsten gedruckten Sammlungen nebst Kritischem Bericht*. Hrsg. von Reinhold Kubik u. Andreas Meier. München 1995.

12 Ebd., S. 176.

13 Das in der vorgenannten Ausgabe nicht enthaltene Lied findet sich in Carl Friedrich Zelter: *Fünzig Lieder. 32 Lieder nach Gedichten von Goethe und 18 Lieder nach Worten verschiedener Dichter für eine Singstimme und Klavier*. Ausgewählt und mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft hrsg. von Ludwig Landshoff. Mainz 1932, Nr. 26.

14 Reichardt (Anm. 8), Nr. 101.

15 Vgl. Franz Schubert: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Serie IV: *Lieder*. Bd. 1 ff. Vorgelegt von Walther Dürr. Kassel u.a. 1970ff.; hier bes. Bd. 1 a, S. 85-94 (*Gesänge des Harfners aus »Wilhelm Meister«*, Op. 12), Bd. 1 b, S. 220-228 (erste Fassung der Harfner-Gesänge) u. S. 291 (erste Bearbeitung von »Wer nie sein Brot mit Tränen aß«),

kannte) Roman als Ausgangspunkt, sondern die Neuordnung der Gedichte in Goethes Lyrik-Ausgabe von 1815 (siehe Tabelle).¹⁶ Ein Indiz hierfür ist bereits die Tatsache, dass Schubert genau die beiden Texte, die Goethe den ›Balladen‹ zuwies (*Der Sänger* und Mignons Italien-Lied), nicht mit seinen anderen sechs Gesängen zusammen veröffentlichte. Von Goethes Lyrik-Ausgabe vorgeprägt ist aber auch Schuberts Bündelung dieser weiteren Lieder zu zwei figurespezifischen Dreiergruppen. Die getrennte Zusammenstellung der Lieder für Frauen- und für Männerstimme mag auch die Aufführungspraxis nahegelegt haben.¹⁷ Doch hatte Goethe eben 1815, als Schubert die Komposition in Angriff nahm, in seinen *Gedichten* erstmals die Abteilung *Aus Wilhelm Meister* gebildet, um dort jene sieben Texte zu versammeln, die nicht schon den *Balladen* zugeordnet waren. Statt die Gedichte der neuen Abteilung in der Folge des Romans zu belassen, gruppierte Goethe sie nun nach ihren Sprecherinnen und Sprechern (siehe Tabelle): zuerst Mignon mit »Heiß mich nicht reden«, »Nur wer die Sehnsucht kennt« und »So laßt mich scheinen«, dann der Harfenspieler mit »Wer sich der Einsamkeit ergibt«, »An die Türen will ich schleichen« und »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« und zuletzt Philines Einzel lied. Um die Gedichte außerhalb des Romans neu zur Geltung zu bringen, löste sie Goethe einerseits aus ihrem Kontext heraus, rückte sie andererseits aber unter ihren Rollennamen wesentlich enger als zuvor zusammen und machte sie so zu sich wechselseitig intensivierenden Selbstporträts der Figuren. Dieser doppelten Stoßrichtung – Herauslösung aus dem Roman und Verdichtung zu einer Gedicht-Gruppe – entspricht das Motto der neuen Abteilung. Die enggeführten »Gesänge« der einsamen Figuren, die erst im Lied zu sich selbst kommen, empfiehlt er dem Leser mit dem Verspaar: »Auch vernehmet, im Gedränge / Jener Genien Gesänge«.¹⁸

Genau in diesem Sinne vertonte Schubert die Lieder. Philine hat ihn nicht interessiert. Aber die Mignon- und Harfner-Gesänge hat Schubert in den von Goethe 1815 vorgegebenen Dreiergruppen vertont (siehe Tabelle). Die interne Abfolge der Harfner-Gesänge stellte er für die Veröffentlichung um und näherte sie dem Roman an: Das dort letzte Harfnerlied steht auch bei Schubert am Ende. Dennoch ging es dem Komponisten kaum darum, die Geschichten der Figuren nachzuerzählen. Statt

Bd. 3 a, S. 113-123 (*Gesänge aus »Wilhelm Meister«*. Op. 62), Bd. 3 b, S. 254 u. S. 285 (Vorfassungen dazu); zur verwickelten Entstehungsgeschichte vgl. die entsprechenden Vorworte des Herausgebers und zusammenfassend die Darstellung von Marie Agnes Dittrich: »Für Menschenohren sind es Harmonien«. *Die Lieder*. In: *Schubert-Handbuch*. Hrsg. von Walther Dürr u. Andreas Krause. Kassel 1997, S. 141-267; hier S. 193-195 (dort auch weitere Literatur).

¹⁶ Die Ordnung dieser Ausgabe wird zuletzt wiedergegeben in FA I, 2, S. 9-426.

¹⁷ Relativiert wird dieses aufführungspraktische Argument durch den Umstand, dass Op. 62 »Nur wer die Sehnsucht kennt« in zwei Fassungen, einmal als Duett und einmal als Sololied, enthält. Da Goethe dieses Gedicht 1815 Mignon allein zuschreibt, mag man Schuberts (der ›Aufführungssituation‹ in *Wilhelm Meister* gemäße) Duett-Vertonung als Reflex des Romankontextes bewerten. Allerdings wäre zu bedenken, dass Schubert den Text in einer weiteren Fassung auch als Quintett (D 656) komponiert hat und dass er zudem durch Reichardts zweistimmige Vertonung zu seiner eigenen Duett-Besetzung angeregt worden sein kann.

¹⁸ FA I, 2, S. 321-325; hier S. 321.

musikalisch den verlorenen Erzählkontext einzuholen, wollen Schuberts Gesänge die romantisch-geheimnisvollen Gestalten in ihren Rollenreden fast szenisch vergegenwärtigen: Wie bei Zelter hat der Harfner in seinem letzten Lied auch bei Schubert¹⁹ sein (zuvor in Arpeggien deutlich anklingendes) Instrument verloren. Ähnlich wie dort wird das Geschick, das dem Harfner vor Augen steht, bereits in dem unerbittlich ›in gehender Bewegung‹ voranschreitenden Duktus der Begleitung angedeutet, bevor er selbst die Stimme erhebt, und die Begleitung läuft weiter, nachdem er endgültig verstummt ist. Die Kontrapunktik des Satzes, die den Gesang weniger als Lied denn als formal offenes Arioso erscheinen lässt, gibt auch Schuberts Harfner einen altertümlichen Charakter. Deutlich über Zelter hinaus geht Schubert aber, indem er die Harfner-Gesänge musikalisch verknüpft, besonders durch die (erst im Zuge der Überarbeitungen hergestellte) Fixierung auf a-Moll.

Nach Schubert zeichnen sich drei Möglichkeiten ab, mit den *Wilhelm Meister*-Gedichten kompositorisch umzugehen. Erstens konnte man in Schuberts Sinne die musikalische Charakterisierung einzelner Romangestalten weiter verfeinern und die Verknüpfungen zwischen den Liedern einer Gestalt intensivieren. Zweitens ließen sich alle *Wilhelm Meister*-Lieder in einen neuen, vom Roman mehr oder weniger unabhängigen Zusammenhang bringen, um einen vorrangig musikalisch strukturierten Zyklus zu konzipieren. Und drittens konnte man Goethes Isolierung der Gedichte gewissermaßen rückgängig machen, indem man die Texte wieder in die Abfolge des Romans stellte und die Liedfolge als kompositorische ›Ergänzung‹ zum literarischen Erzählwerk präsentierte.

All diese Verfahrensweisen wurden im 19. Jahrhundert realisiert. Die letztgenannte Möglichkeit zunächst, die am stärksten literarisch dominierte Zyklus-Bildung, findet sich bei Anton Rubinstein, dessen Opus 91 *Die Gedichte und das Requiem für Mignon aus Goethe's »Wilhelm Meister's Lehrjahre«* (um 1870)²⁰ ganz an der Liederfolge im Roman orientiert ist und sogar nicht nur die gängigen *Wilhelm Meister*-Lieder vertont, sondern in vierzehn Nummern alle lyrischen Einlagen (siehe Tabelle). Dass Rubinstein den Roman ›musikalisieren‹, alle im Roman auch nur einigermaßen sangbaren Verse in Musik setzen und dabei auch – soweit möglich – den erzählerischen Kontext musikalisch illustrieren will, zeigt sich von Beginn an: So ahmt das Klavier gleich anfangs mit seinen Arpeggien die instrumentalen Töne des auftretenden Harfners nach. Bei Mignons Lied hält sich Rubinstein an die Erklärungen, mit denen der Erzähler den diskontinuierlichen Liedvortrag des Mädchens kommentierte. Und die geheimnisvoll-erhabene Stimmung bei ihrem Requiem wird zunächst über der Partitur mit einigen Sätzen aus dem Roman angedeutet, um dann durch die Instrumentation mit einer ätherisch klingenden Phys-harmonica tonmalerisch vergegenwärtigt zu werden.

Indem Anton Rubinstein alle Verse des Romans und sogar die freirhythmische Prosa der Exequien Mignons in eine oftmals illustrative Musik setzte, zielte er nicht nur auf eine musikalische ›Bebilderung‹ des Romans. Vielmehr konkurrierte er auch mit Robert Schumann, der zwanzig Jahre zuvor erstmals das *Requiem für*

19 Schubert (Anm. 15), Bd. 1 a, S. 93 f.

20 Nachweis in Anm. 7.

Mignon komponiert hatte.²¹ Anders als Rubinstein, dessen Zyklus den Roman musikalisch »ergänzt« und nur dann sinnvoll zu rezipieren ist, wenn man den jeweiligen Erzählkontext hinzudenkt, hatte Schumann in Goethes 100. Geburtsjahr einen auch musikalisch selbständigen *Wilhelm Meister*-Zyklus komponiert.²² Dass es Schumann nicht primär um den Romanzusammenhang ging, zeigt sich schon an der äußeren Anlage. Zwar enthält auch sein Werk – wie Rubinsteins spätere Komposition – Einzelteile unterschiedlicher Besetzung. Doch trennt Schumann sein Opus 98 in zwei Abteilungen: erstens *Die Lieder Mignon's, des Harfners und Philinen's für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* und zweitens *Requiem für Mignon für Chor, Solostimmen und Orchester*. Bedeutsamer ist noch, dass Schumann in der ersten Abteilung nicht – wie Rubinstein – alle lyrischen Texte des Romans vertont, sondern die musikalisch erprobten, von Goethe in seine Gedicht-Ausgabe aufgenommenen Lieder auswählt, und dass er nicht die Abfolge des Romans kopiert, sondern wiederum die beiden balladesken Stücke Mignons und des Harfners voranstellt und darauf die sieben Lieder aus Goethes Rubrik *Aus Wilhelm Meister* folgen lässt. Mehr noch: Schumann löst sich »vom narrativen Zusammenhang, um stattdessen eine eigene Disposition mit den Mitteln der Musik zu suchen«.²³ Denn es fällt auf, dass er die Gesänge der Genien nicht – wie Goethe und nach ihm Schubert – figurenweise zusammendrängt, sondern ineinander verschränkt (siehe Tabelle). Da Schumann auch Philines Nacht-Lied vertont, verteilen sich die neun Lieder bei ihm »in regelmäßigem Wechsel auf Sopran und Baß«.²⁴ Um dieses Wechselspiel der Stimmlagen zyklisch zu bündeln, setzt Schumann vor allem auf eine ausgeklügelte »Abfolge der Tonarten«: »Den Rahmen in Nr. 1 und 9 bilden g-Moll und G-Dur, in der Mitte steht Nr. 5 mit dem Wechsel von c-Moll nach C-Dur, und im Umkreis dieser Tonarten bleiben auch alle übrigen Lieder«.²⁵ *Mignon*, auf deren ins Lebenweisendes Requiem Schumanns Gesamtanlage zielt, dominiert demnach bereits die Liedfolge. Ihre Gesänge bilden den Rahmen und die Mitte und der genau im zentralen Lied vollzogene Wechsel von c-Moll nach C-Dur darf als Programm des ganzen Werks verstanden werden, selbst wenn das Lied Nr. 5 mit seinen »leidenschaftlichen« Ausbrüchen weit von jeder Verklärung entfernt ist und die abschließende Hoffnung auf einen Gott, der ihre zum Schweigen verdammt Lippen aufzuschließen vermöge, im Epilog in zarte C-Dur-Akkorde zurücknimmt.

Bei aller Vertrautheit mit Goethes Roman, dessen Kenntnis er selbstverständlich voraussetzt, zielt Schumann darauf, einen musikalisch für sich stehenden *Wilhelm Meister*-Zyklus zu komponieren, der weder die Romanfolge abbildet noch die Figurenordnung aus Goethes Gedichten übernimmt. Mit seinem Versuch, alle Lieder musikalisch zu verknüpfen, steht Schumann nicht allein. Noch zu Goethes Leb-

21 Nachweis in Anm. 7.

22 Zum Folgenden vgl. Friedhelm Krummacher: *Requiem für Mignon. Goethes Worte in Schumanns Musik*. In: Georg Friedrich Händel. *Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993)*. Hrsg. von Klaus Hortschansky. Halle, Kassel 1995, S. 261-287.

23 Ebd., S. 265.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 266, 285.

zeiten hatte bereits der sonst wenig bekannte bayerische Hofsänger Leopold Lenz versucht, einen ähnlich selbständigen Zyklus zu bilden.²⁶ Lenz' Komposition verdient Erwähnung, weil hier erstmals explizit von einem Zyklus die Rede ist: *Mignon der Harfner und Philine ein Cyclus von acht Gesaengen*. Wie später Schumann, aber mit ungleich bescheideneren musikalischen Mitteln, arrangiert auch schon Lenz die Lieder unabhängig vom Roman zu einem Wechsel der Stimmlagen (siehe Tabelle). Nach dreimaligem Wechsel zwischen Mignon und Harfner, der meist mit einem Tonarten-Wechsel von Dur nach Moll und zurück einhergeht, finden beide Figuren im Sehnsuchts-Duett zusammen. Da Lenz aber zuletzt Philines Lied im sonst nicht vorkommenden C-Dur anhängt, wird man zögern, seine Liederfolge tatsächlich als abgerundeten *Cyclus* zu bezeichnen.

Die von Goethes Gedicht-Sammlung vorgegebene und von Schubert musikalisch erprobte Ordnung nach Figuren fand unter den späteren Komponisten des 19. Jahrhunderts dagegen nur wenige Anhänger. Unter denen, die alle *Wilhelm Meister*-Lieder vertonten, wird sie erst bei Hugo Wolf wieder realisiert, dort aber umso konsequenter. Wolf stellte die *Wilhelm Meister*-Lieder an den Anfang seiner 1890 veröffentlichten Sammlung *Gedichte von Goethe* und vervollständigte die Gruppe sogar mit dem von Goethe übergangenen *Spottlied aus »Wilhelm Meister«* (siehe Tabelle).²⁷ Dass Wolf trotz dieser Ergänzung primär an Goethes Gedichtsammlung orientiert war, ergibt sich aus den Titeln seiner Lieder. Wolf zählt eben jene Lieder, die Goethe in seine Abteilung *Aus Wilhelm Meister* aufgenommen hatte, in zwei Dreiergruppen durch: *Harfenspieler I, II, III*, dann (nach dem *Spottlied*) *Mignon I, II, III*. Die Folge der beiden Genien stellt Wolf um, hält sich in den Gruppen aber exakt an Goethes Vorgabe. Dessen Arrangement ist auch der Umstand geschuldet, dass Wolf das Italien-Lied Mignons und die Harfner-Ballade nicht in die durchgezählten Gruppen einsortiert, sondern als Einzelvertonungen nachstellt. Wie bei Schubert gilt auch bei Wolf somit das zentrale kompositorische Interesse der einzelnen Gestalt, ihrer musikalischen Repräsentation in drei aufeinanderbezogenen Liedern. Die schwermütigen, mit tief klagendem Ausdruck zu singenden Lieder des Harfners verbindet Wolf – um wiederum nur einzelne musikalische Parameter zu nennen – durch offene dominantische Übergänge und erreicht dadurch ein Fortschreiten in immer tiefere Moll-Regionen: von g-Moll über c-Moll nach f-Moll. Die Lieder Mignons dagegen verknüpft Wolf durch rhythmisch ähnliche Begleitmodelle, die meist getragen, aber unerbittlich vorandrängen, durch den Duktus der Singstimme, die sich überwiegend in engen, chromatischen Schritten bewegt, um an einzelnen Stellen emphatisch hervorzubrechen, und durch eine harmonisch bis zum Zerbrechen angespannte Tonsprache, die Wolf dem unterdrückten Ausdrucksbegehren von Goethes geheimnisvoller Figur abgewinnen konnte – vielleicht gerade dadurch, dass er Mignon als aus dem Roman isolierte Figur auffasste und nicht versuchte, ihre Geschichte in der Musik »nachzuerzählen«.

²⁶ Nachweis in Anm. 7.

²⁷ Nachweis in Anm. 7. Vgl. Lawrence Kramer: *Decadence and Desire: The »Wilhelm Meister« Songs of Wolf and Schubert*. In: *Music at the Turn of Century. A 19th-Century Music Reader*. Hrsg. von Joseph Kerman. Berkeley 1990, S. 115–128.

Goethes *Wilhelm Meister*-Lieder haben die Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht losgelassen. Die Geheimnisse von Goethes Genien, die sich in der Musik wesentlich intensiver ausdrücken können als im Wort, und die verborgenen Zusammenhänge zwischen den Figuren haben zu immer neuen, formal und ästhetisch sehr unterschiedlichen Vertonungen angeregt. Ein Patentrezept gab es nicht. Eine gültige Lösung konnte es schon deshalb nicht geben, weil Goethe die Lieder einmal in der epischen Weite des Romans und einmal im beziehungsreichen »Gedränge« seiner Lyrik-Sammlung zur Komposition bereitstellte. Die drei unterschiedlichen Zugriffsarten, die sich in der musikalischen Rezeptionsgeschichte finden, sind deshalb auch nicht als besser oder schlechter zu bewerten. Jede zeigt vielmehr einen eigenen Zugang zu den Romanfiguren, eine mehr oder weniger starke Verselbständigung der Gesänge aus ihrem erzählerischen »Herkunftsmilieu« und damit eine jeweils ganz andere Facette des produktiven Spannungsverhältnisses zwischen Wort und Ton, zu dem Goethes Werk so viel beigetragen hat.

HELMUT SCHANZE

*»man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein«.
Goethe und die ›absolute‹ Musik*

Im Herbst 1779 trat Goethe eine geradezu abenteuerliche, für die Zeit auch gefährliche Reise an, mit seinem Herzog, kleiner Dienerschaft, zu Pferd und zu Fuß. Das Ziel waren die Schneeberge des Berner Oberlands. Noch war das Zeitalter des romantischen Tourismus nicht angebrochen. An Charlotte von Stein schreibt er am 3. Oktober:

[...] wenn wir einen solchen Gegenstand zum erstenmal erblicken so weitet sich die ungewohnte Seele erst aus und es macht dies ein schmerzlich Vergnügen eine Überfülle die die Seele bewegt und uns wollüstige Thränen ablokt, durch diese Operation wird die Seele in sich grösser ohne es zu wissen und ist iener ersten Empfindung nicht mehr fähig, der Mensch glaubt verlohren zu haben, er hat aber gewonnen, was er an Wollust verliert gewinnt er an innrem Wachsthum; Hätte mich nur das Schicksaal in irgend eine grosse Gegend heissen wohnen, ich wollte mit iedem Morgen Nahrung der Grosheit aus ihr saugen, wie aus meinem lieblichen Thal Geduld und Stille. (WA IV, 4, S. 71)

Und am 9. Oktober 1779 berichtet er aus Lauterbrunnen:

An den Felswänden hielten Wolken, selbst das Haupt wo der Staubbach herunter kommt, war leicht bedekt. Es ist ein sehr erhabener Gegenstand. (WA IV, 4, S. 74)

Biographisch ist der *Gesang der Geister über den Wassern* im Berner Oberland verortet, in dem »er«, der Staubbachfall, personifiziert, in der »grosse[n] Gegend« szenisch auftritt:

Ragen Klippen
Dem Sturz entgegen,
Schäumt er unmuthig
Stufenweise
Zum Abgrund.

Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler;
Wind mischt vom Grund aus
Schäumende Wogen.

Seele des Menschen,
 Wie gleichst du dem Wasser!
 Schicksal des Menschen,
 Wie gleichst du dem Wind!
 (*Vermischte Gedichte*; WA I, 2, S. 56f.)

›Erhaben‹ und ›lieblich‹ im Nebeneinander ist die Szenerie des »Gesangs der Geister«. In der Poesie »mischt« sich der »erhabene Gegenstand« mit dem »liebliche[n]« »Wind« in einem mythisch-erotischen Bild; die Poesie wird zum »Gesang«. Aus »ut pictura poesis«, der Raumkunst, aus dem Gesetz der Naturnachahmung, wird »ut musica poesis«, eine innerlich erfahrbare Zeitkunst. Die poetische Musik wird zur Sprache der Natur und der gleichgestimmten »Seele des Menschen«.¹

Ein Menschenalter später zieht es den englischen Romantiker Lord Byron in diese Landschaft. Er geht den gleichen, vom Berner Pfarrer Jacob Samuel Wyttenbach in seinen *Reisen durch die merkwürdigsten Alpen des Schweizerlandes* (1770) empfohlenen Weg, von Interlaken, Lauterbrunnen – den Staubbachfall – die Wengeralp, über die Große Scheidegg bis ins Haslital. Auch Byron findet eine große Metapher. Der Staubbachfall ist ihm der Schweif des fahlen Pferds des Todes in der

- 1 Die besondere Musikalität des *Gesangs der Geister über den Wassern* ist bereits in der frühesten Fassung belegt, dem am 14. November 1779 an Charlotte von Stein zugesandten *Gesang der lieblichen Geister in der Wüste*, der als Zwiegesang zwischen zwei Geistern angelegt ist (vgl. WA I, 2, S. 306). Seit der Göschen-Ausgabe von *Goethe's Schriften* steht er unter der Rubrik *Vermischte Gedichte*. Vor dem *Gesang der Geister* stehen der *Klagesang von der edlen Frauen des Asan Aga*, eine Nachdichtung des von einem (Volks-)Sänger zur Leier vorgetragenen, balladesken Textes, und *Mahomets Gesang*, ursprünglich auch ein Zwiegesang, also ein Duett im Sinne der musikalischen Form. Die Rubrik der *Vermischten Gedichte* mit ihren im Sinne der griechischen Muse ›polyhymnischen‹ Gesängen geht von einer ursprünglichen Einheit von musikalischen und dichterischen Gattungen aus. Orpheus ist Sänger und Dichter. ›Gesang‹ (Ode, altgr. ὁδή, Melodie, altgr. μέλοδια) zielt sowohl auf die musikalische wie auch die poetische Form. Die *Oden* Klopstocks sind ›Gesänge‹ im ›erhabenen‹ Stil. Zum Allgemeinplatz der Verwandtschaft von Dichtung, Rhetorik und Musik vgl. den Art. *Musik* im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding u. a., Bd. 5, Tübingen 2001, Sp. 1532 ff. (Hartmut Krones), sowie Helmut Schanze: *Die Gattung ›Lied‹ im Spannungsfeld von Dichtung und Musik*. In: *Schumann und seine Dichter*. Hrsg. von Matthias Wendt. Mainz 1993, S. 9-17. Im musikalischen Bereich wäre in diesem Zusammenhang auf die Ballettmusik im 2. Akt von Christoph Willibald Glucks *Orfeo e Euridice*, 1762/1772, den »Reigen seliger Geister«, mit seiner Vermischung von Musik und Tanz, im Rahmen der Opernform als Gesamtkunstwerk zu verweisen. Die Oper wurde anlässlich der Krönung Josephs II. 1764 in Frankfurt festlich aufgeführt. Die »staatsrechtlichen« Vorgänge mischt Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, 5. Buch, mit dem höchst persönlichen, »unschuldigen« ersten Liebesabenteuer (WA I, 26, S. 286ff.). In das Jahr 1763 fällt das Konzert der Mozart-Kinder in Frankfurt, des ›kleinen Manns in seiner Frisur und Degen‹ (vgl. zu Eckermann, 3.2.1830). Zu Gluck und seiner Behandlung des (sprachlichen) Rhythmus vgl. Goethe an seinen Komponisten Kayser, 23.1.1786: »Noch mehr hat mich auf meinem Gange bestärckt daß der Musickus selbst dadurch auf Schönheiten geleitet wird, wie der Bach die lieblichste Krümme durch einen entgegenstehenden Fels gewinnt« (WA IV, 7, S. 163-169; hier S. 166).

Offenbarung, »the tail« »of the ›pale horse‹ on which *Death* is mounted in the Apocalypse«. Byrons Held Manfred, ein anderer Faust, ruft in dieser ›großen‹ Szenerie die Süßigkeit der Einsamkeit auf.²

Und noch einige Jahre später, durch Goethe wie durch Byron inspiriert, nimmt der junge Musiker Felix Mendelssohn Bartholdy die gleiche Route. Nach seiner Schweizer Reise kommt es 1822 zum zweiten Besuch bei Goethe, dem noch zwei weitere, 1825 und 1830, folgen. Goethe erkennt in ihm eine wiedergeborene Sehnsuchtsgestalt, den Felix seines Lebensromans *Wilhelm Meister*.³

1830, bei seinem letzten Besuch in Weimar, vor seiner Romreise, im Jahr der Veröffentlichung des ersten Heftes der *Lieder ohne Worte*, wird der neue Felix zu Goethes musikalischem Lehrmeister. Er führt Goethe in eine klingende Geschichte der Instrumentalmusik ein:

Von der Bachischen Epoche heran, hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht; von den großen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben, und endlich mich seine eigenen Productionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden. (an Zelter, 3.6.1830; WA IV, 47, S. 86 f.)⁴

2 Vgl. Lord Byron: September 22d 1816. In: ders.: *A Self-Portrait. Letters and Diaries. 1798 to 1824*. Edited by Peter Quennell. Oxford 1990, S. 352: »The torrent is in shape curving over the rock, like the tail of a white horse streaming in the wind, such as it might be conceived would be that of the ›pale horse‹ on which *Death* is mounted in the Apocalypse«.

»Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd. Und der darauf saß, dessen Name war: Der Tod, und die Hölle folgte ihm nach. Und ihnen wurde Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten mit Schwert und Hunger und Pest und durch die wilden Tiere auf Erden« (Offb. 6, 8).

»Enter Manfred. / It is not noon – the sunbow's rays still arch / The torrent with the many hues of heaven, / And roll the sheeted silver's waving column / O'er the crag's headlong perpendicular, / And fling its lines of foaming light along, / And to and fro, like the pale courser's tail, / The Giant steed, to be bestrode by Death, / As told in the Apocalypse. No eyes / But mine now drink this sight of loveliness; / I should be sole in this sweet solitude, / And with the Spirit of the place divide / The homage of these waters. – I will call her« (Lord Byron: *Manfred. Ein dramatisches Gedicht*. Zweisprachige Ausgabe. Hrsg. von Helmut Viebrock in Zusammenarbeit mit Eileen Volhard. Übersetzt von Otto Gilde-meister. Frankfurt a.M. 1969, Act II, Scene II, S. 50–52).

3 Vgl. das Kap. Mendelssohn in Helmut Schanze: *Goethe-Musik*. München 2009, S. 105–129; bes. S. 117 f.

4 Auffallend sind die Übereinstimmungen bzw. Nicht-Übereinstimmungen dieser Reihe zu jener der Vorspielstücke des Berkaer Badeinspektors und Organisten Schütz 1818. Goethe schreibt am 4. Januar 1819 an Zelter: »Bei dieser Gelegenheit muß ich erzählen, daß ich [...] drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, da mir denn der Inspector täglich drey bis vier Stunden vorspielte und zwar, auf mein Ersuchen, nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dusseck und dergleichen mehr« (WA IV, 31, S. 45). In der Reihe 1830 fehlen u. a. Beethoven und Dusseck (gemeint sein dürfte der Komponist und Virtuose Johann Ludwig Dussek, Jan Ladislav Dusík, 1760–1812). Da Beethoven beim Vorspiel 1830 nach

Felix zeichnet in seinem Reisebrief vom 30. Mai 1830 Emotionen und Worte Goethes auf:

An den Beethoven wollte er gar nicht heran. – Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der C Moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. – Er sagte erst: »das bewegt aber gar nichts; das macht nur Staunen; das ist grandios,« und dann brummte er so weiter, und fing nach langer Zeit wieder an: »das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen!« Und bei Tische, mitten in einem anderen Gespräch, fing er wieder damit an.⁵

Diese Briefzeilen sind gelegentlich als Zeugnis des Unverständnisses für Beethovens Meisterwerk, die 5. Sinfonie (in c-Moll), die ›Schicksalssymphonie‹, interpretiert worden. Der romantische Musiker aber gibt, genauer gelesen, nichts anderes als eine präzise Beschreibung der unmittelbar-sinnlichen Wirkung einer ›großen‹, ›erhabenen‹ Kunst als Natur- und Seelenereignis. Es geht hier um den wirkungsästhetischen Aspekt der für die Goethezeit zentralen, doppelpoligen Ästhetik als Natur- und Lebenslehre, wie sie Goethe bereits in seiner frühen Natur- und Kunstanschauung als »Gesang der Geister« formuliert hat. Und es geht nicht zuletzt um die Frage einer alles überwältigenden, großen Musik und damit um eine Revision der oft kolportierten Ansicht, Goethe sei, beraten von seinem Altersfreund Zelter, deren geschworener Gegner gewesen.⁶

Das Thema *Goethe und die ›absolute‹ Musik* steht – und dies ist meine These – in eben diesem Kontext. Es geht hier nicht um eine enzyklopädische Darstellung von ›Goethe und die Musik‹, um sein Verhältnis zur Haus- und Hofmusik, auch nicht zum Konzertwesen der Zeit schlechthin, auch nicht um die ›Goethe-Musik‹, also die von Goethe beanspruchte und von den Komponisten seiner Lieder und Dramen bewährte Musikalität seiner Dichtung. Es geht vielmehr um die Frage nach einer Wirkungstheorie, einer Ästhetik der Musik der Klassik und Romantik, der Goethe-

Mendelssohns Bericht eine zentrale Rolle spielt, darf man ihn zu den erwähnten »großen neuern Technikern« zählen. Das Wort »Techniker« ist keineswegs abwertend gemeint. Das Attribut »groß« kommt in beiden Berichten dementsprechend vor; es ist (auch) terminologisch zu verstehen. Am Frauenplan gab es regelmäßig Hausmusik; gleichwohl bleibt die Besonderheit der Mendelssohn-Besuche in Bezug auf die ›Instrumentalmusik‹ bzw. die ›absolute‹ Musik erhalten.

5 Felix Mendelssohn Bartholdy: *Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832*. Hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy. Leipzig 3 1862. Faksimiledruck Bonn 1947, S. 9 (Weimar, 25.5.1830).

6 So zuletzt noch in dem ansonsten so kenntnisreichen Buch von Norbert Miller: *Die ungeheure Gewalt der Musik. Goethe und seine Komponisten*. München 2009. Bei Zelter lässt sich in seinen Briefen eine deutliche Distanz zu den »neuen Musikern« erkennen; vgl. im Briefwechsel 20.1.1808: »Herkules Keule« als ›Fliegenklatsche‹, »frech und Formlos« (MA 20.1, S. 204), »wüste[r] Lärm« (MA 20.2, S. 1203). Zelter nutzt ebenso die Kategorie des Schrecklich-Schönen: »Auch ich bewundere ihn [Beethoven] mit Schrecken« (an Goethe, 2.9.1812; MA 20.1, S. 286 u. ö.).

zeit und Goethes selber. Und es geht um die Frage, wie über Musik, über das Unbeschreibliche, zu reden, zu schreiben sei.⁷

Beethovens ›Fünfte‹ bildet schon in jener Zeit das Paradigma der Instrumentalmusik schlechthin. Als programmatische ›Schicksalssymphonie‹ nimmt sie, vermittelt durch die romantische Musikschriftstellerei, wörtlich den »Gesang« Goethes vom »Schicksal des Menschen« auf. Sie ist, so E. T. A. Hoffmann, Musik der ›großen‹ Affekte: »Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist«.⁸ Dass Franz Schubert, durch Goethe zum ›Lied‹ geführt, den *Gesang der Geister* mehrfach, zuletzt als 8-stimmiges Chorlied mit Streicherbegleitung (Deutsch-Verzeichnis 714), in der Tat grandios vertont hat, sei am Rande bemerkt – auch hier gibt es ein Missverständnis der Reaktion Goethes. Die Zusendung der Lieder Schuberts hat ihn – nach eigenen Worten – im Zustand der größten Erschütterung seines Lebens, dem qualvollen Tod seiner Frau Christiane, erreicht. Erschüttert jedoch wird auch er immer wieder durch ›großen‹ Gesang.⁹

Wie aber führt die Geschichte der Ästhetik, generell der Lehre von der sinnlichen Erkenntnis, von der Sinnlichkeit des Auges zur Sinnlichkeit des Ohrs, die erhabene Natur zum erhabenen Gesang, das still machende Erhabene zum hörbar Grandiosen? Drängt sich hier eine frühe Erfahrung Goethes auf, eine Erfahrung der Größe, die ihm, in seiner Begegnung mit dem jungen Felix Mendelssohn, dem Meister des ›Lieds ohne Worte‹, noch im höchsten Alter im Wortsinn ein »schmerzlich[es] Vergnügen« bereitet?

Der Augenblick – auch das kann man wörtlich nehmen – löst sich auf in Musik. Die Geschichte der Rhetorik der Goethezeit muss ihn in Schritten darstellen, auch wenn es sich dabei um eine Plötzlichkeit, mit Theodor W. Adorno, um einen ›Blitz‹,

7 Vgl. hierzu allgemein Andreas Käuser: *Schreiben über Musik*. München 1999.

8 E. T. A. Hoffmann: *Phantasiestücke in Callots Manier*. In: E. T. A. Hoffmann's *musikalische Schriften mit Einschluss der nicht in die gesammelten Werke aufgenommenen Aufsätze über Beethoven, Kirchenmusik etc. nebst Biographie*. Hrsg. von H. vom Ende. Köln, Leipzig 1899, S. 9–202; hier S. 61. – Der zwölfte Jahrgang (1810) der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, beginnend Oktober 1809, wird eingeleitet durch Goethe-Texte (u.a. aus dem 9. Buch und dem »Lehrbrief« aus dem *Wilhelm Meister*, Sp. 1–4). Die (anonym erschienene) Rezension der ›Fünften‹ findet sich im Juli 1810 Nr. 40 auf den Spalten 630–642 und im Juli 1810 Nr. 41 auf den Spalten 652–659. Angezeigt ist Sp. 659 auch die Pianoforte-Fassung.

9 Vgl. Schanze (Anm. 3), S. 96 f. Zu Goethe und Schubert siehe Anselm Gerhard: *Goethes »herrliche Dichtungen« und Schuberts »große Freiheit«*. Ein Spannungsverhältnis – einmal anders betrachtet. In: GJb 2001, S. 304–314. Vorliegend geht es nicht um das unbestrittene Spannungsverhältnis von Dichter und Musiker bzw. zwischen Dichtung und Musik, sondern um die allgemeinästhetische Polarität zwischen ›schöner‹ und ›erhabener‹ Kunst. Zu Goethes persönlicher ›Erschütterung‹ durch den Gesang der »Madame Milder« (Anna Pauline Milder-Hauptmann) und seine »Unendlichkeit« (WA IV, 37, S. 212) bzw. durch Wilhelmine Schröder-Devrient und ihren Vortrag der Lieder Schuberts vgl. Schanze (Anm. 3), S. 97 f., 102 f. Goethe widmete der Schröder-Devrient ein Blatt mit einem ›erhabenen‹ Emblem, einem »Adler, mit einer Leier nach oben strebend« (WA I, 4, S. 133).

einen ›Schock‹ handelt, der in der Tat unbeschreiblich ist.¹⁰ Die Ästhetik als Wissenschaft, begründet im 18. Jahrhundert, hat dafür Begriffe aus der alten Rhetorik, der Redekunst, entliehen, auch wenn sie diese zu überwinden trachtete. Aber Begriffe sind, nach Kant, ›ohne Anschauung leer‹ – hier stellen sich beim Leser Erinnerungen ein, hervorgerufen durch die Bilder der Dichtung, aber auch durch die unsichtbaren Töne der Musik.

Immanuel Kant hat, durchaus im Anschluss auch an Goethes frühe Dichtung, die doppelte, auf den Grundsätzen der Rhetorik fußende Ästhetik zur Grundlage seiner *Kritik der Urteilskraft* gemacht. Sie scheidet klar das ›Schöne‹ vom ›Erhabenen‹.

Die Romantiker dagegen üben sich in einer revolutionären Ästhetik, die aber, in bestimmter Weise, vorkantisch ist. Sie heben die Trennung auf. Aus dem landschaftlichen Nebeneinander wird ein Ineinander. Schönheit wird als Synthese definiert: »Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist«, so Friedrich Schlegel im provozierenden *Athenäums*-Fragment 108 aus dem Jahr 1798. Friedrich von Hardenberg übersetzt das Fragment in die Kategorien der Medizin: »Die Seele wirkt wie Öle und auch wie narkotische Gifte – deprimierend und auch exzitierend«. ¹¹ Und Schlegel selber, noch in der Gegenwendung seiner ›griechischen Periode‹, eröffnet eine Aussicht auf das Pikante, Frappante, Schockante der modernen Ästhetik.

Die romantische Synthese des Disparaten gelingt letztlich nur durch eine radikale Verzeitlichung der Ästhetik. Aus dem Nebeneinander des Bildes wird das Neben- und Nacheinander der Poesie, aus der Poesie wird das reine Nacheinander, die reine Zeitkunst – die Musik. In der Musik schwingt das Vergangene innerlich in der Gegenwart mit, als Nachklang, Zusammenklang, Vorklang und als harmonische Auflösung.

Goethes »Gesang«, so verstehen ihn die Romantiker theoretisch-sinnlich, vermittelt zwischen erhabener und schöner Landschaft, zwischen der Natur und der menschlichen Seele – und der Musik als Sprache der Seele. Die Synthesis, die Harmonisierung der Doppelpoligkeit der kantischen Ästhetik, bildet die Brücke von einer Ästhetik des Auges zu der des Ohrs, von der bildkünstlerischen zur musikalischen. Es ist eine Brücke, die, bildlich gesprochen, im nächsten Augenblick wieder abgebrochen wird, verschwindend in der Zeit.

Die Musik erweist sich in einer Zeit der Revolutionen, als dezidierte Zeitkunst, der bildenden Kunst und ihrem festen Ort als überlegen. Sie eröffnet die Dimension

10 »Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen« (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a.M., Darmstadt 1998, S. 113). »Die Schocks, welche die jüngsten Kunstwerke austeilen, sind die Explosion ihrer Erscheinung« (ebd., S. 131 u. ö.).

11 Vgl. hierzu Helmut Schanze: *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*. Nürnberg 1966; bes. S. 78-86 (*Definition des Schönen*) und S. 86-113 (*Definition der Poesie*: »Unendliche Rhetorik und logisch geistige Musik«). Zur Geschichte des ›Schrecklich-Schönen‹ vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart vgl. Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, Weimar 1995.

des Inneren, des ›Geisterreichs‹. Musik ist Harmonie und Disharmonie, die, so das Ziel der Tonfolge, die Disharmonien in Harmonien auflöst. Aus der Reise in die erhabene Landschaft wird die romantische Reise ins ›Innere‹ und zugleich ein ›gehaltener Blick nach Außen‹ (Novalis), der sich von den Schrecken der Natur frei macht. Musik, der »Gesang«, wird zur Sprache der Seele. Aus der Musikkultur des 18. Jahrhunderts wird die musikalische Literatur der Romantik und aus dieser die paradigmatisch romantische Musik, die bis in das 20. Jahrhundert hinein – letztlich bis heute – den Kanon des Musikalischen bildet. Längst sind die Romantiker zu Klassikern geworden und die sogenannten Klassiker werden, schon in der Goethezeit, bei E. T. A. Hoffmann und seiner Musikschriftstellerei, der romantisch gehörten ›Fünften‹, zum Kanon des Romantischen in der Musik gezählt.

Die Musik der Romantik gipfelt, wie Christine Lubkoll 1995 in ihrem Buch *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800* gezeigt hat, im Kanon der ›absoluten‹ Musik. Dieser verweist auf den musik-ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, der »den Grundstein« gelegt habe für eine »systematische Verhältnisbestimmung von Musik und Sprache«. Mit Carl Dahlhaus sieht auch sie in ihr die Etablierung der »romantische[n] ›Idee der absoluten Musik‹, das Konzept eines von jeglichem Sprachzwang ›losgelösten‹ (= absoluten), freien Spiels der Zeichen«. Zunächst ist es literarisch gefasst, dann wird es zum »kompositorischen Programm« der »musikalischen Romantik« erhoben.¹² In einer Anmerkung gibt Lubkoll einen Hinweis auf die Frage der musikalischen Gattungen: »Die Idee der absoluten Musik [...] bezieht sich auf Instrumentalmusik und hier vor allem auf die klassischen Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens«. Die romantischen Komponisten (Schumann, Liszt) dagegen hätten sich wiederum auf die ästhetischen Postulate der romantischen Dichter bezogen.¹³ Dies gilt nicht nur für die hier genannten, sondern auch für Franz Schubert, Felix Mendelssohn, John Field (1782-1837), den Erfinder der Nocturnes, und für Hector Berlioz.

Aus den Musikdiskursen des 18. Jahrhunderts leitet Lubkoll ab, dass es sich »in erster Linie um eine romantische Neubestimmung und Verabsolutierung der ›Harmonie‹« handle.¹⁴ Und diese Harmonik tritt, so E. T. A. Hoffmann in seiner Rezension zur ›Fünften‹ Beethovens, in Konkurrenz zur Melodik.¹⁵ Damit verbunden sei die Ablösung vom »mimetischen« Denken zugunsten des neuen Zeichenmodells

12 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 1995, S. 10 f. Der Begriff der ›absoluten‹ Musik erscheint – keineswegs zustimmend – bei Wagner in Bezug auf Spontini in seiner Schrift *Oper und Drama* (1851). Carl Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*. Basel u. a. 31994, S. 81-90; bes. S. 82) bezieht ihn m. E. zu Recht auf die ›romantische‹ Verwendung des Begriffs des Absoluten, auf Herder (Musik als »eigenmächtige Kunst«, die sich »ohne Worte« gebildet habe, 1769) und vor allem auf E. T. A. Hoffmann (»Musik als eine selbständige Kunst«, als »Instrumentalmusik«) in der Rezension der Fünften Symphonie Beethovens (Hoffmann [Anm. 8], S. 59).

13 Lubkoll (Anm. 12), S. 11.

14 Ebd., S. 242.

15 Vgl. ebd., S. 241 f.

der freien Repräsentation, als deren Sinnbild die »Chiffren- und Hieroglyphenschrift« gilt.¹⁶

Die Schritte von der klassischen zur neuen romantischen Ästhetik also gehen von der Rhetorik aus, über die bildende Kunst, die Poesie und endlich zur Musik. Sie reichen von der Scheidung der Stilarten bis zu ihrer Vereinigung unter dem harmonischen Gesetz des Gesangs, sie postulieren die Geistersprache der bedeutenden Musik und bestehen in deren Loslösung, der ›Absolutisierung‹, von der gewöhnlichen Sprache. An ihrem Ende steht die ›absolute‹ Musik als Instrumentalmusik, losgelöst von der Sprache, ohne Worte, aber doch bedeutend, als eine Sprache *sui generis*.

Diese Schritte bestimmen die Ästhetik der Goethezeit, sie vermischen sich, sie bilden ein komplexes In- und Gegeneinander aus, einen Wirbel der Theorien, der bis heute aktuell ist, verwirrend und anregend zugleich.

Wie steht Goethe, der als Anreger dieser Entwicklung gelten kann, aber auch als Betroffener im Wortsinn, zur Idee der ›absoluten‹ Musik als Instrumentalmusik? Lässt sich das Verhältnis theoretisch fassen, welche Begriffe wählt er, um die unabsehbare, exzitierende und zugleich deprimierende Wirkung der ›absoluten‹ Musik zu beschreiben? Ist er nur der Augenmensch der Aussichten und Übersichten oder gewährt er Einsichten auch in die Geschichte des Ohrs?¹⁷

Zunächst: Goethe muss sich, gerade weil er kantisch zu scheiden gewohnt ist, hier ganz Aufklärer, mit der programmatischen Harmonisierung und Absolutisierung immer wieder kritisch, differenzierend auseinandersetzen. Das romantische Programm der Vermischung des Kunstdiskurses mit dem Musikdiskurs, die Idee des Gesamtkunstwerks, die Synästhesien, die Transformation der in ihnen aufgehobenen Kategorien der Rhetorik zu einer neuen, ›unendlichen Rhetorik‹, sind für ihn nicht nur literarisch, sondern werden ihm im engsten persönlichen Gespräch vermittelt. Aber dieses so intensiv geführte *Gespräch über die Poesie*, das platonische Ideal der Musik, enthält von Anbeginn auch Momente des Dissenses, des Zerfalls.¹⁸

Die ›Sehnsucht nach dem Unendlichen‹, wie sie ihm die Generation der politischen, literarischen und musikalischen Revolutionäre, also der Romantiker mit ihren universellen ›Progressen und Regressen‹ (Friedrich Schlegel) im lebendigen Miteinander in Weimar und Jena, in Gespräch und Lektüre, vorträgt, wird für Goethe, den Überlebenden aller Katastrophen seiner Zeit, zu einer Lebensaufgabe, im hohen Alter zur Überlebensaufgabe, gegen die Romantiker, aber auch mit den Romantikern.¹⁹ Sie bestimmt, verändert, steigert sein Verhältnis nicht nur zum Lied, zum Gesang, zum Kanon der musikalischen Dichtung schlechthin, sondern

¹⁶ Ebd., S. 286.

¹⁷ Vgl. an Boisserée, 3.9.1829 (WA IV, 46, S. 72).

¹⁸ Vgl. Helmut Schanze: *Der Zerfall der romantischen Gesprächskultur nach 1799*. In: Stefan Matuschek (Hrsg.): *Wo das philosophische Gespräch ganz in Dichtung übergeht. Platons Symposium und seine Wirkung in der Renaissance, Romantik und Moderne*. Heidelberg 2002, S. 155–162.

¹⁹ Vgl. Hartmut Fröschle: *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg 2002. Diese Publikation ist als Zusammenstellung nützlich, jedoch nicht mehr überall auf dem Stand der Forschung.

auch zur Instrumentalmusik als dem Kanon der freien, der losgelösten, der ›absoluten‹ Musik, zu einem Zeichensystem, das sich als Sprache neben, ja über die Sprache der Dichter stellt. Und Goethe weiß sehr genau, dass er an dieser ›Geschichte‹ nicht nur am Rande beteiligt ist, sondern mit seinem Geistergesang den Romantikern in aller Welt als deren Auslöser, als alter ›Räuberhauptmann‹ gilt.²⁰

An einem zentralen, auch politischen Wendepunkt, in den Jahren um 1810, sucht er sein Verhältnis zur Musik, indirekt zur Romantik, theoretisch genauer zu fassen. Nach dem Abschluss seiner *Farbenlehre*, der Natur- und Kunstlehre des Sehens, konzipiert er, bereits im Rahmen der *Farbenlehre*, § 747 ff., im Jahre 1810 eine *Tonlehre* als Natur- und Kunstlehre des Hörens. Er entwirft zunächst eine Skizze, die er dann in ein großes Schema bzw. in eine Tabelle bringt.²¹ Es handelt sich also nicht um ein ausgeführtes Werk, sondern um eine Konzeption, eine Vorstufe, eine möglichst übersichtliche Disposition dessen, was das Reden über Musik ausmachen könnte, ein Schema, dessen Aufgabe es ist, zwischen dem Sinnlichen und den Begriffen zu vermitteln. Tafeln und Tabellen begründen den Lehrvortrag.

In magischer Präsenz ist diese Tabelle im kargen Schlafzimmer des Goethehauses, gegenüber seinem Sterbebett, seit 1827 und bis in die Gegenwart zu sehen. Der Ort der Veröffentlichung in der heute gültigen Ausgabe weist sie den »Schriften zur Naturwissenschaft« zu, versteckt, doch an richtiger Stelle.

Das Schema nimmt zunächst eine übersichtliche Dreiteilung der *Tonlehre* in einen organischen, einen mechanischen und einen mathematischen Bereich vor.

Im Bereich des ›Organischen‹ legt Goethe wiederum eine Triade an: Stimme, Ohr und Körper. Das Ohr, der Hörsinn, vermittelt die Stimme mit dem Körper. Aus der Dreiteilung des Stoffes wird eine Fünfteilung, der klassischen Tragödienstruktur ähnlich.

Der Bereich des ›Mechanischen‹ behandelt die Instrumente und ihre Wirkung; er bildet eine Vermittlung, ein Medium zwischen der ›organischen‹ und der ›mathematischen‹ Auffassung der Musik.²² Er ist der Bereich, in dem Goethes Verhältnis zur Instrumentalmusik und damit zur ›absoluten‹ Musik praktisch zu verhandeln ist. Lapidar heißt es hier: »Gesetzlicher Ton durch verschiedene Mittel hervorgebracht«. Und am Schluss der Spalte:

Verhältnis zur Menschenstimme.

Sie sind ein Surrogat derselben.

Sie stehen unter derselben.

Werden aber ihr gleich gehoben durch gefühlte und geistreiche Behandlung.

Die ästhetischen Fragen fallen in den Bereich des ›Mathematischen‹. Und dabei geht es Goethe dezidiert um die Frage des Verhältnisses von Natur und Kunst. Er

20 Vgl. Heinrich Heine: *Die deutsche Literatur*. In: ders.: *Werke*. Bd. 4: *Schriften über Deutschland*. Hrsg. von Helmut Schanze. Frankfurt a.M. 1968, S. 19.

21 Vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*. Hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer. Berlin 1834, Bd. 4, zwischen S. 220 und 221; WA II, 11, S. 287-295. (»Tabellenform [...] aufgelöst«, Lesarten S. 362); LA I, 11, S. 134-138, Tafel nach S. 136; Claus Canisius: *Goethe und die Musik*. München 1999, S. 188 f., S. 288 f. (»Zweite Fassung«); Erläuterungen in LA II, 5 B/2, S. 1688-1702.

22 »Später eingefügt«. Vgl. Canisius (Anm. 21), S. 142.

nimmt einen Streit mit Zelter aus dem Jahr 1808 auf und statuiert auch hier eine doppelte Ästhetik der unterschiedlichen Wirkungen nach den Grundsätzen seiner *Farbenlehre*: Den ›Taten und Leiden des Lichts‹ stellt er die Tongeschlechter, Dur und Moll, gegenüber. Dem Blauen entspreche das wehmütige Mollgeschlecht, dem Roten im Farbenkreis das lebhaftes Durgeschlecht. Über die musikwissenschaftlichen Erkenntnisse hinaus sucht er nach einem Prinzip der Wirkung, nach einem Naturgesetz auch in der musikalischen Kunst.

Und hier wie dort, für Auge und Ohr, sucht er seinen Grundsatz von Polarität und Steigerung zu bewähren. Der stilistischen Trennung antwortet nicht eine Synthese, sondern eine neue, höhere Stufe beider. Goethe hält, mit Kant, an der Unversöhnbarkeit des ›Reizenden‹ mit dem ›Erhabenen‹ fest. Er verweigert kritisch auch eine bloße Harmonisierung auf Kosten der Melodik. Das Bedeutende, auch wenn es nur zu erraten und damit ›ruhig zu verehren‹ ist, wird der Sprache zu- und untergeordnet, auch wenn deren vorgängige Musikalität, ihr Ausgang vom Geist der Musik wie selbstverständlich mit bedacht wird.

In der Kunstlehre führt die kritische Scheidung der Stile und der zu statuierenden Gegenstände zu einer dogmatischen Klassizität, die sich als Theorie der *Weimarer Kunstfreunde* zu einer fortgesetzten Polemik gegen die ›kranke‹ Romantik der Nazarener, der romantischen Kunstschule, fast idiosynkratisch ausweitete. Sie weicht allerdings, als es um die Vorbildlichkeit der mittelalterlichen Malerei geht, nicht zuletzt einer durch den Schlegel-Schüler Sulpiz Boisserée persönlich vermittelten Faszination.

Auch in der *Tonlehre* gibt es diese Scheidung, doch gibt es zugleich Annäherungen. Instrumentalmusik, so kann man aus Goethes Tabelle schließen, ist ein Medium höchster Wirkung, aber kein Absolutum. Sie braucht Körper und Mathematik, Natur und Kunst. Sie steht unter dem Gesang, ist »Surrogat« der menschlichen Stimme – aber kann ihr gleich werden durch »gefühlte und geistreiche Behandlung«. ›Gefühl‹ und ›Geist‹ – das sind die Begriffe, mit denen ›absolute‹ Musik, das ›Unbeschreibliche‹, aber ›Bedeutende‹, gefasst werden kann.

Der Mittelbereich, der Bereich der Instrumentalmusik, ist nicht Goethes ureigenstes Feld als Künstler, aber er entfaltet zu ihm lebenslang ein geradezu ›romantisches‹ Verhältnis. Was begrifflich nicht zu fassen ist, »excitirt« und »deprimirt« ihn körperlich, »freudvoll und leidvoll«, auch als Versagen, so auf der Rückreise aus Italien mit dem glücklosen Musiker Kayser und Mozarts musikalischer Begründung des Singspiels. Mozarts *Entführung aus dem Serail* »schlug alles nieder« (WA I, 32, S. 145), was er sich als Dichter von dieser Gattung versprochen hatte.²³ Den fühlenden und geistreichen Mozart wird er bewundern – und überleben.

Goethes ambivalentes Verhältnis zur ›absoluten‹ Musik findet seine Sternstunde 1812 in der Begegnung mit Beethoven. 1811 hatte er dessen ebenso innige wie grandiose Schauspielmusik zu seinem *Egmont* mit ihrem programmatischen Wechsel der Tonarten kennengelernt. In einer höchst gespannten Zeit, persönlich wie politisch, treffen sie in Teplitz zusammen. »Er spielte köstlich« (WA III, 4, S. 305), so zu Beethovens Beherrschung des Forte-Piano im Tagebuch vom 21. Juli. »Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt«. Aber: Er ist eine »ganz ungebändigte Per-

23 Vgl. dazu das *Mozart*-Kapitel in Schanze (Anm. 3), S. 25-40; bes. S. 30f.

sönlichkeit« (an Zelter, 2.9.1812; WA IV, 23, S. 89). Goethe scheidet hier scharf den persönlichen vom »musicalischen Theil seines Wesens« und bringt den Verlust des Hörsinns, der Vermittlung zwischen Stimme und Körper, bedauernd in Anschlag.

Beethovens Heroisierung der Moll-Tonart in der 5. Symphonie steht, nimmt man nur die bekannten, spärlichen Dokumente, (noch) nicht in Rede. Wir kennen aber die Äußerungen Goethes über den Wechsel der Tonarten im Brief an Christian Heinrich Schlosser vom 19. Februar 1815:

Lebhaftere Tänze wechseln sehr klüglich mit major und minor [Dur und Moll] ab. Hier bringt Diastole und Systole im Menschen das angenehme Gefühl des Athemholens hervor, dagegen ich nie was Schrecklicheres gekannt habe als einen kriegerischen Marsch aus dem Mollton. Hier wirken die beyden Pole innerlich gegen einander, und quetschen das Herz anstatt es zu indifferenziren. Das eminenteste Beyspiel giebt uns der Marseiller-Marsch. (WA IV, 25, S. 310 f.)²⁴

Goethe leidet zugleich förmlich unter dem Entzug jener Wirkung, die von der Instrumentalmusik ausgeht. Der vielzitierte Brief an Zelter vom 9. November 1829, der die berühmte Quartett-Definition enthält, beginnt mit den Worten:

Wär ich in Berlin so würde ich die Möserischen Quartettabende selten versäumen. Diese Art Exhibitionen waren mir von jeher von der Instrumentalmusik das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen und die Eigenthümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen. (WA IV, 46, S. 139 f.)

Demgegenüber, in der Folge desselben Briefs, stehen die Virtuositäten eines Paganini:

Für dießmal fehlte mir in Geist und Ohr ein solches Fundament, ich hörte nur etwas Meteorisches und wußte mir weiter davon keine Rechenschaft zu geben; bedeutend ist es jedoch, die Menschen, besonders die Frauenzimmer darüber reden zu hören; es sind ganz eigentlich Confessionen, die sie mir mit dem besten Zutrauen aussprechen. (WA IV, 46, S. 140)

Das ist scheinbar kryptisch formuliert, bietet aber eine präzise Beschreibung eben jener, zur Steigerung tauglichen universellen Polarität, hier der »männlichen« und »weiblichen« Urteilskraft. Goethe warnt Zelter vor einer Einseitigkeit seiner Urteile und führt die Urteile der »Frauenzimmer« an. Die Polarität der Gefühle wird biographisch als »Confessionen« ausgewiesen, nicht nur auf Rousseau bezogen, sondern auch – was auch Zelter gut verstand – als »Bruchstück« der eigenen »großen Confession«. Sie verweist auf seine Mozart-Depression, aufgeschrieben in der *Italie-*

24 Der *Marseiller Marsch* steht, worauf Peter Gülke in der Diskussion des Vortrags zu Recht hingewiesen hat, in G-Dur – hier also »irrt Goethe«. Zentral im Brief an Schlosser ist die wirkungsästhetische These vom notwendigen, »klüglichen« Wechsel der Tonarten und die dadurch zu erreichende »Steigerung«. Goethe argumentiert gegen die musiktheoretisch begründete Annahme, dass nur der Dur-Dreiklang natürlich sei, der Moll-Dreiklang dagegen künstlich. Beiden, so Goethe, komme eine »natürliche« Wirkung auf den Menschen zu, vergleichbar dem »Ausatmen« und dem »Einatmen«.

nischen Reise und erneuert durch Mendelssohn, den Felix, nach dessen Befinden er sich in der Folge des Briefs angelegentlich und fürsorglich erkundigt.

Die jugendlich-musikalische Erschütterung durch geniale Musik, die Erschütterung des späten Goethe durch die ›absolute‹ Beethovens zittert noch beim über Achtzigjährigen nach, der Mozart wie Napoleon und Beethoven überlebt hat: »An Beethoven wollte er nicht heran«, so Felix in seinem Brief an die Eltern und Geschwister. Es bedurfte persönlicher Begegnung und persönlicher Vermittlung zur Klärung der ›mechanischen‹ Seite der Musik, der Musik der Instrumente. Mendelssohn drängt Goethe förmlich die Neuheit und Größe der Instrumentalmusik als ›absoluter‹ Musik auf. Und Goethe, sprachlos, brummelnd, kommt immer wieder zurück auf die Wirkung dieser Musik. Er nutzt die alten Kategorien des rhetorischen Pathos: »[...] das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen!«²⁵

An der Begegnung und der gegenseitigen Beurteilung Goethes durch Mendelssohn, Mendelssohns durch Goethe, die hier in den musikalisch-ästhetischen Diskurs der Zeit eingestellt werden, ist das gemeinsame Verfahren erkennbar, ein Verfahren, das man auch schon im Briefwechsel mit Boisseree zur Kunstlehre beobachten kann. Es besteht in einer biographischen Historisierung der Theorie. Mendelssohn gibt, Goethe zwingend und von Goethe gefordert, konkrete Musikbeispiele. Er gibt praktische Exempel »gefühlte[r] und geistreiche[r] Behandlung«. Er spielt große Musikgeschichte, verkleinert, auf dem Klavier, und kommt dabei, mit der ihm eigenen Konsequenz des ›Romantikers‹, auch auf die »neuern Techniker« und deren Beitrag zum Fortschritt der Tonkunst.²⁶

Das Wort von den Technikern mag, wie schon Goethes Insistieren auf der Besonderheit des ›Nicht-Heranwollens‹, des ›Großen‹ und ›Tollen‹ Missverständnisse auslösen. Hier, am Beginn des 19. Jahrhunderts, kann dieses Wort doppelt verstanden werden, einerseits in Fortsetzung des alten, rhetorischen Begriffs der ›techné‹, andererseits aber auch als Hinweis auf eine Technik, welche für Goethe absehbar in eine Industrialisierung der Wahrnehmung, in ein modernes Medienzeitalter führt. Die spieltechnischen Fortschritte, die Virtuosität und die neuen, auch mechanischen Instrumente, die Entwicklung des Orchesters als Klangapparat, der Dirigent – Mendelssohn selbst als der Prototyp – sind unter dem Begriff der neueren Techniker ebenso wahrzunehmen wie das Beharren auf der Autonomie der Kunst, der Musik als eigener, neuer Sprache des Geisterreichs, in einer ›unendlichen Rhetorik‹.

Beethoven ist, so war zu zeigen, für Goethe das unausgesprochene Paradigma des »großen neuern Techniker[s]«. Von den ›Neueren‹ ist, neben und vor Mendelssohn, auch Giacomo Meyerbeer zu nennen, dessen Musik Goethe durchaus schätzte – er wünschte sich, dass er, nach Mozarts Tod, seinen *Faust* komponiere –,

25 Bartholdy (Anm. 5), S. 9.

26 Als Dank überreicht Goethe dem Musiker ein »alte[s] eigenhändige[s] Manuscript«. Es handelte sich dabei um die Verse 5178-5198 (der Rat der Mutter an die Tochter: »Liebchen, öffne deinen Schoos«), V. 5393-5422, (Herold, Furcht. »Dunstige Fackeln [...]«), V. 5441-5256 (Klugheit, Vorstellung der Maske der »Victorie«), zu komponierende Texte aus der noch unveröffentlichten, in ein »apartes Kästchen« eingesiegelten *Mum-menschanz* des 1. Aktes von *Faust II*. Vgl. WA I, 15.2, S. 13.

sowie Hector Berlioz. Sie entwickeln ihrerseits in Frankreich die neuen, virtuoson Formen der Instrumentation, wie in Italien Nicolo Paganini den Zauber der Geige als Soloinstrument.

Der ›Techniker‹ Berlioz sandte die Partitur *Huit Scènes de »Faust«* nach Weimar. Goethe seinerseits schickte die Noten an Zelter, mit der Bitte um ein gutes Wort. Der aber lehnte die Komposition heftig ab:

Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Anteil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeien zu verstehn geben; von diesen Einer scheint Herr Hector Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muß er niesen und prusten daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken – nur am Faust rührt sich kein Haar. (21.6.1829; MA 20.2, S. 1244)

Auf diese Invektive antwortet Goethe nicht. In einem undatierten (vermutlich an Zelter gerichteten) Brief aber nimmt er Bezug auf einen Bericht aus dem *Globe* über ein Konzert in Paris – ohne – oder gerade mit Wertung: »Herr Berlioz hat ein großes Concert gegeben und seine Teufeleyn, wie es scheint, mit großer Energie vorgetragen« (WA IV, 50, S. 122). Er spricht von einem »große[n] Concert« und von »großer Energie«, in den Termini der Rhetorik des ›großen Stils‹ und der psychophysischen ›energeia‹, seiner ›Wirksamkeit‹.

Mendelssohn zwingt Goethe in den Wochen seines Weimarer Aufenthalts 1830, mit der ihm eigenen, fast dogmatischen Ruhe, die »großen neuern Techniker« nicht nur wahrzunehmen, sondern auch in ihrer historisch-biographischen Konsequenz zu akzeptieren. Goethe notiert am 1. Juni 1830: »Mittags Felix Mendelssohn. Erinnerung an alte Zeiten. Spielte nach Tische treffliche Dinge. Ich überdachte mir das Nächste« (WA III, 12, S. 250).

In seiner *Tonlehre* fasst Goethe die Instrumente als Medien zwischen Körper und Mechanik, zwischen Organik und Mathematik. Das 19. Jahrhundert, mit seiner Entwicklung der ›absoluten‹ Musik, des Konzertwesens und des Virtuositums, wird von ihm als ›meteorisch‹ beschrieben und, in seinen Extremen, auch kritisch wahrgenommen. Aber er weiß nur zu genau, dass es ohne Polarität keine Steigerung geben kann.

Goethe hält, in den Worten Nietzsches, an einer ›Urduplizität‹ des Ästhetischen, dem ›Apollinischen‹ und dem ›Dionysischen‹, fest; er ist, um die abgegriffene Trias der Geschichtswissenschaft zu verwenden, dabei antik, mittelalterlich und modern zugleich. Aus dem 18. Jahrhundert kommend, ist er »excitirt« und »deprimirt« durch ein musikalisches Genie wie Mozart, fasziniert und irritiert durch Beethoven und das Programm einer ›absoluten‹ Musik, abgestoßen und zugleich angezogen vom Virtuositum. Während bildende Kunst und Schrift Distanznahme ermöglichen, vermitteln Musik und Theater als Körpermedien kleine und große Emotionen in maximaler Direktheit, bis an die Grenze des Schmerzes, ja, darüber hinaus, das ›schmerzliche Vergnügen‹ des erhabenen Gegenstands.

Goethe bevorzugt in seinem Hause die kleine Instrumentalmusik, die Kammermusik, als ›verständige‹ Kunst, wogegen er die ›große‹ Instrumentalmusik einer Kategorie zuordnet, die erst durch die Extreme hindurch zur Ruhe der Seele führt. Über die Polarität der Gefühle hinaus erwartet er die ›geistreiche‹ Behandlung, die

Steigerung der Musik zur bedeutenden Sprache des Inneren – das ›Lied ohne Worte‹, die ›absolute‹ Musik, welche Instrumentalmusik dem Gesang ›gleich‹ macht.

Im Sinne der rhetorischen Theorie der Figuren ist die ›kleine‹ Instrumentalmusik eine Metapher des Verständlichen, Häuslichen, aber auch des Engen, Begrenzten. Die große dagegen, das »große Concert« ist eine Metonymie, ein *pars pro toto*, für eine in Weimar unerreichbare, große Welt der Konflikte und Gefährdungen, der Zeit und ihrer Kunst. Nicht nur »lieblich« ist das »Vergnügen«, sondern eben auch »schmerzlich«.

Diese Polarität spiegelt sich in Goethes Ästhetik der Instrumentalmusik als dezidierte Wirkungsästhetik: »[...] man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen«. Sie erfährt ihre Steigerung durch »geistreiche Behandlung« zur unsichtbaren, unbeschreiblichen, unerhörten, im Wortsinn ›absoluten‹ Musik – des »Gesangs der Geister«. Und wenn Goethe, im zeitlichen Zusammenhang mit Mendelssohns Besuch und Spiel, das »Nächste« bedenkt, so ist dies, nach der Chronologie der Entstehung der Werke, der Abschluss von *Dichtung und Wahrheit* und vor allem, im Folgejahr, der Abschluss des *Zweiten Teils* des Hochintentionierten, Hochmusikalischen der Tragödie *Faust* in den ›erhabenen‹ »Bergschluchten«.

»ein strenger Umriß« – Prägnanz als
Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext
der Weimarer Kunsttheorie

Eine Notiz zu Kunst und Künstlerschaft in Goethes Nachlass bemisst die Qualität des Kunstwerks an einer Kategorie, die Anfang des 20. Jahrhunderts von der Gestaltpsychologie zum Leitbegriff erhoben werden sollte – »Prägnanz«: »Alles Prägnante, was allein an einem Kunstwerke vortrefflich ist, wird nicht anerkannt, alles Fruchtbare und Fördernde wird beseitigt, eine tiefumfassende Synthesis begreift nicht leicht jemand« (FA I, 13, S. 260). Die Passage enthält in abbreviiert Form alle Paradigmen wie auch Problemstellungen, die für Goethes Formdenken konstitutiv sind. Das Grundmuster der prägnanten Form hat organisierende Kraft und synthetisiert die so unterschiedlichen Gegenstandsbereiche seines Lebenswerks.

Goethes kunstrichterliche Strenge wie auch sein naturwissenschaftliches Ethos gelten der formenden Kraft und Gesetzlichkeit, deren theoretischer Bestimmung in der Rückführung auf ihre letzten Einheitsgründe und deren Beobachtung in ihrer phänomenalen Vielfalt er sein Leben lang auf der Spur bleibt. Noch 1826 bekennt er in einem Brief an Sulpiz Boisserée die existentielle Dimension dieser Abstraktionsleistung für sein intellektuelles wie künstlerisches Dasein. Er müsse in seinen hohen Jahren »immer auf die letzten Formeln hindringen, durch welche ganz allein mir die Welt noch faßlich und erträglich wird« (WA IV, 41, S. 221). Die »Form«, im Alterswerk radikalisiert zur »Formel«, ist der Garant der Erkennbarkeit der Welt, der metaphysisch gefährdeten *adaequatio rei et intellectus*, indem sie als »Styl«, so in der Abhandlung *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*, »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge [ruht], in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen« (FA I, 18, S. 227). Sie ist das Herrschaftssiegel und Adelszeichen des kreativen Menschen, dem sie die Gabe verleiht, die Phänomene zu »fassen« (mit diesem Leitverb drückt Goethe den Doppelcharakter des Erkennens und aktiv begrenzenden Bestimmens als schöpferisches Gestalten aus). Sie adelt den Menschen als Gattungswesen und ist das Signum seiner anthropologischen Würde: »Die Freude an Form liegt in des Menschen höherer Natur, und der innere Mensch teilt sie dem Auge mit«, heißt es in Notizen aus dem Umkreis der *Farbenlehre* unter der Überschrift *Das Auge* (FA I, 23.2, S. 268).

Die Paralipomena zur *Einleitung* in die *Propyläen* notieren als zu behandelnde Grundproblematik: »Über die Schwierigkeit von dem Formlosen zur Gestalt zu gelangen« (FA I, 18, S. 479). Deren Bewältigung wird in der *Einleitung* in die *Propyläen* für beinahe unmöglich erklärt. Die Herrschaft der Form über den Stoff unterscheidet für Goethe den geborenen Künstler von der Masse der talentvollen Dilettanten. Dieser essentiellen Grenzziehung dient das mit Schiller skizzierte *Schema über den Dilettantismus*, wo es heißt: »Was dem Dilettanten eigentlich abgeht, ist

Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstituiert; er hat davon nur eine Art von Ahndung, gibt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen« (FA I, 18, S. 785). Und noch die resignative Verabschiedung des gescheiterten kunstpolitischen Projekts der Weimarschen Kunstfreunde in Goethes erschüttertem Abgesang anlässlich der letzten Kunstausstellung 1805 gibt vom Anspruch der Kunst als Formbeherrschung kein Jota preis: »Gemüt hat jedermann, Naturell mehrere; der Geist ist selten, die Kunst ist schwer« (FA I, 18, S. 1003).

Was aber macht die Form zu einer prägnanten, was sind die Spezifika ihrer theoretischen Bestimmung? Die Grundstruktur ist der ebenso ambitionierte wie prekäre Anspruch einer Balance widerstrebender Kräfte, der spannungsvollen Austarierung eines Gleichgewichts zwischen Ökonomie der gestalterischen Mittel einerseits (kunsttheoretisch als klassizistische Zeichenökonomie im Sinne stilisierender Abkürzung oder Abstraktion, naturwissenschaftlich als Funktionalität des Organischen gefasst) und einer maximalen Bedeutungsfülle andererseits. In analoger Weise definiert die Gestalttheorie des 20. Jahrhunderts das Formkonzept der Prägnanz: als maximalen Bedeutungsreichtum bei größtmöglicher Klarheit und Einfachheit, mit den in Spannung zueinander positionierten Bestimmungen des Gesetzmäßigen, des Integrativen, der Einheit, der Autonomie als Abgesetztheit vom Abgeleiteten, der komplexen Gefügtheit und der Ausdrucksfülle.¹ Es ist kein Zufall, dass sie sich dabei auf Goethes morphologisches Denken beruft.

Prägnant ist die Form zum einen, insofern sie über sich hinausweist auf einen umfassenderen Zusammenhang hin, den sie verdichtet in sich trägt. Das Endliche geht schwanger mit dem Unendlichen, die Beschränkung entbindet die größtmögliche Fülle. Die Leitidee der konzentrierenden Sammlung eines in der Natur Zerstreuten lässt sich in Goethes Werk als Leitfaden verfolgen – von der neuplatonischen Figur der »inneren Form« in Goethes Jugendphilosophie über die Gegenstandslehre des Weimarer Klassizismus und die Urphänomene seiner naturwissenschaftlichen Studien wie auch die beide Bereiche umfassende Symboltheorie bis zur Suche des Spätwerks nach den primären Formeln, in denen »alles Eins werden, alles aus Einem entspringen und zu Einem zurückkehren« muss (WA IV, 21, S. 354).

Für den *Sturm und Drang*-Dichter im Manifest *Anhang aus Goethes Brieftasche* ist das neuplatonische Konzept der inneren Form, das durch Shaftesbury in die deutsche Kunsttheorie transferiert wurde, die Ermächtigung des produktiven Genies gegen den veräußerlichten Formbegriff einer rationalistischen Regelpoetik. Zentral ist der Gedanke der Einheit als synthetisierender Kraft aus dem großen Ganzen der Natur, der die künstlerische Form als in der Natur singuläre Verdichtungsleistung des Weltganzen fasst. Die Vielheit der Phänomene und der Gestalten ist auf die eine im Gefühl des Genies wirksame letztbegründende Form zurückgeführt, »die alle Formen in sich begreift« (FA I, 18, S. 174). In der nachitalienischen Ästhetik ist dieses Zusammenzwingen des Heterogenen ins Maßvolle organolo-

1 Kurt Müller: Art. *Prägnanz, prägnant*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 7. Darmstadt 1989, Sp. 1249 f.; Max Wertheimer: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*. In: *Psychologische Forschungen / Psychological Research* 1 (1922), S. 47-58.

gischer Gesetzmäßigkeit gedämpft und durch die Verpflichtung auf die Wesenserkenntnis der Gegenstände objekthaft abgesichert. Die Synthese wird von der Produktivität des Künstlers auf die Gesetzhaftigkeit des Werks verlagert, dessen Fruchtbarkeit die Zeugungskraft des rastlosen Bildungstrieb ersetzt. In diesem Sinn buchstabiert die Abhandlung *Über Laokoon* das Prägnanz-Paradigma aus: »[...] ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind« (FA I, 18, S. 489). Deshalb nimmt es auch die Bestimmung der Unendlichkeit in sich auf: »Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden« (ebd.).

Die zweite wesentliche Bestimmung der prägnanten Form, die untrennbar mit der ersten als der Verdichtungsleistung eines großen Ganzen verbunden ist, betrifft die genuin zeitlich gedachte Dimension der Form. Sie ist als prozessuale bestimmt, d. h. als fruchtbarer Moment, dessen Bedeutungsfülle sich aus einem im Gestaltmoment noch gegenwärtigen Vergangenen herleitet und ahnend das Zukünftige schon in sich birgt. Die Erfahrbarkeit gegliederter, prägnanter Sequentialität, erfüllter Gegenwart und kontinuierlicher Abfolge, das Bewohnen der Vergangenheit und der Zukunft in der erlebten Gegenwärtigkeit ist das Hauptanliegen von Goethes Formbegriff. In *Urworte Orphisch* hat er diese unabdingbare Zeitlichkeit des Werdens im Sein der Form auf die ebenso einprägsame wie logisch vertrackte Formel gebracht: »Geprägte Form die lebend sich entwickelt« (FA I, 24, S. 439). Er ist sich bewusst, dass er damit einen epistemologischen Paradigmenwechsel vollzieht. 1817 konstatiert er in der Einleitung zur *Morphologie* die Differenz seines verzeitlichten Formbegriffs zur ontologischen Tradition der idealistischen Ästhetik:

Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerdenden gehörig genug zu brauchen pflegt. (FA I, 24, S. 392)

Die Dynamisierung des Naturraums durch die Aufmerksamkeit auf die temporäre Seinsweise aller Gestalten ist die epistemische Grundlage für Goethes morphologischen Formbegriff, den er auf den ästhetischen überträgt. Diese Dynamisierung der Natur ist die Folge der tiefgreifenden wissenschaftshistorischen Umstrukturierungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Formuliert wurde dieses Naturbild in den neuen empirischen Wissenschaften, vor allem der Anthropologie und der Sinnesphysiologie sowie der Biologie. Die Diskursivierung des Lebens als neuer Leitkategorie bringt eine bis dahin unbekannte Dynamik in die Natur. Die Gestalten verlieren ihre Festigkeit und werden der Zeit als unbeherrschbarem Grund ihrer Existenz überantwortet. Der Schlüsselbegriff des Formkonzepts der klassischen

Ästhetik, nämlich ›Bildung‹, verdankt seine Konjunktur der Epigenesislehre, die in Deutschland durch Caspar Friedrich Wolf und Johann Friedrich Blumenbach gegen Autoritäten wie Charles Bonnet und Albrecht von Haller vertreten wurde. Gegen die Annahme der Präformationslehre, die von einer Präexistenz aller Gestalten in den ›Keimen‹ seit Anbeginn der Schöpfung ausging, proklamiert Blumenbach im ›Bildungstrieb‹ eine spontane generative Kraft der Materie selbst.

Entscheidend für die Plausibilisierung der zur Bildung dynamisierten Gestalt war die Anerkennung der Epigenesislehre und damit des von Blumenbach in die Diskussion eingeführten ›Bildungstribs‹ durch Kants *Kritik der Urteilskraft*. Der Organismus übte eine Scharnierfunktion aus zwischen der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft. Goethe bekennt in seinem Rechenschaftsbericht über die *Einwirkung der neueren Philosophie* auf sein Denken die eminente Bedeutung dieser Verbindung von ästhetischem und lebendigem Formbegriff, die ihm über Kants dritte Kritik vermittelt worden sei: »Hier sah ich meine disparatesten Beschäftigungen neben einander gestellt, Kunst- und Naturerzeugnisse eins behandelt wie das andere, ästhetische und teleologische Urteilskraft erleuchteten sich wechselseitig« (FA I, 24, S. 444). Goethe ist der Epigenesis gegenüber durchaus aufgeschlossen, möchte aber den Begriff des ›Bildungstribs‹, dessen anarchischer Kraft er misstraut, durch seinen Begriff des gesetzmäßigen Gestaltenwechsels in der Metamorphose ersetzt sehen, also wiederum die generative Leistung der Form, nicht die Materie ermächtigen (FA I, 24, S. 451 f.).

Die Transferierung des Organismusbegriffs in die Autonomietheorie lässt sich aus dem skizzierten wissenschaftsgeschichtlichen Bruch mit dem einheitlichen mechanistischen Weltbild Newtons und der Physikotheologie erklären. In einer wesentlich komplexeren Natur treten die um ein inneres Strukturzentrum organisierten lebendigen Wesen als Ordnungskategorien an die Stelle der großen Weltmaschine. Die Form dieser lebenden Gestalten ist identisch mit ihrem Wesen, ohne dass dies ontologisch begründungsbedürftig ist. »Struktur« ist die für den Naturwissenschaftler notwendige methodische Vorannahme einer Finalität angesichts eines Rätsels, zu dem es schlechthin kein Analogon gibt.² Sie begründet eine »innre Nothwendigkeit der Form«, so Schiller in den *Kallias*-Briefen (SNA 26, S. 207), ohne dass es einer »Beziehung derselben auf etwas Übersinnliches bedarf«.³ Die ›sinnlich-objektive‹ Form der Schönheit hat ihre sinnliche Evidenz an der dynamischen Gestalt des Lebendigen. Sie ist für Schiller »in einer vollkommene[n] Herrschaft der Lebendigen Kraft über die Masse« und im Sieg der Bewegung über die träge Masse der Schwerkraft veranschaulicht (SNA 26, S. 208). Die Schönheit der bewegten Gestalt, die Kant als Schönheit des Spiels, Schiller als Anmut und Moritz als »Leben, Leichtigkeit, Bewegung, Wechsel«⁴ fasst, ist auch für Goethe zentral.

2 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Zweiter Teil, I. Abt.: *Analytik der teleologischen Urteilskraft*, § 65. In: *Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1981, Bd. 8, S. 483-488; bes. S. 486 f.

3 Kant (Anm. 2), § 67, S. 490-494; hier S. 491.

4 Karl Philipp Moritz: *Über die Allegorie*. In: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 115.

Der immanente, prozessual gedachte Formbegriff ersetzt den statischen ontologischen Formbegriff des Rationalismus und des frühen Klassizismus.

Goethe sucht die Idee nicht hinter der Erscheinung, sondern in ihr. »[...] daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei«, sieht er als Quintessenz seines »gegenständlichen« Denkvermögens (FA I, 24, S. 595). Die Methode, die sich daraus für die Natur- wie auch die Kunstbetrachtung ergibt, darf die bewegliche Natur nicht auf die Folter ihrer Deduktionen spannen und nicht auf abstrakte begriffliche Einheitsgründe hin überspringen. Vielmehr hat sie sich der »Mannigfaltigkeit des Seins und Werdens und der sich lebendig durchkreuzenden Verhältnisse« hinzugeben (FA I, 24, S. 389). Dies erfordert eine Reihenbildung in unendlicher Abstufung und den geduldigen Vergleich der verwandten, nebeneinander befindlichen und nacheinander folgenden Einzelphänomene. Die bewegliche Form lässt sich nicht mit einem einmaligen Zugriff fassen. Dem unendlichen symbolischen Bedeutungsgehalt der gesetzlichen Form kommt nur die abgestufte Reihe näher. Sie erklärt er im Essay *Physik überhaupt* 1798 zur Methode, das »reine Phänomen« in der Unüberschaubarkeit der empirischen Fakten zur Evidenz zu bringen: »Das reine Phänomen steht nun zuletzt als Resultat aller Erfahrungen und Versuche da. Es kann niemals isoliert sein, sondern es zeigt sich in einer stetigen Folge der Erscheinungen« (FA I, 25, S. 126). Was Goethe in der Naturwissenschaft als Verfahren der Materialerschließung und Organisation vorschlägt (FA I, 25, S. 35 f.), wendet er auch im Sammlungskonzept seiner Graphiken an, um das Typische in der Vielfalt und das Gesetzliche in der Entwicklung erfahrbar zu machen.⁵ Das Pendant zum naturwissenschaftlich reinen Phänomen der Anschauung ist in der Kunsttheorie der »Styl«, der auf »den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge« ruht (FA I, 18, S. 227). »Styl« erreicht die Kunst, sofern sie den Gegenstand zum Typischen läutert, insofern sie »die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß« (ebd.).

Die Leistung der Form als Zeitorganisation wird in der aktuellen Kulturphilosophie bedacht. »Ästhetische Formverhältnisse sind Zeitverhältnisse« pointiert Martin Seel. Form sei als »eine Organisationsform von Zeit zu verstehen«, deren kulturelle Leistung Seel im Begriff des Stils wiederfinden will.⁶ Erstaunlicherweise beruft er sich dabei nicht auf die Formtheorie der Klassik, die eine solche Kulturtheorie der Form unter den Paradigmen moderner Verzeitlichung erstmals formuliert. Moritz erkennt in seiner klassizistischen Schrift *Ueber die Würde des Studiums der Alterthümer* die Leistung des Gebildeten darin, Zeit zu komprimieren und das verlorene Leben in der Form wiederzuerstatten: »Auf die Weise muß das Gebildete in dem Geiste des Menschen, dessen Tage dahin eilen, wieder abgebildet sich verjüngen, und wir müssen in der Flucht der Zeit von den Bildern, die vorüber-

5 Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen 2006, S. 396-416; Armin Schäfer: *Goethes naturwissenschaftliche Kunstauffassung*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 183-196.

6 Martin Seel: *Die Macht des Erscheinens*. Frankfurt a.M. 2007, S. 39-55.

rauschen, gleichsam nur die Umrisse stehen«.⁷ Schiller bestimmt den Spieltrieb und dessen gegenständliches Pendant der ›lebenden Gestalt‹, welche den auf Einheit dringenden Formtrieb und den in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen sich ausbreitenden Stofftrieb zu versöhnen haben, als Vermögen, »die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Seyn, Veränderung mit Identität zu vereinbaren« (SNA 20, S. 353). Und Goethes Leitidee der prägnanten Form ist nichts anderes als das ambitionierte Projekt einer ästhetischen Bewusstwerdung von Zeit, nicht im Medium der begrifflichen Reflexion, sondern als aktiv gestaltender Vollzug.

Dies ist das Telos seines eigenwilligen Beitrags zur *Laokoon*-Debatte, der den Zeitbegriff von Lessings *Laokoon* modifiziert. Lessing hatte in seiner Erwiderung auf Winckelmanns platonisch-ideellen, statisch-ontologischen Formbegriff den Faktor Zeit in die Formdebatte eingeführt. Seine medientheoretische Unterscheidung zwischen der bildenden Kunst als Darstellung von Figuren im Raum und der Poesie als Darstellung von Handlung in der Zeit fokussiert die Aufmerksamkeit auf die immanente Zeitlichkeit der poetischen wie auch der bildnerischen Form. Lessing beruft sich für sein Theorem des bequemen Verhältnisses zwischen Darstellungsmittel und Dargestelltem auf wahrnehmungspsychologische Erkenntnisse über die größere Wirkung beschleunigter Vorstellungsreihen, wie sie für die dunklen Empfindungen der Sinneswahrnehmung charakteristisch sind.⁸ Während sie durch Geschwindigkeit die Täuschung von Simultanität erzeugten, könne der Dichter, der Körper abschildere, die Merkmale nur in der Langsamkeit eines sukzessiven Abschreitens durchgehen: »wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben«.⁹

Auch Lessing denkt Form also schon als komplexes Spannungsverhältnis zwischen Gestalt und Zeit, als Ausbalancieren einer Fülle von Einzeldaten mit der Ökonomie der Darstellung. Prägnanz als Vollendung der Fülle in der Darstellung erfordert eine Beschleunigung der Zeiterfahrung in der Kunstrezeption. Dieses wahrnehmungspsychologische Prägnanzmodell wurde von William Hogarth mit seiner Linientheorie und durch François Hemsterhuis' für den Klassizismus folgenreiche *Lettre sur la sculpture* in die deutsche Kunsttheorie eingeführt. Die Einheit der Gestalterfahrung hängt bei Hogarth von der größtmöglichen Geschwindigkeit der Sehbewegung ab. Bei einem schönen Gegenstand kann das Auge »mit grosser Geschwindigkeit hin und her laufen«.¹⁰ Hemsterhuis entwickelte dieses Theorem weiter zu einer wahrnehmungstheoretischen Rechtfertigung der klassizistischen Umriss-theorie. Auge und Einbildungskraft erklären ein Objekt für schön, so Hemsterhuis,

7 Karl Philipp Moritz: *Ueber die Würde des Studiums der Alterthümer*. In: Schrimpf (Anm. 4), S. 103-108; hier S. 108.

8 Vgl. Hans Adler: *Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), S. 197-220.

9 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 6. München 1974, S. 110.

10 Wilhelm [William] Hogarth: *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen*. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Berlin, Potsdam 1754, S. 9.

wenn sie ein möglichst komplexes Gebilde in der maximalen Geschwindigkeit des Sehprozesses zur Gestalt konzentrieren können. Die »Feinheit und [...] Leichtigkeit des Umrisses« ist nicht Gefäß für eine Idee, sondern hat das wahrnehmungspsychologische Grundgesetz zu beachten, wonach »das Schöne uns, in dem möglichst kürzesten Zeitraum, die möglichst größte Anzahl von Ideen geben müsse«.¹¹

An Hemsterhuis' Prägnanzmodell zeigen sich allerdings auch die für Goethe prekären Konsequenzen dieser auf die Einbildungskraft als Organ der bewegten Fülle abgestimmten rezeptionsästhetischen Plausibilisierung des bequemen Verhältnisses zwischen Zeichenökonomie und Fruchtbarkeit. Nicht nur wird in dieser Umrisstheorie die Gegenstandsordnung hinfällig, sondern die Aktivierung des Betrachters ermächtigt auch die Skizze und die Abbreviatur etwa eines *Capriccios*. Gerade das nicht Ausgeführte, Formelhafte eines Entwurfs kann nach dem Gesetz der Zeichenökonomie die größte Ideenfülle hervorbringen. Die Konsequenz ist jene Poetik der Vagheit, die Goethe zeitlebens als Dilettantismus perhorreszieren sollte. Hemsterhuis zitiert Leonardos Fleckentheorie: Das nicht gegenständlich Festgelegte einer Skizze ist das Fruchtbarste, setzt es doch »die dichtende und reproducierende Fähigkeit der Seele in Bewegung und Thätigkeit, welche sogleich das, was der Wahrheit nach nur angefangen und hingeworfen war, vollendet«.¹² Nicht zufällig beruft sich August Wilhelm Schlegel in seiner Auseinandersetzung mit Goethe über die Umrissstechnik John Flaxmans auf Hemsterhuis.¹³

Diese unbedingte Ermächtigung der produktiven Einbildungskraft ist für Goethe jenseits der Toleranzgrenze seines Prägnanzmodells. Gegen sie bietet er ein strenges, sich kunstrichterlich gebärdendes Regiment der ›Bestimmtheit‹ auf, das den Künstler vom Dilettanten scheidet. Die Dilettantismusdebatte im Kunstgespräch *Der Sammler und die Seinigen* ist davon geprägt, beispielsweise wenn der Oheim seinen einstigen Dilettantismus als Zustand der Unreife bekennt: »Das kühne, hingestrichne, wild ausgetuschte, gewaltsame reizte mich, selbst das was, mit wenigen Zügen, nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen« (FA I, 18, S. 690). Erst nach einem klassizistischen Reifungsprozess lernte er »den glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen, ich lernte das Bestimmte verehren« (ebd.).

In den verschiedensten Kontexten beharrt Goethe darauf, die kreative Macht und die Ideenfülle des Verworrenen einer klassizistischen Zeichenökonomie in der Festigkeit einer scharf umrissenen Gestalt unterworfen zu sehen. Die hervorquellenden inneren Bilder etwa als Inspirationspotential, die Goethe in seiner Rezension zu Purkinjes wahrnehmungsphysiologischer Abhandlung über das Sehen in subjektiver Hinsicht »Idole« nennt und als Teil seiner eigenen künstlerischen Erfahrung bekennt, müssen »in scharfe[m] Federumriß« fixiert werden. Aus »flüchtigen Schemen«

11 H. [Franz] Hemsterhuis: *Ueber die Bildhauerey in einem Briefe an H. Theodor von Smeth zu Amsterdam* (1769). In: *Vermischte philosophische Schriften des H. Hemsterhuis. Aus dem Französischen übersetzt*. Erster Theil. Leipzig 1782, S. 20.

12 Ebd., S. 18.

13 Vgl. August Wilhelm Schlegel: »*Ueber Zeichnungen zu Gedichten*« und *John Flaxman's »Umrisse«*. In: *Athenaeum*. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799, S. 193-246; hier S. 205.

hätten »wahrhaft gegenständliche Wesen« zu werden (FA I, 25, S. 826f.). Die Formschwäche des Dilettanten müsse sich an Zeichnungen der Meister messen lassen, wo kein Tasten nach der Form, sondern eingeborene Vollendung sich zeige: »Je größer das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild. Man sehe Zeichnungen von Raffael und Michel Angelo, wo auf der Stelle ein strenger Umriß das was dargestellt werden soll vom Grunde loslöst und körperlich einfaßt« (FA I, 25, S. 827). Diese Strenge des mit der Feder gezogenen, scharf vom Grund abgehobenen Umrisses fordert Goethe überall dort, wo er sich kunstpraktisch über die Zeichnung äußert. In der Ankündigung des ersten Preisausschreibens 1799 ist ein »bestimmter, reinlicher Umriß mit der Feder« gefordert (FA I, 18, S. 641). Und im Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers rät Goethe diesem, »den Contour, bedächtig, mit der Feder zu ziehen und leicht zu tuschen« (FA I, 18, S. 516). Diese Manier »läßt nichts Unbestimmtes zu«, während das Skizzieren mit Kreide »manches unbemerkt, zweideutig« belassen könne (ebd.).

Goethes Grenzwacht an der Bestimmtheit des Konturs ist das Komplement seines verzeitlichten, komplexen Modells der prägnanten Form und macht dessen Gefährdungen sichtbar. Die Zeit ist zugleich gestaltend und gestaltauflösend. So reflektiert es das Kapitel *Problem und Erwiderung* aus der *Morphologie*:

Die Idee der Metamorphose ist eine höchst ehrwürdige, aber zugleich höchst gefährliche Gabe von oben. Sie führt ins Formlose; zerstört das Wissen, löst es auf. Sie ist gleich der vis centrifuga und würde sich ins Unendliche verlieren, wäre ihr nicht ein Gegengewicht zugegeben [...]. (FA I, 24, S. 582)

Gestaltauflösend ist auch die Zeitlichkeit der Einbildungskraft, wie sie Lessing in seiner Theorie des prägnanten Moments forciert hat. Die Einbildungskraft führt das Angedeutete aus, sie ergänzt das nicht Gesehene als Vorgestelltes. Dieser imaginativen Entgrenzung setzt Goethe sein auf die Sinnfälligkeit der angeschauten Gestalt beharrendes Prägnanzkonzept in seiner Version der *Laokoon*-Exegese und des fruchtbaren Augenblicks entgegen. An die Stelle der unbegrenzten Vorstellung tritt das kontrollierte optische Experiment mit der Bewegung der Statuengruppe und ihrer Bannung, als Austarieren des Gleichgewichts zwischen exaltierter Bewegtheit und der »Lähmung« der Form.¹⁴ Beide Pole, Bewegtheit und ihre Bändigung, werden strikt auf der Ebene der Anschauung gehalten, gemäß Goethes in der Einleitung in die *Propyläen* geäußertem Verdikt über Lessings Aufforderung zur imaginativen Ausgestaltung. Das echte Kunstwerk, so Goethe gegen Lessing, »fesselt die Gefühle, und die Einbildungskraft, es nimmt uns unsre Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen« (FA I, 18, S. 468). Die Bewegung der Laokoongruppe wird nicht imaginiert, sondern physiologisch durch das Öffnen, Schließen und erneute Öffnen der Augen hervorgerufen,

14 Vgl. Inka Mülder-Bach: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings »Laokoon«*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992), S. 1-30. – Für die Zeitlichkeit der lyrischen Form vgl. David E. Wellbery: *Wahnsinn der Zeit. Zur Dialektik von Idee und Erfahrung in Goethes »Elegie«*. In: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*. Hrsg. von Gerhard Neumann u. David E. Wellbery. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2008, S. 319-352.

»in lebendigen Wellen, vor unserm Auge bewegt« (FA I, 18, S. 462). Erlebbar, weil der ästhetischen Kontrolle unterworfen, wird somit an der Laokoongruppe die Zeitlichkeit der prägnanten Form.

Dabei enthält diese temporäre Struktur nicht nur die morphologische Gesetzlichkeit der stufenweisen Reihung (in der abgestuften Folge der Lebensalter und der Affekte von Schrecken, Mitleid und Furcht), sondern akzentuiert auch den Gewaltaspekt der Form in der Darstellung der Zeit. Goethes Bestimmung der schockartig stillgestellten Transitorik als »fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke da sie gegen das Ufer anströmt« (FA I, 18, S. 493), wird im Text wiederaufgegriffen als »elektrischer Schlag«, der als »Übersprung« die Glieder eines aus der Bewegung gerissenen verletzten Knaben trifft (FA I, 18, S. 495). Sie steht in ihrer Drastik Lessings Verbot solch grausamer Implikationen der fixierten Transitorik diametral entgegen. Für Goethe ist sie der prägnante Ausdruck der zeitlich-räumlichen Spannung. Die Form als Organisation der bewegten Zeit ist »auf dem Übergange« zweier zeitlicher Zustände am intensivsten erlebbar (ebd.). Sie erkennt er an der Laokoongruppe ebenso wie an den Bildern Ruysdaels. Der fixierte Blitz verdichtet die schwebende Bewegtheit der Übergänge von Leben und Tod zur prägnanten Konfiguration der formierten Zeit.

Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich

I. Die Provokation des Bildes – Goethe im Gespräch mit Sulpiz Boisserée

Die persönliche Bekanntschaft zwischen Goethe und Caspar David Friedrich gilt als idealtypisch für das enge und zugleich entzündliche Verhältnis von Klassik und Romantik.¹ Klassische und romantische Kunstauffassung gewannen um 1800 beinahe zeitgleich an Profil, antworteten auf ähnliche Fragen und definierten sich nicht unwesentlich durch ihr Verhältnis zur jeweils anderen Position. Und doch scheinen beide Haltungen letztlich unversöhnlich und unvermittelbar. Schenkt man jenen Stichworten Glauben, die Sulpiz Boisserée am 11. September 1815 nach einem Gespräch mit Goethe in seinem Tagebuch festhielt, so stand dem Dichter der Klassik spätestens zu diesem Zeitpunkt der unüberwindliche Gegensatz zur romantischen Malerei und einem ihrer prominentesten Vertreter, Caspar David Friedrich, klar vor Augen:

Jetziger Zustand der Kunst – bei vielem Verdienst und Vorzug große Verkehrt-heit – Maler Friedrich – seine Bilder können ebensogut auf dem Kopf gesehen werden. Goethes Wut gegen dergleichen – wie sie sich ehemals ausgelassen mit Zerschlagen der Bilder an der Tischecke – Zerschießen der Bücher usw.²

1 Zum Verhältnis zwischen Goethe und Friedrich vgl. Kurt Karl Eberlein: *Goethe und die bildende Kunst der Romantik*. In: GJb 1928, S. 1-77; Richard Benz: *Goethe und die romantische Kunst*. München 1940; bes. S. 103-106, 130-143; Frank Büttner: *Der Streit um die »Neudeutsche religios-patriotische Kunst«*. In: *Aurora. Jb. der Eichendorff-Gesellschaft* 43 (1983), S. 55-76; ders.: *Abwehr der Romantik*. In: *Goethe und die Kunst* (Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M.). Hrsg. von Sabine Schulze. Stuttgart 1994, S. 456-467; Ernst Osterkamp: *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*. In: GJb 1995, S. 135-148; Rolf Bothe, Ulrich Haussmann (Hrsg.): *Goethes »Bildergalerie«*. *Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar* (Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar). Berlin 2002, S. 224-226, 236-240, 260; Johannes Grave: *»Die Gegenwart erhellet die Vorzeit«*. *Caspar David Friedrich zu Goethes »Ruisdael als Dichter«*. In: *Jb. des Freien Deutschen Hochstifts* 2003, S. 208-226; ders.: *Amor als romantischer Landschaftsmaler? Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich*. In: *Zs. für Kunstgeschichte* 69 (2006), S. 393-401; Christian Scholl: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. München, Berlin 2007, S. 251-265; Helmut Börsch-Supan: *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. München, Berlin 2008, S. 74-86; Johannes Grave: *Caspar David Friedrich [in seinem Verhältnis zu Goethe]*. In: *Goethe-Handbuch, Supplemente*, Bd. 3, S. 476-481.

2 Tagebucheintrag von Sulpiz Boisserée, 11.9.1815 (FA II, 7, S. 506 f.).

Aus Boisserées Notizen spricht eine irritierende, namentlich für den Klassiker Goethe ungewöhnliche Aggressivität. Eine stärkere Konfrontation als Goethes handfestes Ansinnen, die ihm unliebsamen Werke der ästhetischen Gegenposition zu zerstören, ist kaum denkbar. Zugleich ist seine Reaktion aber durchaus konsequent. Ganz im Sinne der Autonomieästhetik der Weimarer Klassik, die das Kunstwerk nicht auf bestimmte Funktionszusammenhänge und Mitteilungen festlegen will, sondern als ein in sich geschlossenes Ganzes begreift,³ ignoriert Goethe, was Friedrich in seinen Bildern darstellt. Stattdessen reduziert er dessen Gemälde auf gleichsam abstrakte Formen, die sich ohne größeren Verlust auch falsch herum betrachten lassen.

Doch indem Goethe nur die Formen und Kompositionen der Gemälde beachtet und nicht zuletzt ihre eigene Materialität als potentiell zerstörbare Gegenstände wahrnimmt, stößt er auf einen zentralen Grundzug von Friedrichs Bildverständnis: den Bruch mit einem um 1800 herrschenden Verständnis der Landschaftsmalerei. Während die Zeitgenossen Friedrichs von Landschaftsbildern die Illusion erwarteten, dass sich der Betrachter in der dargestellten Naturszenerie aufhalten und in ihr wandern könne (Abb. 1), betonen die Gemälde des Dresdner Künstlers unübersehbar die Flächigkeit und Begrenztheit des Bildes (Abb. 2). Die Begegnung mit Friedrichs verstörender Kunst konnte Goethe daher darauf aufmerksam machen, dass sich Bilder nicht allein auf das in ihnen Dargestellte reduzieren lassen, sondern jedes Gemälde auch als Gegenstand eigenen Rechts zu begreifen ist. Bilder vergegenwärtigen nicht nur abwesende Gegenstände und Personen; sie eröffnen dem Betrachter nicht bloß Räume der Immersion, der Versenkung oder der Identifikation. Vielmehr konfrontiert das Bild stets auch mit seiner eigenen Materialität und seiner eigenen, künstlichen Existenz als flächiger, begrenzter Gegenstand. Indem etwas im Bild erscheint, zeigt sich unvermeidlich auch das Bild selbst. Neben der Darstellung im Bild weist jedes Gemälde und jede Zeichnung daher mit der eigenen Gegenständlichkeit und Materialität eine zweite Dimension auf, die nicht selten in einem latenten Widerstreit zur darstellenden Funktion des Bildes stehen kann. In Goethes Reaktion auf Friedrichs Kunst äußert sich auf exemplarische Weise, dass der Blick von dem im Bild Dargestellten abgelenkt wird, wenn er auf die Darstellungsmittel, etwa die Leinwand, die Ölfarben und die Spuren des Pinsels, trifft.

In seinem Gespräch mit Sulpiz Boisserée scheint Goethe geahnt zu haben, dass dieser Widerstreit zwischen den Gegenständen im Bild und dem Bild als Gegenstand eigenen Rechts für das Verständnis von Friedrichs Kunst von fundamentaler Bedeutung ist. Goethes Bemerkung zeugt nicht nur von der Einsicht, dass Friedrichs Gemälde bewusst als Objekte mit eigener Materialität wahrgenommen werden wollen. Die von Boisserée notierten Stichworte lassen vielmehr auch erkennen, dass Bildern des Dresdner Malers nichtsdestoweniger eine provozierende Wirkung eigen ist, die sogar zu einem handfesten ikonoklastischen Akt herausfordern kann. Warum aber ruft Friedrichs Kunst derart harsche Reaktionen hervor, wenn seine

3 Vgl. etwa Goethes Anzeige von Karl Philipp Moritz' Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788 (MA 3.2, S. 271-274); vgl. ferner Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789*. Tübingen 2001, S. 474-479.



Abb. 1

Jakob Philipp Hackert: Landschaft mit Motiven des Englischen Gartens in Caserta, 1797,
Öl auf Leinwand, 120 × 175 cm



Abb. 2

Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer, um 1808-1810,
Öl auf Leinwand, 110 × 171,5 cm

Bilder, die für Goethe »ebensogut auf dem Kopf gesehen werden« könnten, nicht durch ihre Darstellung provozieren? In Goethes Bemerkungen gegenüber Boisserée äußert sich ein grundlegendes Paradoxon von Friedrichs Malerei: Seine Bilder geben sich sogleich als leblose, artifizielle Gegenstände zu erkennen und faszinieren nicht vorrangig durch einen forcierten Illusionismus der Darstellung. Dennoch zeichnen sie sich offenbar durch eine eigenartig starke Wirkung aus, die es dem Betrachter nicht erlaubt, sich unbeteiligt abzuwenden.

Nimmt man die scheinbar beiläufigen Äußerungen Goethes gegenüber Boisserée ernst, so zeigt sich, dass mit der Haltung zu den Bildern Caspar David Friedrichs mehr als nur der Gegensatz von Klassik und Romantik auf dem Spiel stand. Schon in den wenigen von Boisserée notierten Stichpunkten deutet sich an, dass nicht allein kunsttheoretische Fragen und ästhetische Positionierungen das Zentrum des vielschichtigen Verhältnisses zwischen Friedrich und Goethe bildeten. Beiden ging es nicht zuletzt um eine Bestimmung dessen, was ein Bild ausmacht: Welche Möglichkeiten und Grenzen, welche Wirkmacht und welche Schwächen oder Gefahren sind Bildern eigen? Mit der Frage nach dem Status und dem richtigen Verständnis des Bildes tritt – trotz aller Differenzen und Auseinandersetzungen – eine überraschende Gemeinsamkeit Goethes und Friedrichs hervor, die nicht zuletzt zu erklären vermag, warum der Dresdner Maler und der Weimarer Dichter zeitlebens ein so starkes Interesse am Werk des jeweils anderen zeigten.

II. Ein Streit um Allegorien? – »Neu-deutsche religios-patriotische Kunst«

Die Suche nach jenen gemeinsamen Fragen, die das schwierige, aber zugleich produktive Verhältnis zwischen Friedrich und Goethe getragen haben, wird jedoch bis heute durch jenes äußerst wirkmächtige Deutungsmuster erschwert, das Goethe, gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer, in dem 1817 erschienenen Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* auf folgenreiche Weise geprägt hat. Caspar David Friedrich wird hier in ein umfassendes Panorama der Malerei der Romantik integriert, so dass er mit den Nazarenern, Philipp Otto Runge und anderen Künstlern für die Tendenz steht, die bildenden Künste als Ausdrucksformen religiöser und nationaler Aussagen zu verstehen. Während Goethe gegenüber Boisserée die Bildmotive Friedrichs und deren Bedeutung gänzlich ausgeblendet hatte, gilt im Aufsatz von 1817 das Streben nach tieferer Bedeutung als Grundproblem der Werke des Dresdner Malers. Bereits in seinen frühen, technisch brillant ausgeführten Sepia-Zeichnungen habe Friedrich »teils durch die Landschaft selbst, teils durch die Staffage mystisch religiöse Begriffe anzudeuten« (MA 11.2, S. 331) versucht und die Gattung der Landschaft um eine allegorische Dimension erweitert.⁴ Mit seinen Ölgemälden verfolge Friedrich dasselbe Ziel, stoße jedoch verschärft auf das Problem, dass »düstere Religionsallegorien anmutiger und schöner Darstellung meistens nicht zusagen« (MA 11.2, S. 336). Überdies verweigere der Dresdner Maler die Anwendung wichtiger Kunstgriffe und Regeln, indem er auf eine gefällige Lichtführung und ein ausgewogenes Kolorit verzichte. Seinen allzu sehr auf das

4 Meyer und Goethe sprechen explizit von »Allegorien« (MA 11.2, S. 331).

»geistig Bedeutende« (MA 11.2, S. 336) konzentrierten Landschaftsbildern fehle es daher an sinnlichen Reizen. Goethe und Meyer würdigen zwar das exakte Naturstudium Friedrichs, lassen aber keinen Zweifel an ihrer überwiegend kritischen Einschätzung seiner Werke: »Wie wenig ist nicht der wackere Friedrich ermuntert worden; aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch-allegorischen Landschaften, weil ihm der eingeschlagene Weg als der rechte, zum wahren Ziel der Kunst leitende vorkömmt« (MA 11.2, S. 334 f.).

Es liegt nahe, bei den »Ermunterungen«, die Friedrich zuteil geworden sein sollen, auch an Weimarer Interventionen zu denken. Der Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* scheint daher nicht zuletzt einen Schlusstrich unter jahrelange Bemühungen zu ziehen, die den Dresdner Maler auf einen anderen, besseren Weg hätten leiten sollen. Goethe und Meyer räumen aber nicht allein die Vergänglichkeit ihrer früheren Versuche der Einflussnahme ein; sie legen vielmehr bereits in wesentlichen Zügen fest, wie sie die Geschichte ihres Einwirkens auf Friedrich verstanden wissen wollen. Kaum zufällig suggerieren sie einen engen Zusammenhang zwischen Friedrichs beharrlich verfolgtem künstlerischem Anliegen und seinen ästhetischen Schwächen: Weil seine Werke – so die implizite Schlussfolgerung der Weimarer Kunstfreunde – außerästhetischen Zwecken und nicht allein künstlerischen Zielen verpflichtet sind, können die Potentiale und Qualitäten der Landschaftsmalerei nicht vollkommen und ungetrübt zur Geltung gebracht werden. In den Augen Goethes und Meyers ist es das Streben nach allegorischer Bedeutungsstiftung, das für die Eigensinnigkeit und Problematik von Friedrichs Kunst verantwortlich ist.

Mit dieser Diagnose hat der Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* auf ungemein erfolgreiche Weise den Blick auf Friedrichs Werk, aber auch auf das Verhältnis zwischen dem Dresdner Maler und den Weimarer Kunstfreunden geprägt. Bei aller Wertschätzung scheinen im Lichte des Aufsatzes von 1817 die trennenden Divergenzen zu überwiegen; und der Gegensatz zwischen klassischer Kunstanschauung und romantischer Malerei wird auf eine Auseinandersetzung um die Autonomie oder Bedeutungsdimension von Kunst zurückgeführt. Bis heute folgt die kunsthistorische und literaturwissenschaftliche Forschung einer von Goethe und Meyer vorgezeichneten Bahn, wenn sie die frühen Bemühungen der Weimarer um Friedrich als weitgehend einseitiges Interesse und letztlich vergeblichen Versuch der Einflussnahme versteht.⁵

Die Differenzen, die Goethe und Meyer zwischen ihrer Position und der Malerei Friedrichs ausgemacht haben, sind sicherlich nicht vollkommen irreführend, bedürfen aber dennoch einer kritischen Revision. Die konfrontative Abgrenzung, mit der sich Goethe und Meyer 1817 zur Malerei Friedrichs positioniert haben, ließ in Vergessenheit geraten, wie sehr der Dresdner Maler in den Jahren ab 1805 Beziehungen nach Weimar aufzubauen versuchte, so dass die thüringische Residenzstadt nach Dresden in den Jahren bis ca. 1811 für ihn zum wichtigsten Ort wurde, um seine Werke einem kundigen Publikum zu präsentieren. Es gilt daher die Verbindungen, die Friedrich nach Weimar und insbesondere zu Goethe pflegte, nochmals in all ihrer Intensität und Komplexität zu erschließen. Auf dieser Basis ist nicht zuletzt zu fragen, warum Goethe noch 1815 im Gespräch mit Boisserée keineswegs

5 Vgl. Osterkamp (Anm. 1), S. 142.

von einer problematischen Tendenz zur Allegorisierung bei Friedrich gesprochen zu haben scheint, während der Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* in dem Bemühen um tiefsinnige Bedeutung ein Grundproblem seiner Kunst sieht.

III. Wechselseitiges Interesse – Friedrich und Goethe

Anders als es das Bild vom einsam schaffenden, wenig auf Austausch bedachten Romantiker suggeriert, hat Friedrich ab 1805 erhebliche Mühen investiert, um Verbindungen nach Weimar, insbesondere zu Goethe, zu knüpfen und zu festigen. Der Brief, mit dem er am 25. August 1805 zwei Sepia-Zeichnungen (Abb. 3 u. 4) zur Weimarer Ausstellung sandte,⁶ lässt darauf schließen, wie sehr Friedrich daran gelegen war, die Aufmerksamkeit Goethes auf sich zu lenken, obgleich er als Landschaftsmaler nicht an den Weimarer Preisaufgaben teilnehmen konnte. Seine Sepien fügten sich nicht in die beiden für den Wettbewerb vorgegebenen Themen und sind vom Künstler auch keineswegs als Beitrag zu den Preisaufgaben verstanden worden. Das Schreiben Friedrichs zeigt unmissverständlich, dass er indes der Einladung folgte, unabhängig vom Wettbewerb Arbeiten für die Weimarer Ausstellung einzusenden: »Die Aufforderung so Ew. Excellenz an den Studierenden der bildenden Künste gemacht, von ihren Arbeiten nach Weimar zur Ausstellung zu senden, bin ich dreist genug, mir auch zu zuschreiben.«⁷ Friedrichs Hoffnung, mit den beiden Zeichnungen Goethes Interesse zu wecken, erfüllte sich in unerwarteter Weise. Goethe und Meyer würdigten die Sepien nicht nur in ihrer Besprechung der Preisaufgaben und der Ausstellung, sondern brachten die beiden Landschaften auch in den Wettbewerb ein, um sie mit einem halben Preis auszuzeichnen. Aufgrund dieses überraschenden Erfolgs lag es nahe, dass Friedrich in Weimar ein ihm besonders wohlgesonnenes Publikum vermutete.

Die Vielzahl an Gemälden und Zeichnungen, die er in den folgenden Jahren nach Weimar schickte, um sie ausstellen zu lassen oder zum Verkauf anzubieten, zeugt davon, dass er dem dortigen Publikum neben seinem eigenen Dresdner Umfeld eine besondere Bedeutung beimaß. Im November 1808 präsentierte Friedrich sieben ausgearbeitete, bildmäßige Zeichnungen in Weimar, die wiederum auf eine sehr positive Resonanz stießen. Die großformatige Sepia *Hinengrab am Meer* (1806/07, Abb. 5) wurde vom Herzogshaus angekauft und markierte den Auftakt zu weiteren wichtigen Erwerbungen in den nächsten Jahren. In ihrer Besprechung der sieben Werke sparten Goethe und Meyer nicht mit Lob, obwohl Zeichnungen wie das nicht erhaltene Blatt *Mein Begräbnis* (1804) oder *Kreuz im Gebirge* (1806/07) bereits klar jene Charakteristika von Friedrichs Kunst erkennen ließen, die später bei den Weimарischen Kunstfreunden Irritationen und Kritik hervorrufen sollten.

6 Zu den beiden Zeichnungen vgl. zuletzt Reinhard Zimmermann: *Das Geheimnis des Grabes und der Zukunft. Caspar David Friedrichs »Gedanken« in den Bildpaaren*. In: *Jb. der Berliner Museen* NF 42 (2000), S. 187-257; bes. S. 196-200, sowie Grave 2003 (Anm. 1), S. 209 f.

7 C.D. Friedrich an Johann Wolfgang von Goethe, Dresden d 25 August 1805; in: *Caspar David Friedrich. Die Briefe*. Hrsg. u. komm. von Hermann Zschoche. Hamburg 2005, S. 33.



Abb. 3

Caspar David Friedrich: Sommerlandschaft mit abgestorbener Eiche, 1805,
 Pinsel in Graubraun über Bleistift, 40,5 × 62,3 cm



Abb. 4

Caspar David Friedrich: Wallfahrt bei Sonnenaufgang, 1805,
 Pinsel in Graubraun über Bleistift, 40,7 × 62 cm



Abb. 5

Caspar David Friedrich: Hünengrab am Meer, 1806/07, Feder in Grauschwarz, Pinsel in Braun und Grauschwarz über Bleistift, 64,5 × 95 cm

Bemerkenswert ist, dass Goethe und Meyer mit der Sepia *Kreuz im Gebirge* zudem jene Zeichnung in besonderer Weise würdigten, die wesentliche Züge des *Tetschener Altars* (Abb. 6) vorwegnahm, jenes Ölgemäldes, das Anfang 1809 eine erregte Debatte hervorrufen sollte. Die großformatige Sepia, die sich nicht erhalten hat, aber einer weiteren, heute in Berlin verwahrten Zeichnung (Abb. 7) sehr ähnlich gewesen sein dürfte, wurde von ihnen in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* aufgrund der geglückten technischen Ausführung gelobt, stieß jedoch auch wegen der Wahl des Motivs und der Komposition auf große Zustimmung: »Sie thut die grösste Wirkung, und ist überdiess noch in Hinsicht auf den poetischen Gehalt der Erfindung die vorzüglichste«. ⁸ Goethe und Meyer würdigten mehrfach explizit »Eigenthümlichkeit und Gehalt der Erfindungen« Friedrichs und billigten ausdrücklich dessen Anliegen, die Landschaftsdarstellung mit einer tieferen Bedeutung zu verbinden. Ihre Besprechung schloss mit einem vorbehaltlosen Lob: »Möge Hr. Friederich auf dem Wege, den er mit so glücklichem Erfolg eingeschlagen, ohne Aufhalt ferner fortschreiten!« ⁹

Für Friedrich muss die nachdrückliche Ermutigung aus Weimar von besonderer Bedeutung gewesen sein, erschien die Besprechung Goethes und Meyers doch im

⁸ W.K.F.: *Landschaften in Sepia, gezeichnet von Hn. Friederich*. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 6 (1809), Neujahrsprogramm, S. III-V; hier S. IV.

⁹ Ebd., S. III u. V.



Abb. 6

Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar), 1807/08,
Öl auf Leinwand, 115 × 110,5 cm



Abb. 7

Caspar David Friedrich: Das Kreuz im Gebirge, um 1806,
Pinsel in Sepia über Bleistift, 64 × 92 cm

selben Monat wie die ausführliche, ins Grundsätzliche zielende Kritik des *Tetschener Altars*, die Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr verfasst hatte.¹⁰ Die Sepia-Zeichnung, die das einhellige Lob der Weimarer gefunden hatte, wies zwar nicht jenen bedeutungsvollen Rahmen auf, der das Gemälde als Altarbild auszeichnete; doch entsprach sie in allen wesentlichen Details dem von Ramdohr so kategorisch verurteilten Ölbild. Friedrich hatte allen Grund, in der Weimarer Besprechung seiner Sepien eine machtvolle Gegenposition zum Verdikt Ramdohrs zu sehen. Es ist daher vielleicht nicht nur dem Zufall einer persönlichen Bekanntschaft geschuldet, wenn der Maler sein ausführliches Schreiben, in dem er sich gegen die Vorwürfe Ramdohrs verwahrte, an den Weimarer Gymnasialprofessor Johannes Karl Hartwig Schulze richtete.¹¹ Mit Schulze verband Friedrich seit einer ersten Begegnung in Dresden 1807 eine Freundschaft, die auf gemeinsamen politisch-patriotischen Überzeugungen gegründet war. Schulze konnte aber zugleich auch als Verbindungsmann zu den Weimарischen Kunstfreunden fungieren; nicht ohne Grund banden

¹⁰ Zum sog. Ramdohrstreit, d.h. der Kritik Ramdohrs und den durch sie provozierten Reaktionen vgl. Timothy F. Mitchell: *What Mad Pride! Tradition and Innovation in the Ramdohrstreit*. In: *Art History* 10 (1987), S. 315–327; Hilmar Frank: *Der Ramdohrstreit. Caspar David Friedrichs »Kreuz im Gebirge«*. In: *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Hrsg. von Karl Möseneder. Berlin 1997, S. 141–160.

¹¹ Vgl. C.D. Friedrich an Johannes Karl Hartwig Schulze, Dresden d 8t Februar 1809; in: Zschoche (Anm. 7), S. 51–54.

Goethe und Meyer ihn – nach dem Tod Carl Ludwig Fernows im Dezember 1808 – in ihr Projekt einer Edition der Schriften Johann Joachim Winckelmanns ein. Als sich Friedrich in seinem Brief vom 8. Februar 1809 zur Kritik Ramdohrs äußerte und den Gedanken erwog, seine Verteidigungsschrift auch öffentlich zu machen, dürfte er daher nicht nur Schulze als Adressaten im Sinn gehabt haben. Tatsächlich behielt Schulze das Schreiben des Dresdner Malers nicht für sich, sondern gab es unter anderem an die Weimarer Prinzessin Caroline Louise weiter, die freilich – so ließ Schulze am 23. Februar 1809 über Amalie von Voigt ausrichten – von einer Veröffentlichung der Antwort auf Ramdohr abriet.¹² Dennoch fand schließlich eine gekürzte Fassung von Friedrichs Schreiben, möglicherweise vermittelt durch Schulze, Eingang in das *Journal des Luxus und der Moden* des Weimarer Verlegers Friedrich Justin Bertuch.¹³ Während Friedrichs Position in der Dresdner Kunstszene keineswegs gefestigt war, dürfte er sich aus Weimar Unterstützung in der Auseinandersetzung mit Ramdohr erwartet haben, hatten sich Goethe und sein Umfeld doch mit der Auszeichnung im Rahmen der Preisaufgaben von 1805 und mit ihrer positiven Ausstellungskritik vom Januar 1809 als engagierte Förderer des jungen Dresdner Malers erwiesen.

IV. Gemalte Dichtung – »Schäfers Klage«

Dass eine direkte Intervention Goethes ausblieb, scheint Friedrichs starkes Interesse an engen Beziehungen nach Weimar nicht gemindert zu haben. Caroline Bardua wusste in einem Brief an Goethe vom 18. Dezember 1809 davon zu berichten, dass der Künstler Goethes Gedicht *Schäfers Klagelied* (1802) ein Gemälde gewidmet habe: »Friedrich, der Landschaftsmaler, hat das Gedicht *Schäfers Klage* zur Freude aller, die es sahn, gemalt. Dieser Friedrich ist auch so verliebt in Sie, daß er nichts sehnlicher wünscht, als nur ein mal Sie von Angesicht zu Angesicht sehn zu können«.¹⁴ Das Gemälde (Abb. 8) gilt seit 1945 als verschollen, ist aber zumindest in guten alten Abbildungen dokumentiert.¹⁵ Erstaunlich detailgetreu greift es einzelne Motive aus dem Klagelied auf, indem es am rechten Bildrand den auf dem Berg stehenden Hirten der ersten Strophe zeigt und dann den Blick des Betrachters mit der Herde auf die grüne Wiese hinunterführt, wo sich vor einem Baum eine zweite Herde mit einem weiteren Hirten ausmachen lässt – wie es die dritte und vierte Strophe des Klagelieds beschreiben. Der Regenbogen über dem Haus, von dem die fünfte Strophe erzählt, findet im Gemälde ebenso seine Entsprechung wie

12 Vgl. Zschoche (Anm. 7), S. 54 f. [Erläuterungen Zschoches zu dem Brief zuvor].

13 *Nachschrift des Redacteurs*. In: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (1809), Nr. 4, S. 239 f.

14 Zit. nach Grave 2003 (Anm. 1), S. 212.

15 Vgl. Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München 1973, S. 307 f., Nr. 182; Bothe, Haussmann (Anm. 1), S. 236–238, Nr. 163; Hans Dickel: *Rügen oder Rom? Die Landschaften mit Regenbogen von Caspar David Friedrich und Joseph Anton Koch in ihrem politischen Kontext*. In: *Zs. für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 65–82; bes. S. 70–73; Scholl (Anm. 1), S. 252 f.; und Herrmann Zschoche: *Caspar David Friedrichs Rügen. Eine Spurensuche*. Dresden, Husum 2007, S. 10–13.



Abb. 8

Caspar David Friedrich: Landschaft mit dem Regenbogen (»Schäfers Klagelied«), 1809, Öl auf Leinwand, 59 × 84,5 cm

der weite Ausblick auf die See und auf fernes Land, mit dem die Klage um die un-erreichbare Geliebte des Hirten schließt. Indem Friedrichs Bild alle wesentlichen Motive von Goethes Gedicht vor Augen führt, mag es zunächst wie eine anekdotische Illustrierung des Klagelieds anmuten. Doch bereits die streng symmetrische Bildstruktur, die dem Baum den Hirten gegenüberstellt und beide mit dem Regenbogen überspannt, signalisiert, dass es Friedrich um mehr ging, als er sich mit Goethes Gedicht beschäftigte.

So wie das Klagelied des Schäfers eine scheinbar vertraute Naturszenerie beschreibt, in die sich auf verstörende Weise Momente des Befremdens und der unerfüllten Sehnsucht mischen, so stattet auch Friedrichs Bild die Schilderung eines Landstrichs der Insel Rügen mit irritierenden Zügen aus. Der am rechten Bildrand gezeigte Schäfer folgt seiner Herde nicht nach, sondern verharrt in einer Haltung, in der sich andeutet, wie sehr er in einer Betrachtung versunken ist, die nicht dem Hier und Jetzt, sondern der Ferne gilt. Friedrichs Schäfer tritt auf diese Weise gleichsam aus dem Leben in und mit der Natur heraus und wird zum Betrachter der Landschaft; zwischen ihm und seinem natürlichen Lebensumfeld scheint sich eine zunehmend größere Distanz aufzutun. Ganz in diesem Sinne zeigt das Gemälde keinen beliebigen Ausschnitt des Kontinuums der Natur, sondern ein sorgsam komponiertes, in sich geschlossenes Bild von Landschaft. Die vielfachen symmetrischen Verhältnisse – in der Gegenüberstellung von Baum und Hirte, in der Positionierung

des Regenbogens sowie in der spiegelbildlichen Situierung des Regenbogens und des Berghangs zur Horizontlinie – lassen keinen Zweifel daran, dass der Standpunkt des Betrachters sehr bewusst und kalkuliert festgelegt worden ist. So wie der Hirte in der Fernsicht versunken ist, wird auch der Betrachter durch die austarierte Bildstruktur gebannt. Sosehr sein Blick auch über den Hirten und seine Herde in die Bildtiefe, zum Baum, zum Gehöft und zur See, geführt wird, scheint doch jede natürliche, geläufige Erfahrung von Bewegung und Zeit aufgehoben. Die Landschaft, die zunächst so vertraut anmutet, erweist sich als befremdlich; sie ist mit einer Bedeutung aufgeladen, die sich dem Blick des Betrachters nicht unmittelbar erschließt.

Damit entspricht Friedrichs Gemälde jener Erfahrung, die auch Goethes Gedicht vermittelt. Der Hirte, Inbegriff eines naiven Naturzustands, erfährt sein Lebensumfeld plötzlich als unverständlich. An die Stelle eines Lebens mit und in der Natur tritt die Erfahrung einer umfassenden Entfremdung. Die knappe Beschreibung der Landschaft, die der Hirte im Gedicht gibt, wird daher immer wieder von Hinweisen unterbrochen, dass ihm selbst das Gesehene und Beschriebene rätselhaft bleibt: Der Hirte geht den Berghang hinunter »Und weiß doch selber nicht wie«; er bricht Blumen, »ohne zu wissen, / Wem ich sie geben soll«; und die Tür zu dem Haus, über dem der Regenbogen steht, bleibt ihm verschlossen, »Doch alles ist leider ein Traum«. Klage und Verstörung des Hirten scheinen zunächst dadurch leicht erklärbar, dass »Sie«, zweifelsohne seine Geliebte, »weggezogen«¹⁶ und damit unerreichbar fern ist. Das Klagelied spiegelt aber zugleich den Umschlag von einer naiven Zuwendung zur Natur zu einem kontemplativen und zugleich schmerzlichen Blick auf die Landschaft. Im Gedicht zeigt sich, dass der Idylle – um kunsttheoretische Schlüsselbegriffe Friedrich Schillers aufzugreifen – notwendig eine sentimentalische Einstellung, mithin eine von Reflexion und Distanz geprägte Haltung zur Natur zugrunde liegt.¹⁷ Mit dem »Traum«, den der Sprecher des Gedichts evoziert, ist nicht mehr die *rêverie* im Sinne Jean-Jacques Rousseaus gemeint, die es dem Wanderer ermöglichen soll, in die Natur einzutauchen und in ihr aufzugehen.¹⁸ Vielmehr deutet sich in Goethes Gedicht an, dass der Distanznahme, die mit jeder Wahrnehmung von Landschaft einhergeht, die Gefahr einer Entfremdung von der Natur innewohnt. Ist aus dem Hirten erst ein Betrachter geworden, so tritt er aus seinem naiven Naturerleben heraus und gewinnt ein sentimentalisches Verhältnis zur Natur, die ihm nun als Landschaft gegenübertritt.

In Übereinstimmung mit der literarischen Vorlage evoziert Friedrichs Bild keine bukolische oder anakreontische Stimmung, sondern tritt dem Betrachter mit einer rigiden Komposition gegenüber und lädt – durch die auffällig herausgehobene Position des Hirten am rechten Bildrand – zu einer Reflexion des eigenen Blicks auf die Landschaft ein. Denn was das Bild dem Betrachter vor Augen stellt, entzieht es zugleich dessen Zugriff. Die ostentativ kalkulierte Komposition von Landschaft

¹⁶ Alle Zitate nach MA 6.1, S. 55 f.

¹⁷ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* (SNA 20, S. 413–503).

¹⁸ Zum ästhetischen Konzept der *rêverie* im 18. Jahrhundert vgl. Hilmar Frank: *Aussichten ins Unermeßliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlin 2004, S. 143–170.

und Regenbogen verbietet nicht nur jeden Gedanken daran, wie sich dieser Landstrich von einem anderen Standpunkt aus darbieten könnte, sondern macht nicht zuletzt auch auf die begrenzte Bildfläche aufmerksam, die überhaupt erst die symmetrische Disposition der einzelnen Bildmotive ermöglicht. Der Betrachter vor dem Bild ist keineswegs aufgefordert, in die Landschaft einzutreten, um sich zu dem Hirten zu gesellen und seinen Abstand zur Natur zu vergessen. Was im Bild erscheint, bleibt dem Rezipienten vielmehr ebenso entzogen und unzugänglich wie dem Hirten jener Traum von einem Leben mit der Geliebten, auf den sein Klagelied anspielt. In Friedrichs *Landschaft mit dem Regenbogen* tritt somit ein Grundzug zutage, der sein Werk überhaupt prägt: Friedrichs Landschaftsdarstellungen vermitteln dem Betrachter nicht die Illusion, sich selbst in der Natur aufzuhalten, sondern konfrontieren ihn auf durchaus verstörende Weise mit dem Umstand, dass der Blick in die Landschaft bildlich vermittelt ist.

In Weimar dürfte der Bezug auf Goethes Gedicht sogleich verstanden worden sein, denn das Gemälde wurde zusammen mit der stattlichen Zahl von weiteren vier Ölbildern, die Friedrich im August 1810 nach Weimar gesandt hatte, durch den Herzog angekauft.¹⁹ Neben der verschollenen *Landschaft mit dem Regenbogen* erwarb Carl August eine weitere, heute in Essen verwahrte *Gebirgslandschaft mit Regenbogen*, ferner eine in Weimar verbliebene, böhmische *Landschaft mit See* (Abb. 9), die Darstellung eines *Brennenden Hauses mit gotischer Kirche*, heute im Schweinfurter Museum Georg Schäfer, sowie das ebenfalls noch in Weimar befindliche, stark beschnittene Bild *Mond über dem Riesengebirge* (Abb. 10).²⁰ Damit war das Weimarer Herzogshaus – neben dem preußischen Königshaus, das wenig später das Bilderpaar *Mönch am Meer* und *Abtei im Eichwald* erwerben sollte – einer der wichtigsten Förderer Friedrichs in dieser für seine Karriere entscheidenden Phase. Der erbittert ausgetragene Ramdohr-Streit, der sich am *Tetschener Altar* entzündet hatte, konnte das Interesse des Weimarer Publikums an Friedrich offenkundig nicht mindern. Der Herzog Carl August scheint Friedrich im Frühjahr 1810 in seinem Atelier besucht zu haben,²¹ und auch Goethe nahm eine Reise nach Dresden zum Anlass, den Künstler am 18. September 1810 persönlich kennenzulernen. Er besuchte dazu ebenfalls das Atelier des Malers und konnte dort, kurz vor dem Versand der Bilder zur Berliner Akademieausstellung, den *Mönch am Meer* und die *Abtei im Eichwald* sehen. Lapidar, aber möglicherweise bewusst zweideutig heißt es in Goethes Tagebuch: »Zu Friederich. Dessen wunderbare Landschaften. Ein Nebelkirchhof, ein offnes Meer« (GT IV, 1, S. 183). Der Maler sollte Goethes Besuch ein knappes Jahr später erwidern. Auf dem Rückweg von einer Wanderung durch den Harz, die er gemeinsam mit Christian Gottlieb

19 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar A 1288 (Schatullrechnung des Jahres 1810/11), Nr. 210, 239, 242–245. Für 488 Taler erhielt Carl August »fünf gemalte Landschaften von dem Maler Friedrich in Dresden«; vgl. Markus Bertsch: *Sammeln – Betrachten – Ausstellen. Das Graphik- und Zeichnungskabinett Herzog Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach*. Diss. phil. Jena 2009, S. 345.

20 Herrmann Zschoche äußerte Zweifel daran, dass das Gemälde *Mond über dem Riesengebirge* zu der im August 1810 nach Weimar geschickten Werkauswahl gezählt haben kann; vgl. Zschoche (Anm. 7), S. 71.

21 Caroline Bardua an Goethe, 27.4.1810; vgl. Grave 2003 (Anm. 1), S. 210f., Anm. 7.



Abb. 9

Caspar David Friedrich: Böhmisches Land mit See, um 1810,
Öl auf Leinwand, 68,5 × 102 cm



Abb. 10

Caspar David Friedrich: Mond über dem Riesengebirge, 1810,
Öl auf Leinwand, 47,5 × 167 cm (Fragment)

Kühn unternommen hatte, machte Friedrich am 9. und 10. Juli 1811 in Jena, bei seinem Freund Friedrich August Koethe, Halt, mit dem er Goethe, der gerade ebenfalls in Jena weilte, besuchte.²²

Ende des Jahres 1811 ließ Friedrich nicht weniger als neun Ölgemälde in Weimar ausstellen²³ und im April 1812 sandte er erneut einige Sepia-Zeichnungen in die thüringische Residenzstadt, deren Verkauf er sich erhoffte. Doch hatte die Weimarer Begeisterung für die Werke Friedrichs ihren Zenit überschritten. In Goethes Reaktionen auf Gemälde und Zeichnungen Friedrichs mischten sich nun zunehmend auch skeptische und kritische Töne, die dem Maler nicht verborgen blieben. Bereits in einem Brief Friedrichs vom 18./19. August 1810 heißt es: »Göthe hat kürzlich einer Künstlerin, so nach Dresden ging, gerathen, mich zwar zu besuchen, aber sich ja nicht durch meine Reden verführen zu lassen. Wie mach man mich wohl verstanden haben, und wie es Göthen vorgetragen haben?«²⁴ Während Friedrich es zu diesem Zeitpunkt noch für möglich hielt, dass dem Ratschlag Goethes – der offenkundig der Malerin Louise Seidler galt – ein Missverständnis zugrunde gelegen hatte, berichtet Karl Ludwig von Knebel nach der Jenaer Begegnung im Juli 1811: »Goethe preist sein Talent, aber beklagt, dass er damit auf irrem Wege ginge«.²⁵ Die Rezension der neun, Ende 1811 in Weimar gezeigten Ölgemälde, die im Januar 1812 im *Journal des Luxus und der Moden* erschien, spiegelt diesen Wandel in der Beurteilung von Friedrichs Kunst. In dem vermutlich von Heinrich Meyer verfassten Text finden sich erstmals auch ausführlichere kritische Anmerkungen zur Wahl der Bildgegenstände und zum »Mangel an malerischer Schönheit«.²⁶

Wenngleich sich die Verbindungen Friedrichs nach Weimar in den Jahren ab 1811/12 lockerten und das starke wechselseitige Interesse nach und nach Missverständnissen und einer Distanzierung wich,²⁷ kann die Bedeutung Weimars für Friedrichs Entwicklung bis zu diesem Zeitpunkt dennoch kaum überschätzt werden. Abgesehen von Dresden bot keine Stadt die Möglichkeit, einen so umfassenden Einblick in Friedrichs Schaffen zu gewinnen, wie es in Weimar von 1805 bis 1812 der Fall war. Und für den Maler waren die publizistische Förderung und die nicht unerheblichen Ankäufe aus Weimar von großer Bedeutung bei dem Versuch, sich trotz der massiven Kritik Ramdohrs in der aktuellen Kunstszene zu behaupten.

22 Vgl. Heinrich Hubert Houben (Hrsg.): *Damals in Weimar. Erinnerungen und Briefe von und an Johanna Schopenhauer*. Leipzig 1924, S. 163; sowie Herrmann Zschoche: *Caspar David Friedrich im Harz*. Dresden 2008; bes. S. 54–58.

23 Die Sendung der Bilder erfolgte über Gerhard von Kügelgen; vgl. dessen Schreiben an Heinrich Meyer vom 17.9.1811 (Karl-Ludwig Hoch: *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*. Dresden 1985, S. 53 f.).

24 C.D. Friedrich an Friedrich August Köthe, Dresden d 18t August 1810; in: Zschoche (Anm. 7), S. 70f.; hier S. 70.

25 So Karl Ludwig von Knebel in einem Brief vom 16. Juli 1811 an seine Schwester Henriette; zit. nach Börsch-Supan, Jähnig (Anm. 15), S. 146.

26 [Heinrich Meyer]: *Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen*. In: *Journal des Luxus und der Moden* 27 (1812), S. 113–122; hier S. 119.

27 Zur weiteren Entwicklung des Verhältnisses zwischen Goethe und Friedrich vgl. Johannes Grave in: *Goethe-Handbuch, Supplemente*, Bd. 3, S. 479 f.

V. Überraschende Konvergenzen –
Kritik von Illusionismus und Immersion

Das einzige Werk, dem Friedrich eine literarische Vorlage Goethes zugrunde gelegt hat, seine *Landschaft mit Regenbogen*, zeugt exemplarisch davon, dass die Auseinandersetzung des Dresdner Malers mit dem Weimarer Dichter keineswegs oberflächlicher Natur war. Friedrich hat das Klagelied, in dem sich eine sentimentalische Entfremdung von der Natur äußert, nicht als belanglose Schäferszene aufgefasst, sondern zum Anlass genommen, um darüber nachzudenken, dass jeder bildlichen Landschaftsdarstellung ein Moment der Distanzierung inhärent ist. Durch eine unübersehbar rigide Komposition der einzelnen Motive auf der Bildfläche stößt der Maler den Betrachter darauf, dass sich alles, was ihm vor Augen steht, einer bildlichen Vermittlung verdankt. Gegen eine in der Theorie und Praxis der Landschaftsmalerei um 1800 vorherrschende Tendenz, dem Betrachter die Suggestion eines ungehinderten Ausblicks in die freie Natur vermitteln zu wollen, setzt Friedrich das programmatische Anliegen, das Bildbewusstsein des Betrachters zu wecken und zu stärken: »Alle Teuschung macht einen widrigen Eindruck [...]. Ein Bild muß sich als Bild, als Menschenwerk, gleich darstellen; nicht aber als Natur täuschen wollen«. ²⁸ Seines Erachtens konnte es nicht Ziel der Landschaftsmalerei sein, dem Betrachter eine Wanderung in der dargestellten Naturszenerie zu suggerieren. Damit stellte er sich jedoch gegen eine Auffassung der Landschaftsmalerei, die sowohl prägende Kunsttheoretiker wie Christian Ludwig von Hagedorn, Johann Georg Sulzer und Carl Ludwig Fernow als auch führende Landschaftsmaler der Zeit um 1800, etwa Jakob Philipp Hackert, teilten. Ungeachtet aller Differenzen im Verständnis dieser Gattung, galt es als wesentlicher Vorzug der Landschaftsmalerei, den Betrachter so suggestiv in die Landschaft einzuladen und hineinzuziehen, dass er über deren bildliche Vermittlung hinweggetäuscht wurde. ²⁹ Friedrich brach mit dieser Idee, dass das Landschaftsbild seine Betrachter gleichsam zum Wandern in der dargestellten Naturszenerie anregen solle.

Goethe äußerte in seinen ästhetischen Schriften, zumal in den programmatischen Beiträgen zu den *Propyläen*, eine vergleichbare, wenn auch anders motivierte Ablehnung von illusionistischen oder immersiven Kunstformen. Auch ihm erschien es wesentlich, dass ein Kunstwerk nie seinen artifiziellen Status verleugne:

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch ge-

²⁸ Caspar David Friedrich: *Kritische Edition der Schriften des Künstlers und seiner Zeitzeugen I: Äußerungen bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden [...]*. Bearb. von Gerhard Eimer in Verbindung mit Günther Rath. Frankfurt a. M. 1999, S. 86; vgl. einen ähnlichen Gedankengang ebd., S. 57.

²⁹ Vgl. dazu Johannes Grave: *Landschaft als Bildkritik. Zur Restitution von Bildlichkeit bei den Nazarenern und Caspar David Friedrich*. In: *Landschaft am »Scheidepunkt«*. *Evolutionen einer Gattung in Kunsttheorie, Kunstschaffen und Literatur um 1800*. Hrsg. von Markus Bertsch u. Reinhard Wegner. Göttingen 2010, S. 295-329; bes. S. 298-305.

wählte Ordnung der Teile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. (MA 4.2, S. 77)

Wenn Goethe darauf beharrt, dass das Kunstwerk dem Betrachter sogleich als solches gegenübertritt, so leiten ihn andere Überlegungen als Friedrich, der jedes Bild als »Menschenwerk« gekennzeichnet wissen wollte. Wo der Maler die Differenz zwischen göttlicher Schöpfung und menschlichem Tun betont, sieht Goethe das Kunstwerk durch Schönheit und Anmut gegenüber allen anderen Dingen ausgezeichnet. Und doch teilen Friedrich und Goethe dieselbe kritische Haltung gegenüber Bildkonzepten und Bildpraktiken, die darauf zielen, den Bildstatus der Darstellung zu verschleiern und auszublenden.

Die Ablehnung jeder Grenzverwischung zwischen Kunst und Natur artikuliert sich nicht zuletzt in Goethes literarischen Werken. Bereits *Der Sammler und die Seinigen* führt auf unmissverständliche Weise vor Augen, welche fragwürdigen Folgen der Versuch nach sich ziehen kann, die Grenzen zwischen Bild und Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit zu verunklären.³⁰ Was im *Sammler* eher beiläufig aufscheint, findet in den *Wahlverwandtschaften* eine eindrucksvoll komplexe Entfaltung. Unheilvolle Verschränkungen zwischen realem Leben und Bildern unterschiedlichster Formen durchziehen den Roman wie ein Leitmotiv.³¹ Nicht allein die ›Lebenden Bilder‹, die nach druckgraphischen Vorlagen gestellt werden, zeugen von einer problematischen, ja gefährlichen Verstrickung in Bilder, deren Bildstatus nicht mehr eigentlich verstanden wird. So dienen Karten und Zeichnungen bei der aufwendigen Gestaltung des englischen Landschaftsgartens als Vorbilder und führen zu einer Parkgestaltung, die im Garten bildmäßig komponierte An- und Ausblicke sucht, welche schließlich mit der Camera obscura des Engländers eingefangen werden können. Unter der Hand bringt die Bildästhetik zirkuläre Strukturen hervor, die das Leben zunehmend einkreisen. Kaum zufällig mehrten sich im Verlauf der Erzählung Szenen, in denen das Leben bildhaft erstarrt: Den Leichnam des im See ertrunkenen Otto hält Ottilie ganz so, wie sie zuvor im *Tableau vivant*, als ihr die Rolle der Maria zugewiesen war, den Jesusknaben trug. Ottilie selbst verstummt gegen Ende des Romans zunehmend und bereitet so die gänzlich bildhafte Er-

30 Vgl. Johannes Grave: *Erstarrung im Bild oder verlebendigende »Erinnerungs-Erbauung«?* Goethe und das Bild im Interieur. In: Daniel Fulda, Frauke Berndt (Hrsg.): *Die Sachen der Aufklärung*. Hamburg 2012 (in Druckvorbereitung).

31 Vgl. David E. Wellbery: »Die Wahlverwandtschaften« (1809). *Desorganisation symbolischer Ordnungen*. In: *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*. Hrsg. von Paul Michael Lützeler u. James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 291-318; Fritz Breithaupt: *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*. Freiburg i. Br. 2000; Claudia Öhlschlager: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes »Wahlverwandtschaften«. In: *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«*. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Freiburg i. Br. 2003, S. 187-203; Reinhard Wegner: *Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren. »Tournez s'il vous plaît« – ein Schlüsselmotiv in Goethes »Wahlverwandtschaften«*. In: *Goethes »Wahlverwandtschaften«. Werk und Forschung*. Hrsg. von Helmut Hühn. Berlin 2010, S. 219-236.

scheinung ihres Leichnams im gläsernen Sarg vor, der wiederum in der mit reichem Bilderschmuck ausgestatteten Kapelle seinen Platz findet.

In immer neuen Konstellationen führt der Roman vor Augen, wie Bilder, die ihren eigenen Bildstatus dissimulieren, nicht nur partielle Täuschungen und Verwechslungen verursachen, sondern letztlich die Wahrnehmung der Wirklichkeit überhaupt tiefgreifend bestimmen. Die Annäherung von Bild und Realität, so zeigen die *Wahlverwandtschaften*, birgt nicht allein die Möglichkeit, das bildlich Dargestellte lebendig erscheinen zu lassen, sondern kann auch zur Folge haben, dass das Lebendige ›bildhaft‹ erstarrt, weil es durch das Bild verdrängt und ersetzt wird. Das Simulakrum beraubt nicht nur das Bild seiner Bildlichkeit, seiner spezifischen Differenz zur Wirklichkeit, sondern droht auch die Wirklichkeit jenseits des Bildes zu betreffen.

Dass sich Caspar David Friedrich ähnlich grundlegend und kritisch mit Auffassungen auseinandersetzte, die Bild und Wirklichkeit einander bis zur Verschmelzung annähern wollten, bezeugen nicht zuletzt seine Gemälde und Zeichnungen.³² Wesentliche Charakteristika seiner Landschaftsmalerei sind eng mit der Grundfrage nach dem Status des Bildes verknüpft, ja sie bieten gleichsam eine mit bildlichen Mitteln vollzogene Reflexion dessen, was ein Bild ausmacht. Friedrichs ungewöhnliche, bewusst kalkulierte und dem Betrachter ostentativ vor Augen geführte Kompositionsprinzipien orientieren sich stets auch an der Bildfläche und wirken so einer Versenkung in die Raumillusion entgegen. Ganz unverkennbar versuchte der Maler auf diese Weise etablierte Wahrnehmungskonventionen der zeitgenössischen Betrachter zu durchbrechen, um nachdrücklich deren Bildbewusstsein zu stärken.

Der *Tetschener Altar*, der den Weimarischen Kunstfreunden aus einer vorbereitenden Sepia-Zeichnung in den Grundzügen vertraut war, kann vor Augen führen, wie Friedrich den Betrachter zu einer Reflexion über den Bildstatus des Dargestellten anregen wollte.³³ Nicht ohne Grund beklagte sich der Kammerherr von Ramdohr darüber, dass er seine eigene Position als Betrachter vor diesem Bild nicht in gewohnter Weise habe bestimmen und einnehmen können. Es fehlt nicht nur an Indizien, die es dem Rezipienten ermöglichen, seinen Standort in der dargestellten Landschaft zu erschließen. Vielmehr sind auch Grundregeln der perspektivischen Darstellung missachtet, so dass kleinste Details wie die Tannennadeln, trotz der offenkundig weiten Entfernung des Betrachters zum Berggipfel, viel zu detailscharf erscheinen. Tatsächlich dürfte es Friedrich genau um den von Ramdohr beschriebenen verstörenden Effekt gegangen sein: Der Betrachter sollte daran gehindert werden, sich in die Landschaft hineinzusetzen, und sieht sich stattdessen auf den Bildstatus des Dargestellten verwiesen. Die auffällige Rahmung, die bewusst kulissenhafte Inszenierung des Gipfels, die kalkulierte, an der Fläche orientierte ästhetische Ordnung des Bildes und nicht zuletzt ein zentrales Motiv der Darstellung, das Kruzifix auf dem Gipfel, stärken das Bildbewusstsein des Betrachters, um eine fragwürdige Versenkung in die Illusion eines Landschaftsraums zu durchkreuzen. Der Gekreuzigte, der kaum zufällig als metallischer Corpus ausgebildet ist und

32 Vgl. Johannes Grave: *Caspar David Friedrich – Glaubensbild und Bildkritik*. Berlin 2011.

33 Für eine ausführliche Deutung des *Tetschener Altars* vgl. Grave (Anm. 32).

damit als Bildwerk im Bild erscheint, zeigt an, welche Richtung die Reflexion des Betrachters über das Bild einschlagen soll: Es gilt sich vor Augen zu führen, dass Gott unter den Bedingungen irdischer Existenz nur in bildlich vermittelten Formen anschaulich erfahrbar werden kann, da nicht zuletzt Christus als Bild Gottes, mit Friedrichs Worten als »das Bild des ewigen allbelebenden Vaters«,³⁴ verstanden werden muss. Nur wer sich bewusst macht, dass sich, was ihm vor Augen steht, einer bildlichen Vermittlung verdankt, kann zum Kern von Friedrichs *Tetschener Altar* vordringen.

Goethes Reflexionen über die Gefahren des Bildes und Friedrichs mit bildlichen Mitteln entfaltete Kritik des Bildes gehen von unterschiedlichen Voraussetzungen aus und sind keineswegs durchgängig von denselben Absichten geleitet. Und doch kann ein unbefangener Blick auf Goethe und Friedrich überraschende Konvergenzen ihres Bilddenkens aufdecken. Beide grenzen sich klar von einem Bildverständnis und von Praktiken ab, die das Bild der Wirklichkeit annähern sollen. Auf je eigene Weise unterstreichen Goethe und Friedrich unmissverständlich die Notwendigkeit, dass jeder Umgang mit Bildern ein Bewusstsein von deren spezifischem Status und damit eine Einsicht in die ikonische Differenz voraussetzt.

Besonders bemerkenswert ist, dass Goethes und Friedrichs kritische Reflexionen über die Voraussetzungen, Potentiale, Grenzen und Gefahren des Bildes zur selben Zeit wesentlich an Kontur gewannen; nämlich in den Jahren von ca. 1807 bis 1810, in denen Friedrich am *Tetschener Altar*, am *Mönch am Meer* und an der *Abtei im Eichwald* arbeitete und Goethe die *Wahlverwandtschaften* schrieb. Es sind zugleich jene Jahre, in denen das wechselseitige Interesse Goethes und Friedrichs aneinander eine einmalige Intensität angenommen hatte. Die Koinzidenz mag sich einem Zufall verdanken. Doch wäre selbst ein solcher Zufall noch sprechend, zeigt er doch, wie nah sich das scheinbar kategorisch Verschiedene, mit anderen Worten, wie nah sich Klassik und Romantik sein können.

34 C.D. Friedrich an Johannes Karl Hartwig Schulze, Dresden d 8ten Februar 1809; in: Zschoche (Anm. 7), S. 51-54; hier S. 53.

Goethe und Neureuther. Die Arabeske: Ornament oder Reflexionsmedium?

Es ist wie so oft bei Goethe. Von seinen Grundanschauungen nimmt er nicht Abschied, beruft sie als Ausgangspunkt und Positionsbeschreibung regelmäßig, um dann aber doch die Tür ein wenig zu Neuem, Anderem, seinen Überzeugungen letztlich Widersprechendem zu öffnen.

Die bloße Tatsache von Goethes wirklich ungewöhnlicher Begeisterung für Eugen Napoleon Neureuthers arabeske Randzeichnungen (Abb. 1) – er weiß sie gar nicht genug zu loben – scheint auf ein Exempel für das beschriebene Phänomen zu verweisen. Weitere Unterstützung findet dieser Gedanke durch Goethes Faszination für Philipp Otto Runge's arabeske *Tageszeiten* (Abb. 2). Als Runge ihm zuerst die Zeichnungen zur Ansicht schickt, ist Goethe irritiert, geht im Antwortbrief an Runge einerseits ein wenig auf Distanz (er habe nicht alles verstehen können), kann sich aber gleichzeitig dem Sog nicht entziehen; er muss sich immer wieder in die Blätter vertiefen, erfährt, dass man sich labyrinthisch in sie verlieren kann.¹ Goethe wird sich noch genau erinnern haben, was Runge 1801 zu den Weimarer Preisaufgaben eingesandt hatte und wie er, Goethe, dessen *Achill und Skamandros*-Zeichnung durch die Feder Johann Heinrich Meyers aburteilen ließ (Abb. 3). Meyer, wie immer zuständig für die Einhaltung der Grundposition, schon aus didaktischen Gründen, um den Weg der Kunst nicht in die vermeintlich falsche Richtung gehen zu lassen – Meyer rügt, dass der dargestellte Moment unklar sei, dass die Zeichnung, gemeint in anatomischer Hinsicht, unrichtig sei und empfiehlt dem entwerfenden Künstler, das Vorbild der Antike und der Natur »im Sinne der Alten« zu studieren.² Damit wird ein klassisch-idealistischer Bildbegriff eingeklagt, den Runge nicht erfüllt habe.

1 Vgl. Sulpiz Boisserée an seinen Bruder Melchior, 6.5.1811; zit. in: Jörg Traeger: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*. München 1975, S. 171; Goethe an Daniel Runge, 17.12.1811, in: *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Mahler*. Hrsg. von dessen ältestem Bruder. Erster Theil. Mit sieben Bildwerken. Hamburg 1840; Zweyter Theil. Mit einem Titelbilde und einer Musikbeylage. Hamburg 1841; hier Zweyter Theil, S. 435; Goethe an Philipp Otto Runge, 2.6.1806, in: HA Briefe, Bd. 3, Nr. 832; Johann Heinrich Meyer, Johann Wolfgang von Goethe: *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst*, in: MA 11.2, S. 319-350; zu den *Tageszeiten*: »Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen« (MA 11.2, S. 334); auch zit. in: *Hinterlassene Schriften*, Zweyter Theil, S. 529.

2 Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. Weimar 1958, S. 233 f.; Zitat S. 234. Vgl. Ph. O. Runge an Goethe, 23.8.1801 (HA Briefe an Goethe, Bd. 1, Nr. 251; Ph. O. Runge an Goethe, 26.4.1806 (ebd., Nr. 308); Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. In: Ausst.-Kat. *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine



Abb. 1

Eugen Napoleon Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen, Titelblatt Heft 1, 1829, Federlithographie

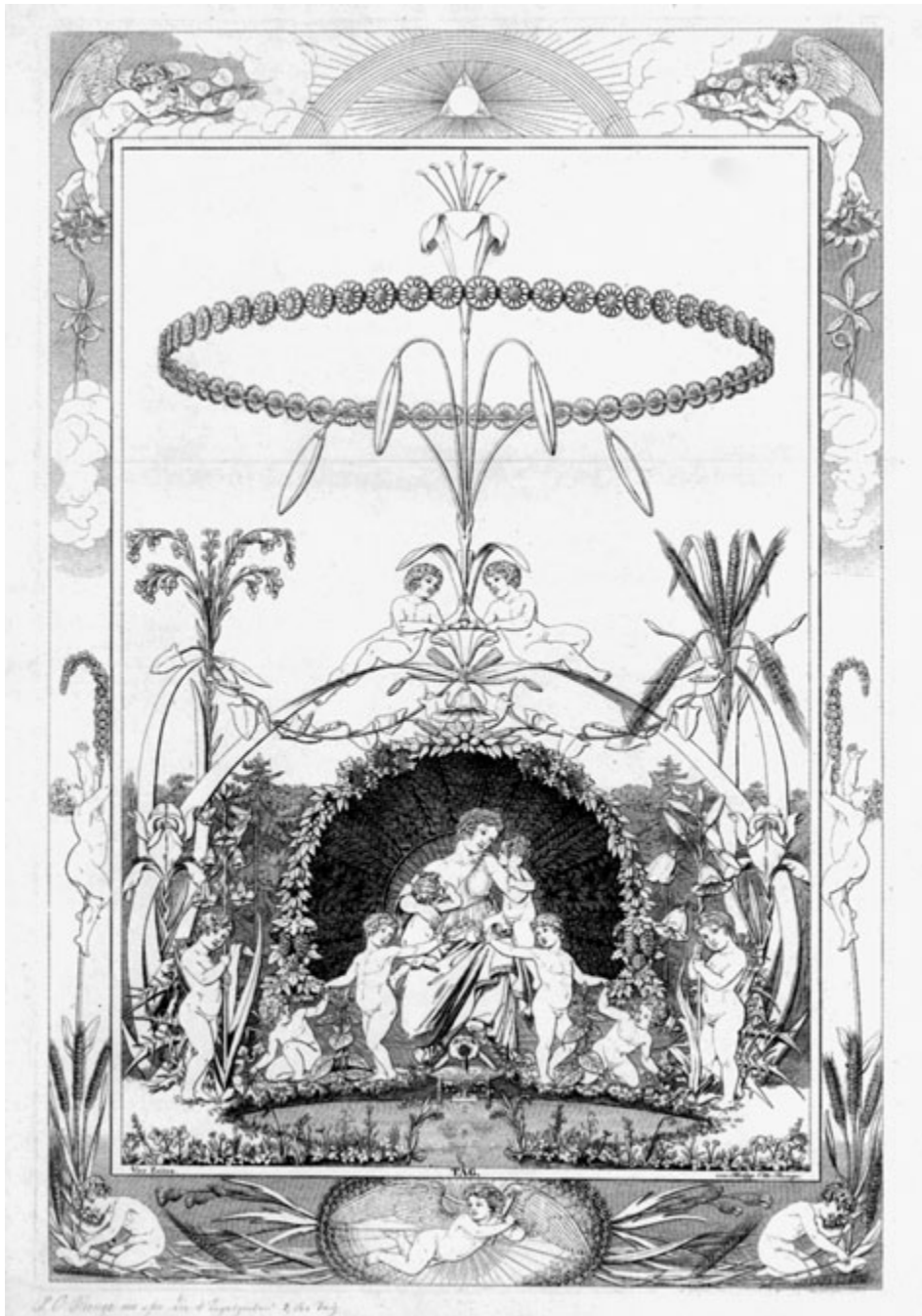


Abb. 2

Philipp Otto Runge: »Der Tag« aus der »Tageszeiten«-Serie, 1807,
Kupferstich



Abb. 3

Philipp Otto Runge: Achill und Skamandros, 1801, Pinselzeichnung

1805 waren Runges *Tageszeiten* in der ersten Auflage im Kupferstich erschienen. Goethe ließ, nachdem Runge ihm 1806 die Stiche geschickt hatte, eine Besprechung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* von 1807 einrücken. Wenn er dort von der »Anmut« und »Liebenswürdigkeit« der *Tageszeiten* spricht,³ dann greift er ein Vokabular auf, das ihm eine Zuordnung von Runges Serie zu einer bestimmten Tradition und Gattung ermöglicht, die ihre Darstellung rechtfertigen; sie werden zu Schmuck und Dekoration in letztlich dienender Funktion, sie sind nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Dekor. Runge dagegen, der dies ursprünglich wohl nicht viel anders sah (die ›Zeiten‹ sollten in gemalter Form die vier Wände eines Speisezimmers zieren), begriff, dass dies für bloße Unterhaltung zu schwere Kost war, und erklärte sie für die Sache selbst mit ausgeprägter, allerdings nicht in eindimensiona-

Schulze. Schirn Kunsthalle Frankfurt; Kunstsammlungen zu Weimar, Stiftung Weimarer Klassik. Ostfildern 1994, S. 310-322, und Kat. Nr. 208-210, S. 334-336; Regine Gerhardt: *Die Weimarer Preisaufgaben 1800/01*. In: Ausst.-Kat. *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik*. Im Auftrag der Hamburger Kunsthalle u. der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München. Hrsg. von Markus Bertsch u. a. [München 2010], S. 112-118.

³ *Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen* (MA 9, S. 533-562; hier S. 554).

ler Sinnzuweisung aufgehender Bedeutungsdimension.⁴ Goethe dachte an die Tradition pompejanischer Wandmalerei und Raffaels Loggiendekoration (Abb. 4), Runge an kosmologische Zusammenhänge – nicht umsonst bedeutet das griechische Wort ›Kosmos‹ sowohl ›Schmuck‹ wie ›Ordnung‹, aber eben auch ›die ganze Welt‹. Goethe sah bei derartigen Ansprüchen den Künstler sich ins Elementarische verlieren,⁵ Runge dagegen erkannte die Vielfachaufladung der Zeichen als die einzige Möglichkeit, nach dem erfahrenen Traditionsbruch, der den tradierten Zeichen ihre Verbindlichkeit raubte, eine neue Sprache der Kunst zu initiieren.⁶ Die Fragmente der Wirklichkeit, ganz im brentanoschen Sinne, waren arabesk zu umkreisen; der Schmuck sollte sie zu Schmuckstücken werden, zugleich aber sollte die Fassung der Fragmente sie, wieder in Brentanos Sinn, zu Denksteinen werden lassen.⁷ Das im Ornament in Schönheit aufgehobene Fragment sollte Anlass geben zur Reflexion der verlorenen Ganzheit, einen Vorschein bilden für zukünftige Heilung.⁸ Utopischen Charakter hat diese Form der reflexiven Arabeske insofern, als die Ordnung, die sie stiftet, eine neue, nicht dagewesene, nicht wirklich benennbare ist; sie ist poetische Umkreisung. Sie ist allumfassend und ein Nichts zugleich.

Nun ist es ein Gemeinplatz, dass der Begriff der romantischen Arabeske auf Friedrich Schlegel zurückgeht. Schon 1797 heißt es bei ihm: »Arabesk[en] sind die absolute (F/o [absolut Fantastische]) Malerei«⁹ oder entsprechend: »Reine Pict.[ur] nichts als Arab[eske]«¹⁰ und schließlich: »Die ursprüngl[iche] Form d[er] Pictur ist Arabeske«.¹¹ Wenn Schlegel dann noch feststellt, dass »die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie« ist,¹² und das Paradox formuliert, dass die Arabeske »künstlich geordnete Verwirrung«¹³ sei, was er durch die positiv

4 Ph. O. Runge an Daniel Runge, 30.1.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 31 ff.; hier S. 33.

5 Im Brief von Sulpiz an Melchior Boisserée von 1811 (Anm. 1).

6 Ph. O. Runge an Ludwig Tieck, 1.12.1802; in: Runge: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 23-28; bes. S. 27 f.

7 Clemens Brentano – Philipp Otto Runge. *Briefwechsel*. Hrsg. u. komm. von Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt a. M. 1974, Brentano an Ph. O. Runge, 21.1.1810, S. 9-28; hier S. 16, 18; Horst Meixner: *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie. In: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 11 (1967), S. 435-468; bes. S. 440.

8 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801). Hrsg. u. eingel. von Hans Eichner. München u. a. 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [KFSA] I, 2), S. 284-351; hier S. 329-339 (*Brief über den Roman*); Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poesik*. München, Paderborn, Wien 1966; bes. S. 134-197.

9 Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie*. In: ders.: *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*. Mit Einleitung u. Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981 (KFSA II, 16), S. 83-190; hier S. 167 [1986].

10 Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Litteratur. II. und Ideen zu Gedichten* (S. 18-95). In: ders.: *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*. Mit Einleitung u. Kommentar hrsg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981 (KFSA II, 16), S. 253-337; hier S. 326 [860].

11 Ebd., S. 319 [787].

12 Schlegel (Anm. 8), S. 319 (*Rede über die Mythologie*).

13 Ebd., S. 318 (*Rede über die Mythologie*).

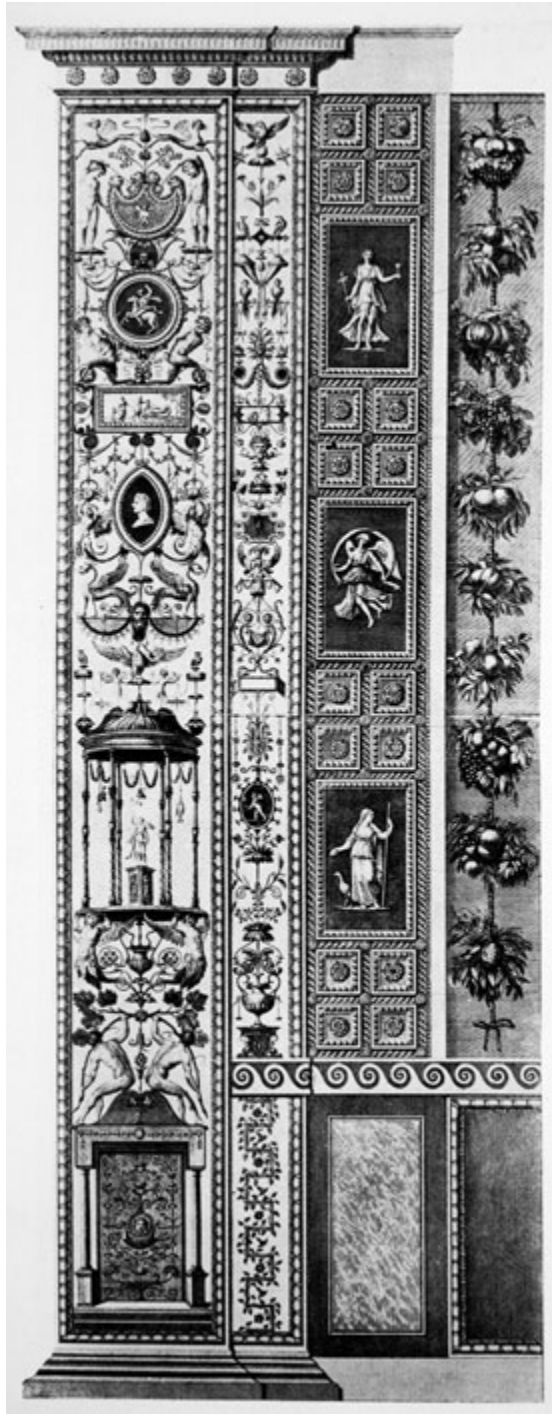


Abb. 4

Giovanni Battista Volpato nach Raffael, aus: Loggie di Raffaele nel Vaticano,
Rom 1772-1776, Entwurf für Pilaster XIII, Kupferstich

gemeinte Setzung »χα [Chaos] = Arab[eske]«¹⁴ noch zuspitzt und ihre künstlerische Entstehung durch Zufall und Willkür charakterisiert sieht,¹⁵ dann fragt sich, wie aus diesem ursprünglich Chaotischen neuer Sinn entstehen mag. Zum einen steht sicher biblische Metaphorik dahinter: Gottes Schöpfung hat dem ursprünglichen Chaos Gestalt gegeben, die jetzige Neuschöpfung nach der Erfahrung des Zerfalls ganzheitlichen Weltverständnisses wird dem Künstler übertragen. Zum anderen aber bleibt für Schlegel die Arabeske durchaus im Sinne der Tradition, die sie als ein bloßes Ornament sah, dem Gegenstand appliziert, aber ihn nicht bestimmend, eine niedere Form.¹⁶ Allerdings bildet sie den einzigen Stoff in der prosaischen Gegenwart, aus dem, wenn auch nur vorläufig, Neues, wenn auch unbenennbar Hieroglyphisches zu schöpfen ist.¹⁷ Joseph Görres und Clemens Brentano, die sich beide intensiv mit Runge auseinandergesetzt haben, übernehmen manches von Schlegel: den Begriff der Hieroglyphe, die Vorstellung, dass die Arabeske das der Dichtung einzig angemessene Strukturprinzip ist, ihre ironisch-reflexive Dimension; jedoch versuchen sie, das Verhältnis von ornamentaler Form und von ihr umkreistem Gegenstand weiterzudenken. Görres spricht schon 1802 in seinen *Aphorismen über die Kunst*, bevor er auf Runge's *Tageszeiten* reagieren konnte, von einer künstlerischen Praxis ohne Regel und Theorie, die quasi bewusstlos dem Gang der Produktion folgt.

Für Görres bleibt die Arabeske strenggenommen bloßes Ornament, doch die Definition »Arabeske« ist »Form ohne Gegenstand«,¹⁸ positiv gewendet, sie eröffnet die Möglichkeit, den Schöpfungsprozess neu und grundsätzlich zu fassen. Wenn sich, nach Brentano, Empfindung unmittelbar in gestischer Bewegung entäußert, auf der Fläche ein Ornament bildet, dann ist diesem Ornament aus dem Inneren kommende Tiefe eingeschrieben. Das Ergebnis ist, wie Brentano in einem späten Brief an Johann Friedrich Böhmer von 1837 in Erinnerung an Runge schreibt, mitnichten Oberflächlichkeit oder, anders ausgedrückt, bloßes Ornament,¹⁹ sondern dient dazu – um die berühmte Formulierung aus Brentanos Brief an Runge vom 21. Januar 1810 zu zitieren –, »das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren«.²⁰ Dem scheinbar Ungeordneten, Willkürlichen,

14 Schlegel (Anm. 10), S. 316 [746].

15 Polheim (Anm. 8), S. 114 f.

16 Dazu Eichner in der Einleitung zu: Schlegel (Anm. 8), S. LXXXVII-XCVII; hier S. XCIV.

17 Günter Oesterle: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels »Brief über den Roman«*. In: Dirk Grathoff (Hrsg.): *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Frankfurt a.M., Bern, New York 1985, S. 233-292; hier S. 237.

18 Joseph Görres: *Aphorismen über die Kunst. Als Einleitung zu Aphorismen über Organomie, Physik, Psychologie und Anthropologie*. In: ders.: *Naturwissenschaftliche, kunst- und naturphilosophische Schriften I (1800-1803)*. Hrsg. von Robert Stein nebst einer Einführung in Görres' Aphorismen über die Kunst von Adolf Dyroff. Der Gesammelten Schriften zweiter Band, erste Hälfte. Köln 1932, S. 59-164; hier S. 85 f., Zitat S. 86.

19 Bettina Knauer: *Allegorische Texturen. Studien zum Prosawerk Clemens Brentanos*. Tübingen 1995, S. 55.

20 Brentano an Ph. O. Runge, 21.1.1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 22.

Chaotischen wohnt also eine tiefere Notwendigkeit inne, die sich als eine neue strukturelle Ordnung niederschlägt. Wie zu zeigen sein wird, ist die Arabeske aufgrund ihrer Gattungsgeschichte in der Lage, diese Ordnung zum Vorschein zu bringen. Wenn Friedrich Schlegel den Roman als die alle anderen Dichtungsformen in sich fassende Gattung sieht und als sein Strukturprinzip die Arabeske begreift,²¹ dann sieht Runge in genauer Parallele dazu alles, wie er schreibt, zur Landschaft drängen, als deren Strukturprinzip wiederum die Arabeske fungieren soll.²² Notwendig können sich diese alles umfassenden Gattungen – Roman und Landschaft – nicht klassischen Gattungsbestimmungen fügen.

In Runges *Tageszeiten* (Abb. 5) können aus Bäumen und Blumen, den zentralen landschaftlichen Elementen, metamorphotisch menschliche Körper herauswachsen, was bewirkt, dass die räumliche Ordnung einer Landschaft, deren primäres Gattungscharakteristikum traditionellerweise ihre imaginierte Erstreckung von vorne nach hinten darstellt, tendenziell aufgehoben erscheint. Auf irritierende Weise durchdringen sich Flächen- und Raumerfahrung, wobei die Flächenerfahrung und damit die ornamentale Wahrnehmung des Gezeigten dominiert, d. h., wir sehen die Flächenordnung in ihrer strukturellen Anlage als eine Überblendung des gegenständlich Gezeigten. Sinn bekommt die ornamentale Arabeske, allem Wildwuchs in ihrem Verlauf zum Trotz, eben durch ihre wahrnehmbare Ordnung. Wenn Novalis schreibt: »[...] das Chaos muß in jeder Dichtung durch den regelmäßigen Flor der Ordnung schimmern«,²³ dann meint er genau dies. Das Chaos ist dabei das Ursprüngliche, die ungestaltete Urmaterie, die sich im Gestaltungstrieb verwandelt. Die Willkür ist nicht ohne die Ordnung, die Ordnung nicht ohne die Willkür sinnvoll. Und dieses Willkürliche ist nur aus dem Inneren zu schöpfen. Entsprechend drückt Runge das für die Landschaft aus: »Die Landschaft [gemeint: im Gegensatz zur klassischen Historie; W.B.] bestände nun natürlich in dem umgekehrten Satze, daß die Menschen in allen Blumen und Gewächsen, und in allen Naturerscheinungen, sich und ihre Eigenschaften und Leidenschaften sähen; es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradiese her seyn muß.«²⁴ Der Verweis auf das Paradies, wobei es wie bei Brentano als verloren angesehen wird, meint zum einen die unentfremdete, harmonische Ganzheit alles Geschaffenen, andererseits aber auch den Urzustand noch bewusstloser Existenz, die mit Notwendigkeit dem Sündenfall der Erkenntnis entgegengeht, der den Urzustand nur mit Wehmut erinnern und in der Arabeske evozieren lässt.

Wie nun aber ist die Ordnung der Arabeske realiter zu denken? Es sei dies kurz am Beispiel von Runges *Der Tag* (Abb. 2) aus seiner *Tageszeiten*-Serie demonstriert,

21 Schlegel (Anm. 8), S. 329-339 (*Brief über den Roman*).

22 Ph. O. Runge, im Februar 1802; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 5-7 (*Kunstaussstellung in Weimar*).

23 Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1798-1801). In: ders.: *Schriften*. Bd. 1: *Das Dichterische Werk*. Hrsg. von Paul Kluckhohn (†) u. Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter u. Gerhard Schulz. 2., nach den Handschriften erg., erw. u. verb. Aufl. Stuttgart 1960, S. 193-334; hier S. 286.

24 Ph. O. Runge an Ludwig Tieck (Anm. 6), S. 23-28; hier S. 24.

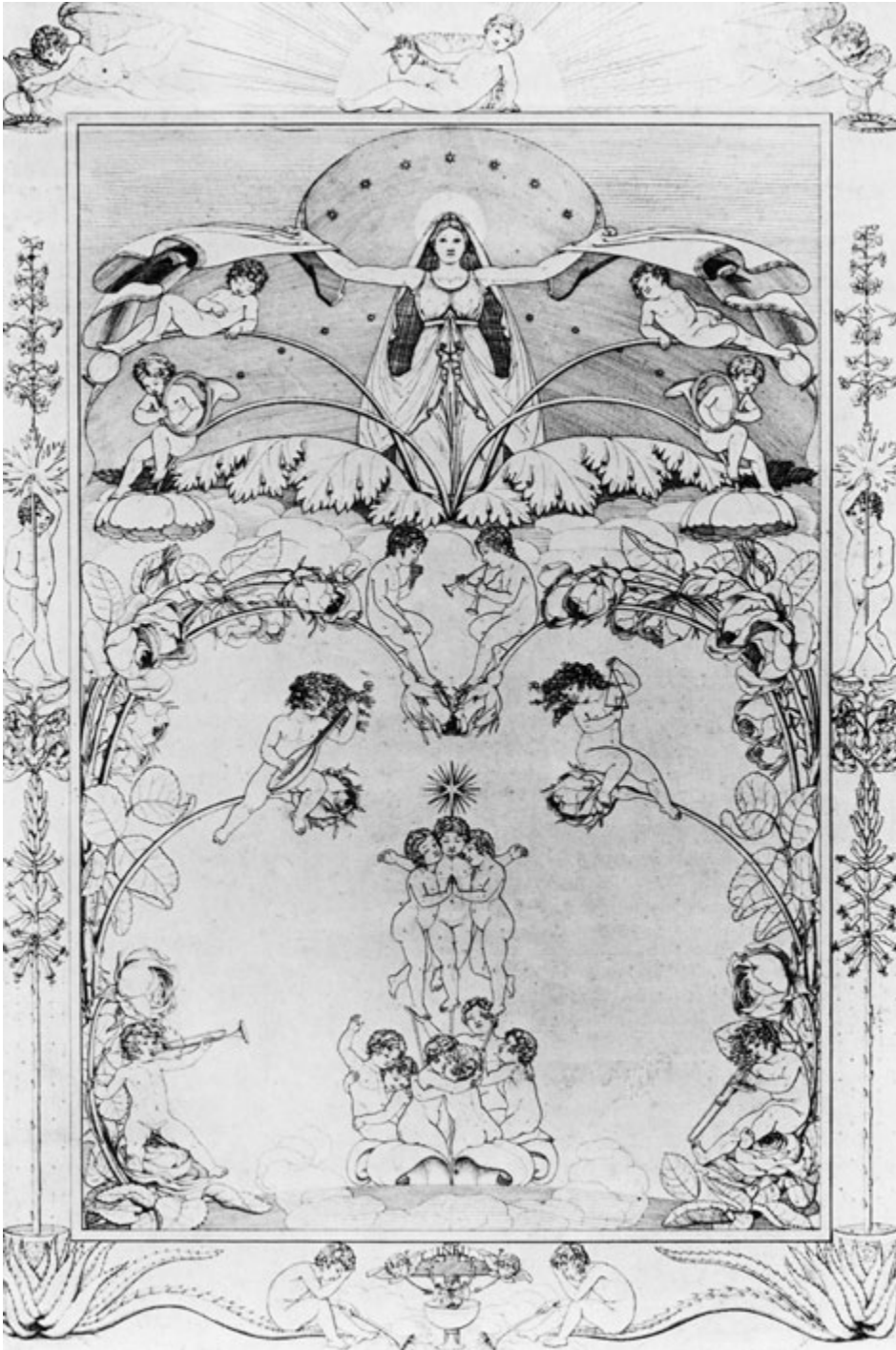


Abb. 5

Philipp Otto Runge: »Der Abend« aus der »Tageszeiten«-Serie, 1803,
Kupferstichvorlage, Federzeichnung

weil Runges Arabesken auf alle folgenden Unternehmungen, vor allem auch auf Neureuthers Goethe-Illustrationen, abgefärbt haben. Folgende Grundeigenschaften sind für Runge verbindlich: Die Arabeske ist achsensymmetrisch angelegt; sie hat einen Ursprungspunkt auf dem unteren Drittel der Symmetrieachse, sie wächst von da in zwei getrennten Strängen, meist in sich verzweigender Blütenstengel, links und rechts symmetrisch aufeinander reagierend auf, um oben wieder zusammenzufinden. Man kann diesen Weg als These, Antithese und Synthese begreifen. Innenbild und Rahmen, der ebenfalls aus arabeschem Pflanzenwuchs mit inserierten Gestalten besteht, werden – bei Runge – strikt voneinander getrennt. Bei der Rahmenarabeske ist der genannte Aufbau: Ursprungspunkt, Entfaltung zu zwei Seiten und Zusammenfinden oben auf der Symmetrieachse noch greifbarer.²⁵ Dass es sich hier um den Prozess einer Steigerung oder Potenzierung handelt, macht Runge eigene Beschreibung der Funktion des Rahmens deutlich: »[...] so giebt auch das Rahmen artige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höhern Ansicht zu zeigen«.²⁶ Hat man alle vier Tageszeitenarabesken im Blick, so wird einsichtig, dass die Innenbilder naturzyklisch angelegt sind (auf die Nacht folgt ein neuer Morgen), während der Rahmen christlich eschatologisch auf ein Ziel hin, die Erlösung in Gott, argumentiert. Der ewige Kreislauf der Natur wird der Bestimmung des Menschen konfrontiert. Die strikte Trennung beider Bereiche oder Argumentationsformen überantwortet ihre Zusammenführung an das betrachtende Subjekt, sie braucht seine Projektionsleistung.

Beim *Tag* entspringt die Arabeske einer Quelle, gestaltet als Fischmaul, aus dem Inneren drängt die Fülle nach außen. Ihr Wasser speist die Pflanzen. Die Quelle entspringt zu Füßen der nährenden Mutter als der vielfach konnotierten Verkörperung des Ursprungs. Sie kann als Mutter Erde, in der Tradition der römischen Tellus, gelesen werden, als Caritas, als Prinzip des Mütterlichen an sich etc. In Runge's Erklärung trennen sich vor ihr die Geschlechter zu des Tages Arbeit, zwischen ihnen blühen Vergissmeinnicht, die in der Trennung an die Wiedervereinigung erinnern. Links wächst Flachs auf, davor steht ein weiblicher Putto, die Blume weist auf die weibliche Tagesarbeit hin; der männliche Putto rechts ist von Kornähren hinterfangen, der Mann geht aufs Feld, Disteln weisen auf die Beschwerlichkeit seiner Arbeit hin. In der Mitte wächst eine Lilie auf, von einem Kornblumenkranz umgeben, sie strebt dem Himmel zu. Der Rahmen hat seinen eigenen Ursprung unten in der Mitte, ein strahlendes, mit Blumen abgeschirmtes Reich, ganz offensichtlich das Paradies, denn der geflügelte Putto trägt ein Flammenschwert; er hat das männliche und das weibliche Geschlecht aus dem Paradies vertrieben. Beide pflanzen das Korn, doch aus dem Korn erwächst je eine Königskerze; die Putti versuchen sie zu erklimmen, um in höhere Regionen zu kommen, doch die Spitze der Königskerzen weist nach unten. Eine Verbindung nach oben ist durch Gewölke verhüllt, ohne göttliches Eingreifen ist der Weg zum Heil nicht zu erlangen, doch

25 Zur Struktur der rungeschen Arabeske siehe Werner Busch: *Umrißzeichnung und Arabeske als Kunstprinzipien des 19. Jahrhunderts*. In: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Regine Timm. Wiesbaden 1988, S. 117-148; bes. S. 131-138.

26 Ph. O. Runge an Brentano, 9.1. [wohl 2.] 1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 28-32; hier S. 31.

auch dann, ganz protestantisch gedacht, ist das Ziel nur über die Passion zu erreichen. Aus dem verhüllten Göttlichen wächst nämlich je eine Passionsblume heraus, Putten stehen auf den Blüten, recken sich dem Trinitätszeichen oben in der Mitte, überwölbt vom Versöhnungsregenbogen, entgegen, gelockt durch den Duft der himmlischen Rosen.²⁷ So wie das Paradies strahlte, so strahlt das Trinitätszeichen. Kein Wunder auch, dass der mittlere Staubfaden der Lilienblüte an den trennenden Rand zum Göttlichen stößt.

Man könnte versuchen, dies weiter zu deuten: Die Staubfäden mancher Blumenblüte zucken bei Berührung zurück – so wäre hier auf das auf Erden Unerreichbare angespielt. Wie dem auch sei, der Zeichen sind so viele, die Verweisungsmöglichkeiten so zahlreich, dass je nach Betrachter und Befindlichkeit unterschiedliche Lektüremöglichkeiten gegeben sind. Dies war Runge und seinen frühen Rezipienten wohl bewusst. Im Juni 1803 schreibt Runge an seinen Bruder:

Ich meyne so, lieber D. [Daniel], ich müßte nicht die Erklärung [der *Tageszeiten*] so deutlich machen wollen, daß sie jedem verständlich wäre, sondern ich mache eben so etwas (Wörtliches) im Großen darüber, wie mir die Sache in großen Massen vor dem Auge steht, das wird dann der richtige Total-Eindruck, und Tieck macht dann, wie er ja meynt und es mir auch sehr einleuchtet, ein Gespräch darüber, wo alles einzeln gesagt und berührt wird, und worin meine Sachen als einzelne Aufsätze vorkommen [...].²⁸

In Parenthese gesagt: Der Begriff des Totaleindrucks stammt aus der Ästhetik von Christian August Semler (1800) und Karl Ludwig Fernow (1806) und führt von da auf Alexander Gottlieb Baumgarten zurück; er wird später auch von Alexander von Humboldt in seinen *Ansichten der Natur* von 1808 verwendet, und zwar in einem Zusammenhang, in dem er von der ästhetischen Behandlung naturhistorischer Gegenstände spricht.²⁹ Der Naturwissenschaftler, bei Humboldt der Pflanzegeograph, zergliedert und erkennt die einzelne Pflanze, kann den Ort ihres Erscheinens markieren, doch nur den Künstler sieht Humboldt in der Lage, den Gesamteindruck, die Physiognomie des Ganzen einer Region, eines Berges in seinem Pflanzenkleid vorzustellen.³⁰ Linné kann klassifizieren, nicht veranschaulichen, den

27 Runge selbst zum *Tag*: Ph. O. Runge an Daniel Runge, 22.2.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 35 f.; Daniel Runge nach Ph. O. Runge's Tod zum *Tag*: *Die Tageszeiten*; in: ebd., Erster Theil, S. 226-243; hier S. 228, und Daniel Runge: *Nachrichten von dem Lebens- und Bildungsgange des Mahlers Philipp Otto Runge*. In: ebd., Zweyter Theil, S. 441-512; hier S. 472-477; Hanna Hohl: *Das Universum der »Zeiten«*. In: Ausst.-Kat. *Runge in seiner Zeit*. Hrsg. von Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle. München 1977, S. 188-192; bes. S. 189-192.

28 Ph. O. Runge an Daniel Runge, 26.6.1803; in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 47 f.; hier S. 48.

29 Gerhard Hard: *Der »Totaleindruck der Landschaft«. Re-Interpretation einiger Textstellen bei Alexander von Humboldt*. In: *Geographische Zeitschrift*, Beiheft 23: *Alexander von Humboldt. Eigene und neue Wertungen der Reisen, Arbeit und Gedankenwelt*. Wiesbaden 1970, S. 49-73, zu den Quellen des Begriffs: ebd., S. 57-62.

30 Werner Busch: *Der Berg als Gegenstand von Naturwissenschaft und Kunst. Zu Goethes geologischem Begriff*. In: Ausst.-Kat. *Goethe und die Kunst* (Anm. 2), S. 485-497; zu Humboldts Vorstellung vom Verhältnis von Naturwissenschaft und Kunst: ebd., S. 495-497.

Bruch zwischen beiden Bereichen vermag nur die Ästhetik zu überbrücken. Im *Kosmos* bringt Humboldt diese idealistische Hoffnung auf Überbrückung zum Ausdruck, indem er seinen Bruder Wilhelm von Humboldt zitiert: »Dichtung, Wissenschaft, Philosophie, Thatenkunde sind nicht in sich und ihrem Wesen nach gespalten; sie sind eins, wo der Mensch auf seinem Bildungsgange noch eins ist oder sich durch wahrhaft dichterische Stimmung in jene Einheit zurückversetzt«. ³¹

Wenn Runge in seinen graphischen Darstellungen nicht nur zwischen Rahmen und Bild eine klare Trennung vornimmt, die Bereiche Naturleben und Religion strikt trennt, sondern dem Rahmen noch dazu gegenständliche Bedeutung einschreibt, ihn das Innenbild kommentieren lässt, dann steigert er dies bei der einzig erhaltenen malerischen Umsetzung der ›Zeiten‹, dem sogenannten *Kleinen Morgen* (Abb. 6), noch dadurch, dass er dem Innenbild einen illusionistischen Bilderrahmen mit Goldrand, Hohlkehle und Randleiste zugesellt. Dieses gerahmte Bild wirkt so, als würde es den arabesken Rahmen überschneiden, der wiederum zusätzlich einen entsprechenden illusionistischen Bilderrahmen hat, während ein eigentlicher Bilderrahmen schließlich das Ganze fasst. Beide illusionierten Bilderrahmen unterliegen einer Licht-Schatten-Regie, bei der das Licht von oben links kommt und insofern die Hohlkehlen links und oben in Schatten taucht, rechts und unten aber ausleuchtet. Zu Recht hat man betont, dass dieser Rahmenillusionismus aufgrund der farbigen Fassung Innenbild und Arabeskenrahmen zu sehr zusammenschließen würde; auf diese Weise erscheint das Innenbild mit seiner starken Naturverpflichtung räumlich vor dem Arabeskenrahmen, der, unter anderem betont durch minimale Überschneidungen, als hinter dem Innenbild sich weiter erstreckende eigene Welt zu lesen ist. So verdeckt das Innenbild das unaussprechlich Göttliche. ³² Was man nicht erkannt hat, ist die Herkunft des illusionistischen Rahmenmotivs mitsamt seiner besonderen Ausleuchtung: Es stammt aus den Clairobscurholzschnitten von Ugo da Carpi nach Raffael aus der Zeit um 1520 (Abb. 7). Ugo da Carpi macht durch den imitierten und wie bei Runge ausgeleuchteten Rahmen deutlich, dass wir nicht nur die Illusion von etwas Dargestelltem vor uns haben, sondern das Bild einer Darstellung, eine mediale Transformation nach Raffael, d. h. so etwas wie eine Selbstreflexion der Kunst. ³³

31 Alexander von Humboldt: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. 5 Bde. Stuttgart 1845-1862, Bd. 2, S. 107, Anm. 23; dazu: Hermann Noack: *Naturgemälde und Naturerkenntnis. Alexander von Humboldts »Kosmos« in problemgeschichtlicher Rückschau*. In: *Universalismus und Wissenschaft im Werk und Wirken der Brüder Humboldt*. Im Auftrag der Humboldt-Gesellschaft hrsg. von Klaus Hammacher. Mit einem Anhang: *Wilhelm von Humboldts Briefe an John Pickering*. Hrsg. von Kurt Müller-Vollmer. Frankfurt a. M. 1976, S. 46-70; hier S. 67.

32 Ph. O. Runge zum Rahmen seiner Arabesken: an Daniel Runge, 22.2.1803, in: *Hinterlassene Schriften* (Anm. 1), Erster Theil, S. 35 f.; hier S. 36; an Daniel Runge, 23.3.1803, in: ebd., S. 36-38; hier S. 37; an Ludwig Tieck, Anfang April 1803, in: ebd., S. 39-42; hier S. 39; an Schildener, im März 1806, in: ebd., S. 66-69; hier S. 69; Daniel Runge über Ph. O. Runge's *Tageszeiten*, in: ebd., S. 227, 229, 231; Daniel Runge: *Nachrichten von dem Lebens- und Bildungsgange des Mahlers Philipp Otto Runge*, in: ebd., Zweyter Theil, S. 441-512; hier S. 474, 476.

33 Dazu Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. München 2009, S. 31-41.



Abb. 6

Philipp Otto Runge: Der kleine Morgen, 1808, Öl auf Leinwand



Abb. 7

Ugo da Carpi nach Raffael: David und Goliath, um 1520, Clairobscurholzschnitt

Das mag eine Dimension auch bei Runge sein, doch ist bei ihm die Verwendung der Rahmenillusion noch komplexer angelegt. Zum einen wird auf den unterschiedlichen Realitätscharakter von Innenbild und Rahmenbild verwiesen, zum anderen entspricht die für beide Rahmen zuständige Lichtführung – anders als bei Ugo da Carpi – nicht einer innerbildlichen Lichtführung, so dass wir drei Realitätsebenen haben, alle drei illusioniert: diejenige der illusionierten Rahmen, die wir uns als die Beleuchtungssituation des realen Bildobjektes vorzustellen haben, sowie die des Innenbildes und die des arabesken Rahmenbildes.³⁴ An einem Punkt allerdings haben wir die Möglichkeit, eine Verschränkung von Innenbild und arabesken Rahmen wenigstens zu imaginieren: Die Strahlen der Glorie mit den ungezählten Engelsköpfen oben in der Mitte des arabesken Rahmens wirken wie vom Innenbild mit seinem Rahmen über- oder gar abgeschnitten, ihr göttlicher Mittelpunkt ist verdeckt. Verlängert man jedoch den Strahlenkranz auf sein Zentrum, so treffen sich die Strahlen im Innenbild exakt in der Venus, die bekanntlich Morgen- und Abendstern zugleich ist. Da die Figur der Morgenröte, die Aurora, zugleich als Venus und Maria verstanden werden kann (als Verkörperung der Lichtfigur, in der sich schließlich durch die Geburt des Kindes, das im Vordergrund angebetet wird, die Farben in der Welt materialisieren), ist hier ein Bild des Übergangs vom Immaterialien zum Materiellen als Konkretisierung von Unsichtbarem, Göttlichem zu

³⁴ Zur Ausdeutung des Rahmens beim *Kleinen Morgen* siehe Markus Bertsch: *Der Kleine Morgen 1806-1808*. In: Ausst.-Kat. *Kosmos Runge* (Anm. 2), S. 158-176; hier S. 160, 174-176.

denken. Diese Übertragungsleistung ist allerdings uns Betrachtern aufgegeben; wir sollen die Realitätssphären scheiden und die Metamorphose von der einen zur anderen als eine Art Offenbarung erfahren. In Hinblick auf Neureuther sei noch angemerkt, dass der arabeske Rahmen auch einen Weg aus unterirdischer Finsternis markiert: Die Putten links und rechts befinden sich im Wurzelwerk der aufwachsenden Amaryllispflanzen, die den Bereich des Oberirdischen verkörpern, um schließlich ins Überirdische zu münden. Erneut haben wir also einen dialektischen Dreischritt vor uns vom Dunkel über das Materialisierte zum überirdischen Licht.

Unmittelbar übernommen wird das Prinzip der Scheidung der Realitätssphären im *Tetschener Altar* (siehe Abb. 6, S. 115) von 1807/08 des mit Runge in Dresden 1802/03 durchaus vertrauten Caspar David Friedrich. Der von ihm entworfene, geschnittene Goldrahmen für sein Bild führt die Zeichen der verfassten Religion: Als wäre es eine Tabernakelverzierung, befinden sich unten Zeichen der Eucharistie um das Auge Gottes im Triangel mit Strahlenglorie; oben haben die Palmwedel, die sich zur Versöhnung vereinigen, in ihrem Zentrum den Abendstern, umgeben von fünf Engelsköpfen, die, wie Friedrich schreibt, auf das Kreuz des Innenbildes schauen.³⁵ Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, der Friedrichs Bild entschieden kritisierte, weil er die Landschaft auf die Altäre kriechen sah, bemerkte trocken, der Rahmen sei »ohne alles Verhältnis zum Bilde«, ³⁶ womit er nicht Unrecht hatte: Das Innenbild zeigt in der Tat eine böhmische Landschaft mit einem metallenen, noch dazu von uns abgewandten Kruzifix auf dem Berge; die Landschaft als Landschaft ist in der Wirklichkeit denkbar und erst die ästhetische Ordnung, der sie unterworfen ist, macht sie durchsichtig auf die Wahrheiten des Glaubens, die der Rahmen nur in den konventionellen christlichen Zeichen berufen kann. Der eigentliche Glaube spielt sich eben zwischen beiden Bereichen ab, so dass ihre Gegenüberstellung auch hier den Betrachter zur Auflösung der Diskrepanz auffordert: Er hat zu glauben. Den Weg zur Versöhnung bereitet die ästhetische Ordnung als erfahrbare eigene Wirklichkeit.

Wir beobachten bei Runge wie bei Friedrich eine Umkehrung der Verhältnisse: Da dem eigentlichen Bild die Möglichkeit einer eindeutigen verbindlichen Aussage abhandengekommen zu sein scheint, ist es auf den Rahmen angewiesen und kommentarbedürftig geworden.³⁷ Nur angedeutet sei, dass sich diese Einsicht auch bei Künstlern breitmacht, die sich eher einer klassischen Tradition verbunden sehen. Schon Peter von Cornelius, der Eugen Napoleon Neureuther in seinen Wandbildern der Glyptothek als einen Arabeskenrahmenmaler benutzt, konnte in zweierlei Richtung argumentieren: Einerseits konnte er die Arabeske, wie sein Schüler Ernst

35 Caspar David Friedrich: *Der Tetschener Altar*. In: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Hrsg. von Sigrid Hinz. Berlin (Ost) ³1984, S. 137.

36 F.W.B. von Ramdohr: *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*. In: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen* (Anm. 35), S. 138-156; hier S. 154, Zitat S. 155.

37 Zum Rahmenproblem im deutschen 19. Jahrhundert siehe Werner Busch: *Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum*. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler. Bonn 1986, S. 117-138; bes. S. 133-138.

Förster überliefert, als bloßes schmückendes Ornament herabstufen, das nicht für ernste Gegenstände passt (es könne nicht in malerische Komposition übergehen, sondern würde diese entwerten). Andererseits weiß derselbe Autor zu berichten: »Cornelius besaß in hohem Grade die Fähigkeit, seine Compositionen den mannigfaltigsten Einrahmungen anzupassen, ja sie gewissermaßen für dieselben erschaffen erscheinen zu lassen.«³⁸ Hinter dieser paradoxen Umkehrung scheint die Auffassung zu stehen, dass die überlieferten Geschichten aus Religion, Mythos und klassischer Dichtung in der Gegenwart ihre lebendige Wirkkraft verloren hätten und, um es so zu sagen, eine Verlebendigung durch den Rahmen benötigten: Damit wird der Rahmen zu einem Reflexionsmedium, wie besonders eindrücklich zwei weitere Cornelius-Schüler zum Ausdruck gebracht haben.

Wilhelm von Kaulbachs frühes riesiges Meisterwerk *Die Zerstörung Jerusalems* von 1838, das er später in seinem gewaltigen Geschichtszyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin wiederholen sollte, bildete das Zentrum der von Ludwig I. neu erbauten Neuen Pinakothek in München. Kaulbach konnte die Pinakothek als Schrein um sein Hauptbild begreifen, zumal er den Auftrag bekam, die Außenseiten des kubischen Baus mit Fresken zur neueren Geschichte der Kunst zu überziehen. Das die Zeitgenossen verwirrende Ergebnis war eine letztlich zynische Parodie des Weges der deutschen Kunst unter Ludwigs Ägide und Förderung, bei der selbst Kaulbachs Lehrer Cornelius zu einer komischen Figur wurde.³⁹ Wir können dies, genau wie bei Kaulbachs Berliner Zyklus durch den alles überwölbenden Puttenfries, als Ironie der Geschichte begreifen.⁴⁰ Nur in der Reflexion der Vergeblichkeit alles Geschichtlichen hat dieses noch sein Erscheinungsrecht. Damit sind die Frieze in München und Berlin notwendig Rahmungen gewaltiger Historienbilder, die offenbar ihr Leben ausgehaucht haben, d. h. dem Historismus anheimgefallen sind. Das verzweifelt Zynische daran ist die Tatsache, dass Kaulbach mit seinen Angriffen weder vor seinem Lehrer noch vor seinem Förderer und schließlich auch nicht vor sich selbst Halt machte.

Moritz von Schwind, ein weiterer Cornelius-Schüler, muss sich in gewissem Sinne in der Rolle von Runge gefühlt haben, als er seine sogenannte *Symphonie* entwarf (Abb. 8). Der Aufbau ist gänzlich arabesk: Ausgangspunkt unten auf der Symmetrieachse ist der Kopf Beethovens, dessen Chorfantasie op. 80 von einem Hausorchester im unteren Zentralbild aufgeführt wird; die Felder darüber folgen den klassischen Sätzen einer Symphonie, dem nun gerade die Chorfantasie selbst nicht entspricht. Wie rechtfertigt Schwind dieses Paradoxon? Die Chorfantasie ist der Inbegriff wildwüchsiger Musik: Sie beginnt kammermusikalisch und steigert sich schließlich zu größtmöglichem Orchesterchor – bekanntlich ist sie Vorläufer der 9. Sinfonie. Dem entspricht die arabeske Rahmung von Schwinds vier Szenen, die der klassischen Satzfolge entsprechen, wie Schwind sie selbst nennt. Symphonie,

38 Ernst Förster: *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*. 2 Bde. Berlin 1874, Bd. 1, S. 298, zur konventionellen Einschätzung der Arabeske; zu ihrer Aufwertung und dem Zitat: ebd., S. 453.

39 Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, S. 114–123.

40 Busch (Anm. 37), S. 124 f.



Abb. 8

Moritz von Schwind: Die Symphonie, 1852, Öl auf Leinwand

Andante, Scherzo und Allegro – die Arabeske macht aus den Teilen ein Ganzes. Das der Wirklichkeit entnommene Geschichtchen der von Schwind verehrten Hof-sängerin Karoline Hetzenecker wird mittels der Arabeske poetisiert. So kann Schwind seine *Symphonie* auch eine moderne Novelle nennen. Er hatte sie gedacht als Wand eines Musikzimmers, dessen andere drei Wände von Bildern zu Mozarts *Zauberflöte* und zu Haydns *Vier Jahreszeiten* sowie seiner *Schöpfung* eingenommen werden sollten.⁴¹ Das ähnelt entschieden Runges ursprünglicher Absicht, seine *Tageszeiten* die vier Wände eines Speisezimmers zieren zu lassen. Letztlich steht hinter dieser beide Projekte auszeichnenden Quaternität der barocke Typus der Ausgestaltung entsprechender Räume durch allegorische Darstellungen von Tageszeiten, Jahreszeiten, Erdteilen, den vier Fakultäten und Temperamenten etc. Doch die Zeiten haben sich geändert; das, was Dekoration war, wird Hauptsache, da der klassische Allzusammenhang, die *great chain of being*, zerbrochen ist und durch eine Rückbesinnung auf Urformen künstlerischer Produktivität, zu denen vor allem das Schmuckbedürfnis gehört, erneuert werden soll.

Um zu Goethe und Neureuther kommen zu können, ist es nötig, einen Blick auf die Ornamentdebatte des 18. Jahrhunderts zu werfen. Vor ihrer Folie wird nicht nur Goethes Begriff der Arabeske erhellt, sondern – wichtiger noch – sein gewisses Schwanken in dieser Frage wird deutlich werden. Die Quellen zu dieser Debatte sind 1983 in einer kunsthistorischen Dissertation von Mario-Andreas von Lüttichau zusammengetragen worden und die germanistische Forschung bedient sich hier, höflich gesprochen, sehr freizügig ohne detaillierten Nachweis.⁴² Referenztext so gut wie aller Debattenteilnehmer des 18. Jahrhunderts ist Vitruvs Architekturtraktat, wo im 5. Kapitel des 7. Buches »Über die Herstellung der Wandmalerei und ihre späteren stilistischen Abwege« gehandelt wird. Vitruv befindet apodiktisch, »ein Gemälde zeige das Abbild von Gegenständen, die in Wirklichkeit bestehen

41 Zu Schwinds *Symphonie* siehe Busch (Anm. 39), S. 102–108; ders.: *Conservatism and innovation in Moritz von Schwind*. In: *Art in bourgeois society, 1790–1850*. Hrsg. von Andrew Hemingway u. William Vaughan. Cambridge 1998, S. 252–267; bes. S. 255–257, 260–265. Zu Schwinds Einschätzung der *Symphonie* als moderne Novelle siehe Otto Stoessl: *Moritz von Schwind. Briefe*. Leipzig 1924, S. 200 (an Ludwig Schaller, 30.5.1846).

42 Mario-Andreas von Lüttichau: *Die deutsche Ornamentkritik im 18. Jahrhundert*. Hildesheim, Zürich, New York 1983, mit zahlreichen Quellenauszügen; Helmut Pfotenhauer: *Klassizismus und Ornament. Die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts*. In: »Italien in Germanien«. *Deutsche Italien-Rezeption 1750–1850*. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Schiller-Museum 24.–26. März 1994. Hrsg. von Frank-Rutger Hausmann. Tübingen 1996, S. 37–63; ders.: *Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie*. In: *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*. Hrsg. von Victoria von Flemming u. Sebastian Schütze. Mainz 1996, S. 583–597; Sabine M. Schneider: *Das Ornament als Reflexionsfigur einer Kunsttheorie am Beginn der Moderne. Karl Philipp Moritz' »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente«*. In: *Historismus und Moderne*. Hrsg. von Harald Tausch. Würzburg 1996, S. 19–40; Günter Oesterle: *Arabeske*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Bd. 1: *Absenz – Darstellung*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 272–286.

oder doch bestehen können«,⁴³ und von daher sei es die Aufgabe der Kunst, die Dinge naturgetreu wiederzugeben. Es folgt die geläufige Gegenwartskritik nach dem Motto »Früher war alles besser«:

Die Motive nun, welche ehemals die Voreltern aus dem wahren Leben entlehnten, werden von dem gegenwärtigen verderbten Geschmack verworfen. Denn die heutigen Leute bringen auf den Stuckflächen lieber ungeheuerliche Wesen als wahrheitsgetreue Darstellungen natürlicher Gegenstände zur Schau. So pflegt man an die Stelle der Säulen Rohrstängel als Ersatz der Dachgiebel geschweifte Dachflächen die mit krausförmigen Blattbildungen und weichem Schnörkelwerk endigen, zu setzen; [...] ferner sieht man aus Pflanzenstengeln Blumen hervorsprossen, aus deren Kelchen Halbfiguren mit teils menschlichem Antlitze, teils Tierköpfe zum Vorschein kommen.

Solche Dinge gibt es aber nicht in der Natur, noch kann diese sie erzeugen, noch haben sie jemals bestanden. [...] Wenn nun wohl die heutigen Menschen diese Irrtümer selbst mit den Augen sehen, so tadeln sie doch diese ungeheuerlichen Dinge nicht, sondern erfreuen sich an ihrem Anblick, ohne sich eine Rechenschaft zu geben, ob solches in Wirklichkeit zu erstehen vermöge oder nicht.⁴⁴

Der »entartete Geschmack schwachsinniger Kunstlehrer« trage daran die Schuld, die Verwendung und Bewunderung derartiger Motive sei ein Zeichen von Dekadenz und Gepränge; die Alten hätten anderes hervorgebracht.⁴⁵

Das Dekadenzargument erfährt seine politische Nutzung zuerst unter Kaiser Augustus. Zu einem rhetorischen Topos wird es in unmittelbar nachaugusteischer Zeit in Quintilians antithetischer Formulierung von Attizismus und Asianismus. Der Attizismus argumentiert klar, direkt, keine Wendung ist überflüssig oder Selbstzweck – der Asianismus aber, gegen den Quintilian mit allen Mitteln zu Felde zieht, ist übertrieben, aufgeblasen, exzessiv im Ausdruck und vieles in der Rede wird damit zum bloßen Ornament.⁴⁶ Das Problem der Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts jedoch stellte, verkürzt gesagt, Raffael dar. Er, der Klassiker, hatte mit seinen exzessiven Loggiendekorationen des Vatikan dem antiken grotesken Stil ein Denkmal gesetzt. Und die Grotesken waren nicht bloß ornamental, sondern vermischten auf eklatante Weise abstraktes Ornament und bildliche Wirklichkeit, groteske Mischwesen, die sich metamorphotisch aus den Ranken entwickelten. Die Ausgrabungen in Herculaneum ab 1738 und in Pompeji 1748 verwirrten vollends. Die sonst nicht überlieferte antike Malerei, wie sie sich an den Wänden der ausgegrabenen Häuser fand, schien gänzlich grotesk zu sein. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde sie reproduziert, so wie Giovanni Battista Volpato auch Raffaels

43 Marcus Vitruvius Pollio: *Zehn Bücher über Architektur*. Übers. u. erl. von Jakob Prestel. Mit 72 Tafeln. Bd. 3. Baden-Baden 1959, 7. Buch, 5. Kap.: *Über die Herstellung der Wandmalerei und ihre späteren stilistischen Abwege*, S. 362–367; Zitat S. 362.

44 Ebd., S. 363–365.

45 Ebd., S. 365 f.; Zitat S. 365.

46 *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 2. Tübingen 1994; Stichwörter *Asianismus* und *Attizismus*. Zur Rolle dieser Begriffe für die Klassizismuskonzeption in der bildenden Kunst siehe ebd., Bd. 4, Tübingen 1998, Stichwort *Klassizismus*, *Klassik*, Abt. C 1 *Bildende Kunst*, Sp. 1070–1081 (Werner Busch).

Loggienfresken druckgraphisch wiedergab. Die Brüder Robert und James Adam entwickelten daraus einen Wanddekorationsstil, mit dem sie in wenigen Jahren alle englischen Landsitze überzogen. Was half da die Kritik eines Krubsacius von 1759 an allem Asymmetrischen, Unnatürlichen, Vernunftwidrigen?⁴⁷ Auch Winckelmanns Wendung gegen alle Schnörkel und alles Muschelwerk von 1755 mit direktem Bezug auf Vitruvs Verdikt musste letztlich wirkungslos bleiben.⁴⁸

Den Rokokoentartungen konnte für eine Zeitlang der Garaus gemacht werden. Wenn die Feuchtmayr-Schule, die gerade noch in Birnau die Wände der Wallfahrtskirche mit den gewagtesten Rokokostuckornamenten überzogen hatte, nach Fertigstellung der Arbeit keine zehn Kilometer weiter nach Salem zog, den Ornamenten dort die Farbe austrieb und die Rocaille in symmetrische Anordnungen zwängte, als gelte es ihr ein für allemal Zügel anzulegen (Abb. 9), wobei die Putten allerdings weiterhin durch die Dekoration turnen, dann ist dies das Zeichen einer klassizistischen Wende ab 1770, der auch der barocke, sich in die Unendlichkeit öffnende Himmel zum Opfer fiel.⁴⁹ In der Architektur selbst, unter dem Einfluss der sogenannten Rigoristi, führte dies schließlich zu einer gänzlichen Austreibung des Ornaments und der klassischen dekorativen Ordnungen in der sogenannten Revolutionsarchitektur mit nur noch addierten kubischen Körpern.⁵⁰ Dennoch konnte all das nicht verhindern, dass subkutan die Lust zum ungezügelten grotesken Ornament weiterlebte und sich unmerklich eine Umwertung des Ornamentalen vollzog. Mochte auch einer der erfolgreichsten Rokokoornamentstecher aus der europäischen Hauptproduktionsstätte Augsburg mit schier ungezählten Graphikvorlagen in einem Akt veritabler Selbstbezüglichung eine Graphik herausgeben mit dem Titel *Absage an die Rocaille* (Abb. 10), auf der ein Mann einen Bogen Papier zerreißt, worauf noch das Wort ›Muschelwerk‹ zu lesen ist,⁵¹ so schleicht sich das Ornament doch durch die Hintertür wieder hinein.

47 Von Lüttichau (Anm. 42); bes. S. 142 f., 148, 153 (Auszüge aus Friedrich August Krubsacius: *Kurze Untersuchung des Ursprungs der Verzierungen* [...]. In: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1759, Nr. I, II, III, S. 22-38, 93-104, 175-185, und *Anhang zu der Abhandlung von Verzierungen. Von herkulanischen Verzierungen*, ebd., Nr. IV, S. 262-268).

48 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Hrsg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969, S. 37 f.

49 Stephan Kaspar Bruno Klingen: *Von Birnau nach Salem. Der Übergang vom Rokoko zum Klassizismus in Architektur und Dekoration der südwestdeutschen Sakralkunst*. Phil. Diss. Bonn 1993, Bonn 1999.

50 Ausst.-Kat. *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart-Bad Cannstatt 1970; Ausst.-Kat. *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*. Hrsg. von Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp, Hans-Peter Schwarz. Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum; München, Neue Pinakothek. München 1990; bes. Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp: *Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, S. 13-40.

51 Siehe Ernst H. Gombrich: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart 1982, S. 40 f., Abb. 29; dort auch ausführlich zur Ornamentkritik des 18. Jahrhunderts mit Rückgriff auf Vitruv, S. 32-41.

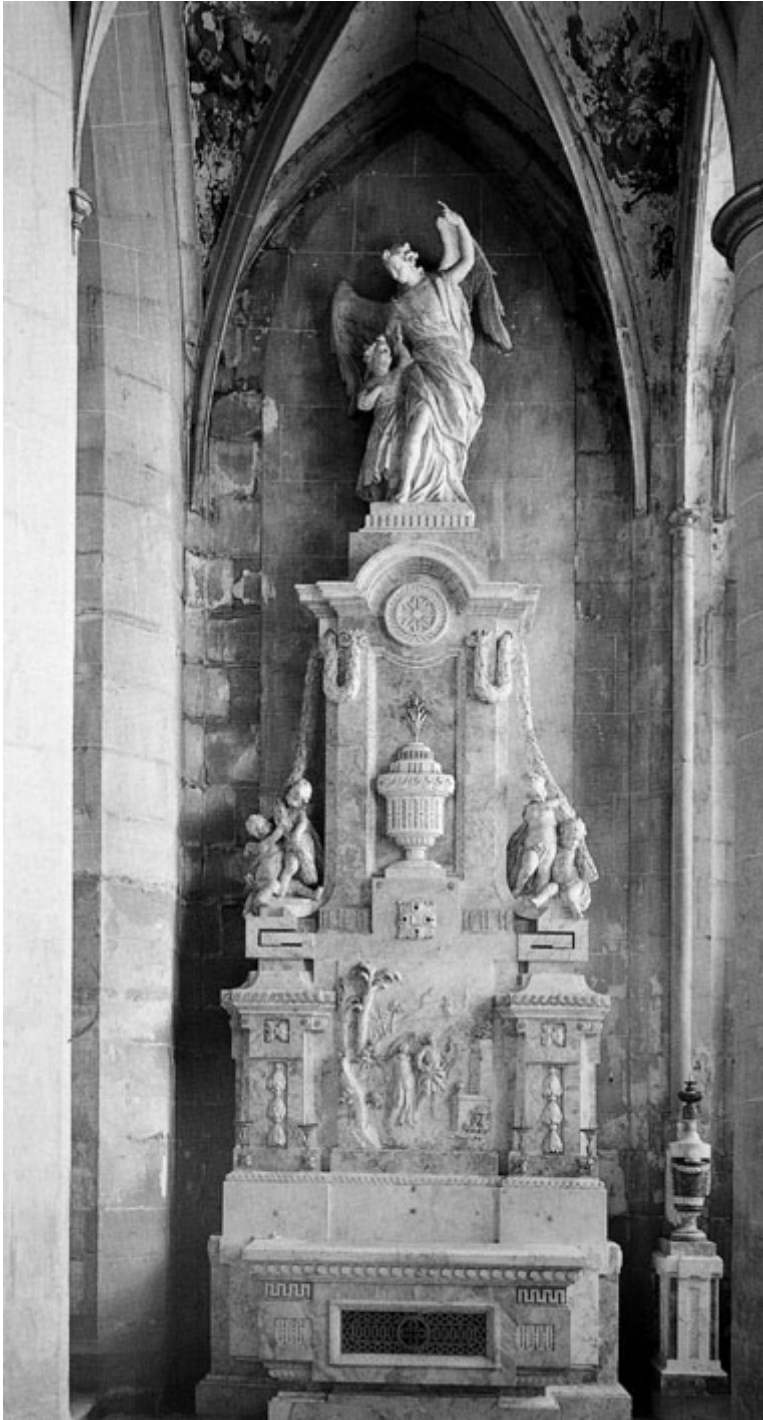


Abb. 9
Johann Georg Dirr und Schule: Der Schutzengelaltar
(Entwurf Johann Georg Wieland), 1782

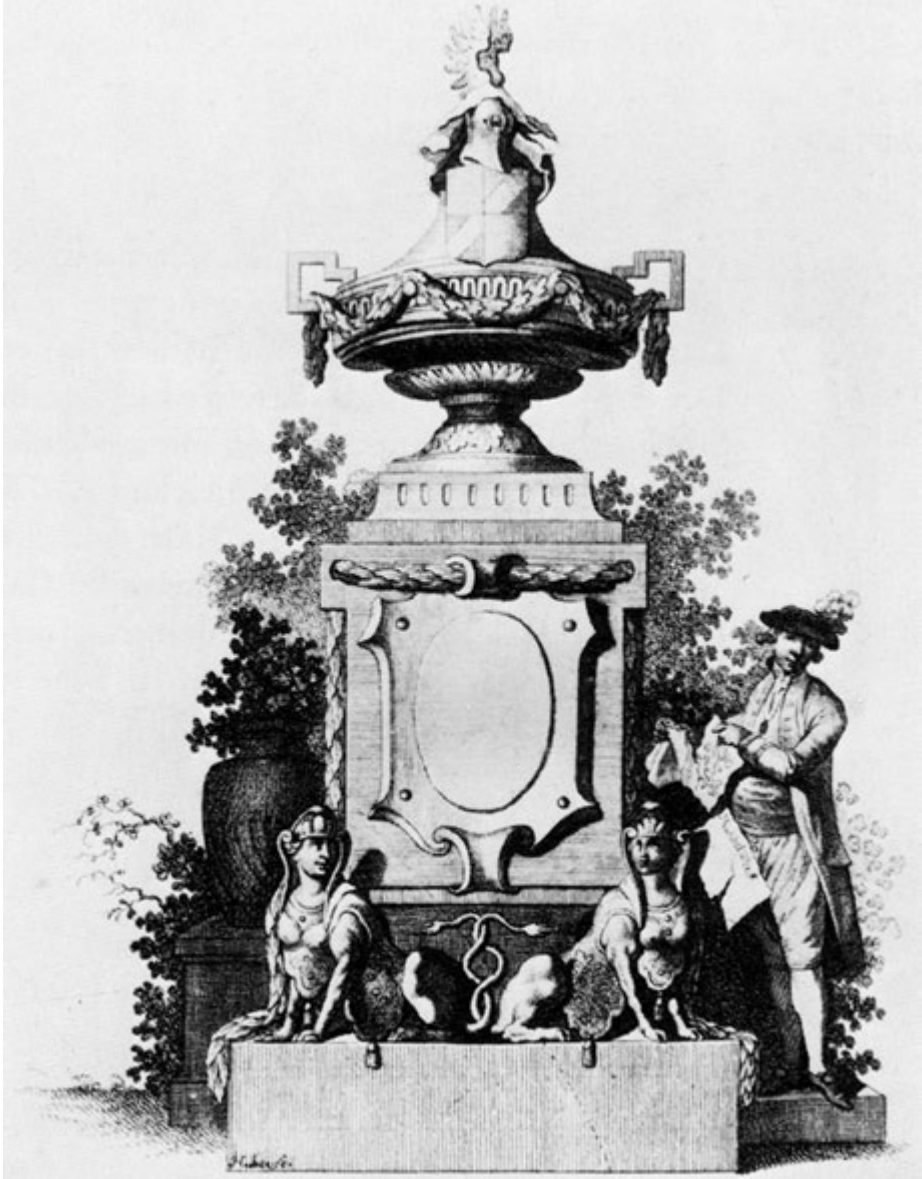


Abb. 10

Johannes Esaias Nilson: Absage an die Rocaille, um 1770, Kupferstich

Goethe dürfte die Hauptschriften der Ornamentkritiker gekannt haben (von Johann Friedrich Reiffenstein, Johann Georg Fünck, Friedrich August Krubsacius bis hin zu Christian Ludwig Stieglitz),⁵² und in gewisser Hinsicht unterschreibt er sie. Ihm geht es wie Horaz mit seinen Argumenten am Beginn der *Ars Poetica*: Einerseits verwirft er die Chimären und Mischwesen, sieht sie als Traum von Kranken;

⁵² Auszüge aus den Schriften der genannten Ornamentkritiker bei von Lüttichau (Anm. 42).

andererseits kann er schreiben: »Und doch hatten Maler und Dichter seit je gleiche Freiheit, zu wagen, was sie nur wollen.«.⁵³ Goethe behilft sich mit der Theorie des Dekorum oder, wie er es nennt, der Theorie des Schicklichen.⁵⁴ Er kennt die klassische Architekturtheorie und weiß, dass im Lust- oder Landhaus im Gegensatz zum städtischen Palast manches Spielerische, nur der Einbildungskraft Folgende erlaubt ist. Der ländliche Ort dient der Rekreation, dem Divertimento, ist indirekt nur eine Bestätigung der strengen Anforderungen an städtische Architektur. Goethes kurzer Aufsatz zur Arabeske von 1789 mag eine mäßigende Antwort auf Andreas Riems drastische Kritik des Arabeskenwesens von 1788 sein, wo Riem von unnatürlichen Ausschweifungen, die nichts vorstellen können, sowie von den Ungeheuern selbst raffaelischer Grotesken spricht und einen Wahrheitsgehalt der Arabeske bestreitet, weil er sie – schöne Formulierung – für »völlig nonsensicalisch« hält.⁵⁵ Goethes wichtige Rechtfertigungsgründe, die Arabesken machten Freude, weckten Lebenslust, dienten der besseren Kunst als Rahmen, lenkten auf sie hin, zeigten wie bei Raffael Erfindungsreichtum etc.,⁵⁶ nehmen letztlich, oft ist es betont worden, von Karl Philipp Moritz' *Vorbegriffen zu einer Theorie der Ornamente* ihren Ausgangspunkt. Moritz betont zu Beginn das dem menschlichen Wesen eingeschriebene Ornamentbedürfnis: »[...] der innere Trieb nach Vollkommenheit, der sich auch hier offenbart, der demjenigen, was an sich keinen Schluß, keine Grenzen hat, eine Art von Vollendung zu geben sucht, wodurch es sich zu einem Ganzen bildet«. Das »Streben nach Verzierung« ist nach Moritz »ein edler Trieb der Seele«. So gehören auch das Ornament und in Sonderheit die Arabeske zur Kategorie des in sich selbst Vollendeten, wobei Moritz interessanterweise die potenzielle Unabschließbarkeit des ornamentalen Produktionsprozesses betont – die Form fließt. Das Vergnügen entsteht, indem das Auge dem Fluss folgt: »Es ist das Wesen der Zierde selbst, die sich an kein Gesetz bindet, weil sie keinen Zweck hat, als den, zu vergnügen –«. Wenn Moritz in seinem Text von der Allegorie spricht, dann macht das im Zusammenhang mit der Arabeske und dem Ornament insofern Sinn, als er zwar einer Figur Sprachfähigkeit zuschreibt, doch soll sie von nichts sprechen, was außer ihr ist; sie soll, wie er schreibt, »von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden«.⁵⁷ Sosehr

53 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch und deutsch. Übers. u. mit einem Nachwort hrsg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1994, S. 5.

54 *Decorum in Renaissance Narrative Art. Papers delivered at the Annual Conference of the Association of Art Historians, London, April 1991*. Hrsg. von Francis Ames-Lewis u. Anka Bednarek. London 1992; Alste Horn-Oncken: *Über das Schickliche. Studien zur Geschichte der Architekturtheorie*. Göttingen 1967.

55 Die entscheidenden Auszüge aus Andreas Riems Schrift *Über die Arabeske* in: *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*. Berlin 1788, I. Band, 2. Stück, S. 276-285; II. Band, 1. Stück, S. 22-37; bes. S. 22 ff.; II. Band, 3. Stück, S. 119-137; bes. S. 119 ff.; Zitat: II. Band, 3. Stück, S. 133; wieder bei von Lüttichau (Anm. 42), S. 187-193; Zitat S. 192.

56 Johann Wolfgang von Goethe: *Von Arabesken* (MA 3.2, S. 191-195).

57 Karl Philipp Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. In: *Klassik und Klassizismus*. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer u. Peter Sprengel unter Mitarbeit von Sabine Schneider u. Harald Tausch. Frankfurt a. M. 1995, S. 384-450; Zitate S. 385, 395, 401.

dies von der Autonomie auch des künstlerischen Ornaments spricht, so ist es doch protoromantisch insofern, als der subjektive künstlerische Trieb für die Wahrheit des Erzeugten entsteht. Den Spieltrieb rechtfertigt auch Goethe, doch pocht er mehr auf die Angemessenheit des Ortes, an dem er sich äußern darf.

Es fragt sich nun, was dies für Goethes besonderen Lobpreis der Arabeskenrandzeichnungen Neureuthers bedeutet. Drei seien kurz betrachtet: 1. die vielleicht früheste lithographierte Arabeske Neureuthers, eine an Runge anschließende Tageszeitendarstellung, die von Peter Cornelius an Goethe zur Einführung des Künstlers Neureuther geschickt wurde und die 1826 datiert ist; 2. die abstrakteste aller Randzeichnungen aus den Illustrationen zu Goethes Balladen und Romanzen; das Blatt gehört zu den frühesten, ist 1828 fest datiert, wobei sich dies wohl auf den Entwurf bezieht, die Lieferung erscheint im ersten Heft von 1829; 3. eine der von Goethe mit allem Nachdruck kritisierten Revolutionsarabesken um Lieder der Französischen Revolution von 1830.

Ab 1825 war Peter Cornelius in München mit der Ausmalung der wichtigsten Gebäude beschäftigt und Neureuther wurde sogleich für ihn tätig: zuerst offenbar für den Trojanersaal der Glyptothek, dessen corneliussche Zentralbilder er mit arabesken Rahmen versah, die offenbar den Zyklus der Bilder zusammenhalten und das Ganze zu einem dekorativen System machen sollten. Cornelius war höchst angetan von Neureuthers Künsten, verdoppelte sein Gehalt. Nicht nur Goethe gegenüber brachte Cornelius seine Meinung zum Ausdruck, Neureuther werde dereinst der deutsche Giovanni da Udine werden, der für Raffael die Loggiendekorationen ausgeführt hatte.⁵⁸ In einem Brief an Goethe legte er erste Proben von Neureuthers Können bei (Abb. 11) und Goethe antwortete am 26. September 1828 höchst angetan: »Für Ihren geistreichen Arabeskendichter habe ich ein Blättchen beygelegt. Wollte man auch diese Kunstbehandlung für untergeordnet ansprechen, so tritt uns doch hier eine geniale Vollkommenheit und technische Fertigkeit entgegen, von der man sich nicht hätte träumen lassen. Diese anmuthigen humoristischen Blätter geben zu den allererfreulichsten Betrachtungen Anlaß« (WA IV, 44, S. 321).⁵⁹

Damit hat Goethe ein für allemal die Sprachregelung festgelegt, unter der er die Arabesken Neureuthers betrachtet, auch in den folgenden Briefen an den Künstler selbst. Zugleich wird deutlich, dass er Moritz' Gedanken von der für sich bestehenden Vollkommenheit dieser Gattung fortschreibt und damit, ob er will oder nicht, die zugleich formulierten Einschränkungen tendenziell wieder aufhebt. Ein Jahr später schickt Neureuther Goethe die ersten Proben zu seinen *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen* (Abb. 12). Goethe sieht durch sie die Absichten des Dichters begünstigt »und ihn durch eine so treue Theilnahme« (WA IV, 44, S. 319) erfreut; er fordert den Künstler auf, die Zeichnungen in Steindruck umzu-

58 Cornelius an König Ludwig, 8.II.1828; in: Förster (Anm. 38), Bd. 1, S. 443 f.; hier S. 444; siehe auch Max Schuberth: *Eugen Napoleon Neureuthers Leben und graphisches Werk*. Phil. Diss. München 1926, S. 13, und Hans Ruppert, Ilse Ruppert: *Goethes Briefwechsel mit Eugen Neureuther*. In: GJb 1956, S. 194-207; hier S. 195.

59 Thomas Stettner: *Goethe und Eugen Neureuther*. In: *Monatshefte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel* 1 (1900/1901), S. 287; Förster (Anm. 38), S. 188; Schuberth (Anm. 58), S. 196.

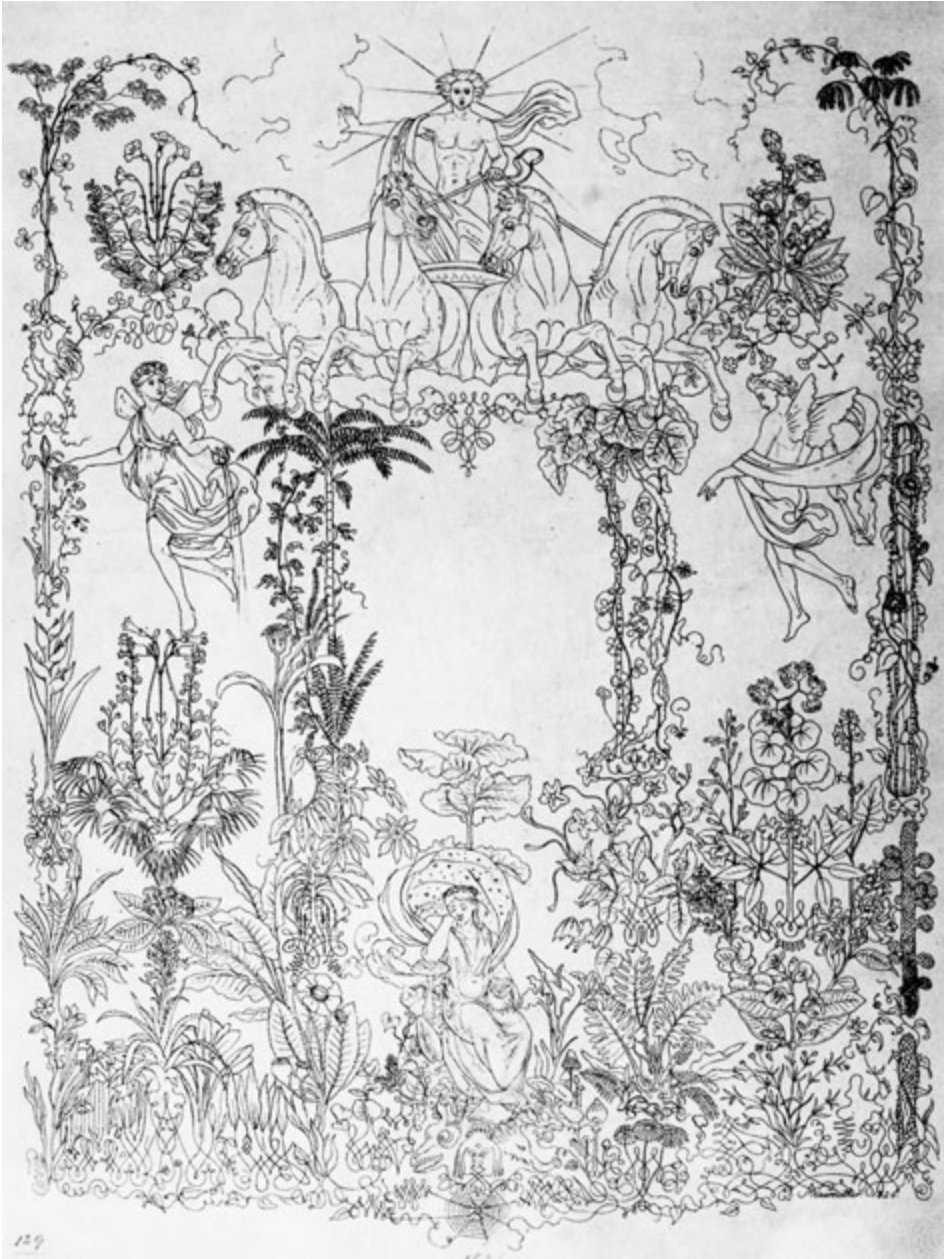


Abb. 11

Eugen Napoleon Neureuther: Die Tageszeiten, 1826, Federlithographie



Abb. 12

Eugen Napoleon Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen,
Heft 2, 1829, Vor Gericht, Federlithographie

setzen, sieht seine Gedichte melodisch begleitet, lobt die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, sieht gar einen Wetteifer mit dem Dichter.⁶⁰ Die musikalische Analogie wird im 19. Jahrhundert topisch: Runge und Schwind berufen sie gleichermaßen; bei Runge steigert sie sich zur ausdrücklichen Formulierung in seiner Antwort an Brentano, er werde dessen Romanzen kontrapunktisch mit arabischen Verzierungen versehen, so dass die Arabeske in eine dialektische Spannung zum Text des Gedichts gerate.⁶¹ Goethes vorsichtige Einschränkungen bleiben erhalten. Mit der »treue[n] Theilnahme« verweist er auf die eher dienende Funktion der Randzeichnung und vermerkt im selben Brief an Neureuther: »Die beiden lithographirten Blätter behalte zurück« (WA IV, 44, S. 320).⁶²

Bei dem einen dieser Blätter dürfte es sich um Neureuthers früheste lithographische Arabeske von 1826 handeln, die den Tageszeiten gewidmet ist (Abb. 11). Sie reagiert in erster Linie auf Runges *Vier Tageszeiten*, in zweiter Linie, was die vielfach verwendeten abstrakten Schreibmeisterschnörkel angeht, auf Nepomuk Strixners Lithographien nach Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians (Abb. 13), deren erste Lieferung 1808 erschienen war. Goethe hatte sie zuvor schon Cornelius anempfohlen; der antwortete, sie seien längst für ihn zu einer Art Vademekum geworden.⁶³ Ihr Erfolg ist in der Tat exzeptionell gewesen. Alle folgenden Arabesken von Neureuther über Adolph Menzel, Adolph Schroedter bis zu Johann Baptist Wilhelm Adolf Sonderland sind zu verstehen als versuchte Synthese aus raffaelischer Grotteske, rungescher Arabeske und dürerscher Randzeichnung. Die raffaelische und rungesche Symmetrie dominiert eher bei Titellentwürfen, die dürersche Asymmetrie bei Gedichtillustrationen am Rande der Kolumnen.

Neureuthers *Tageszeiten*-Arabeske dürfte somit zum ersten Typus gehören. Die rungeschen Strukturelemente sind dabei vollständig eingehalten: Ursprung der Arabeske unten auf der Mittelachse, quasi aus einem Punkt, hier dem Zentrum eines Spinnwebens, Aufstieg der Ranken zu beiden Seiten, Vereinigung oben in der Mitte. Das Zyklische der rungeschen *Tageszeiten*-Innenbilder allerdings ist hier notwendig mit den Randarabesken verschränkt. Die träumende Nacht im Dunkel modriger Gewächse, deren Wurzeln in abstrakten Schnörkeln auslaufen und den Übergang von Unterirdischem zu Irdischem bezeichnen, wird links vom aufsteigenden Morgen, der den Tau der Frühe ausgießt, begleitet; oben erscheint Sol Apoll im Sonnenwagen als voll erblühter Tag – die Sonne steht im Zenit, während rechts der Abend mit gesenkter Fackel herabsteigt. Die rungesche Dialektik von Innenbild und Rahmen hat damit kein Vorkommen, was aber auch heißt, dass der neureutherschen Arabeske das frühromantische Reflexionsmoment fehlt. Die Natur scheint mit dem Menschen

60 Schubert (Anm. 58), S. 196 (23.9.1828).

61 Ph. O. Runge an Brentano, 9.1. [richtig: 2.] 1810; in: *Brentano – Runge. Briefwechsel* (Anm. 7), S. 31.

62 Schubert (Anm. 58), S. 196.

63 Goethe hat Strixners Lithographien äußerst positiv am 19. März 1808 in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* besprochen. Zu Goethes Empfehlung an Cornelius siehe Arthur Rümpp: *Der Einfluß der Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die romantische Graphik in Deutschland*. In: *Zs. des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3 (1936), S. 134–148; hier S. 135 f.; Cornelius' Antwort: ebd., S. 136; Förster (Anm. 38), S. 147.

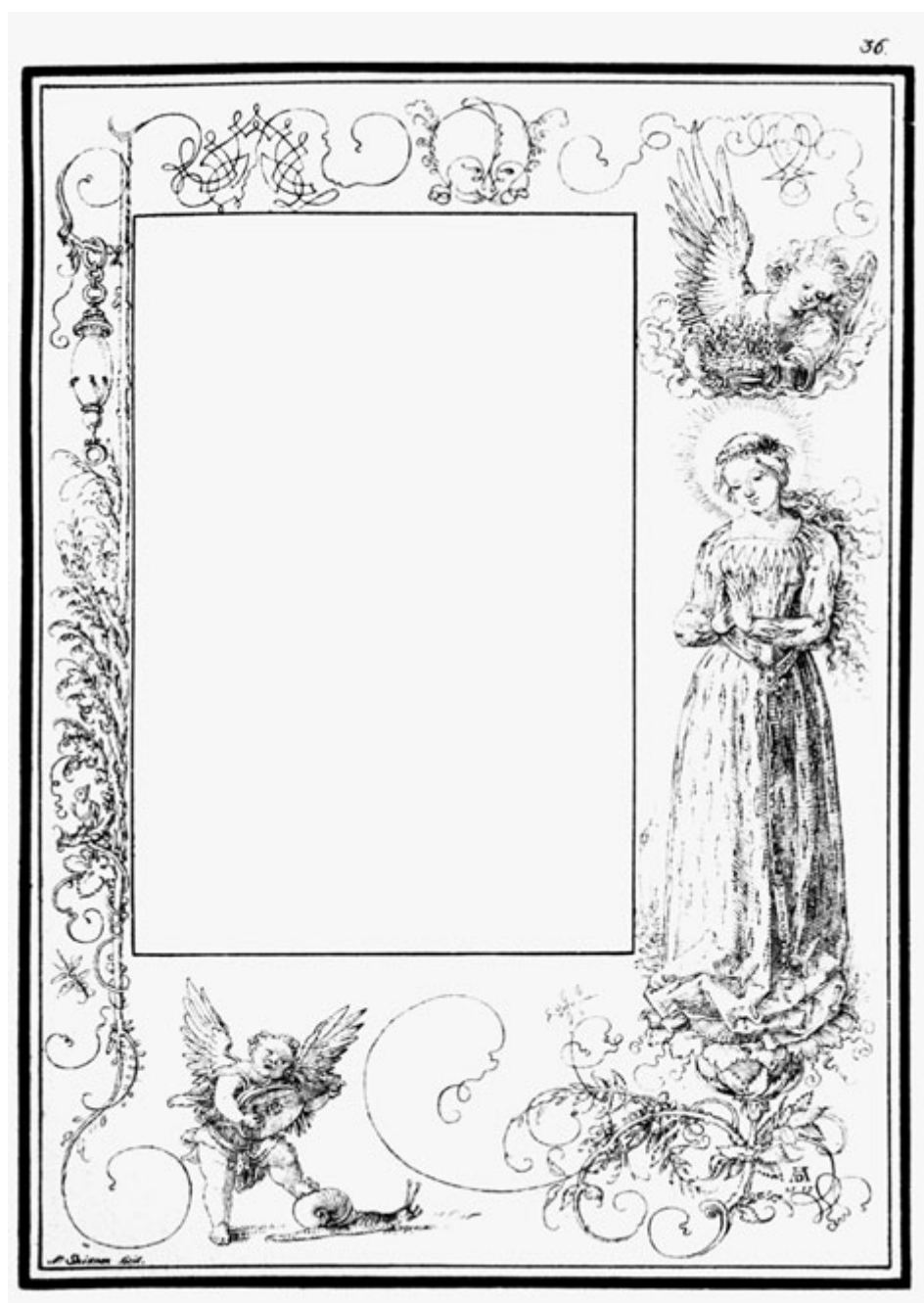


Abb. 13

Johann Nepomuk Strixner, Blatt 36 aus Dürers christlich mythologischen Handzeichnungen, 1808, Federlithographie

versöhnt, ist ihm kein entfremdetes Gegenüber mehr – dieses harmonisierende Moment dürfte die Arabeske für Goethe entschieden akzeptabler gemacht haben.

Ein flüchtiger Blick sei auf Neureuthers, wie ich finde, genialste, weil abstrakteste Arabeske geworfen (Abb. 14), die die zweite Hälfte von Goethes *Totentanz*-Ballade begleitet. Sie stammt aus der ersten Lieferung der neureutherschen Randzeichnungen: Ein Skelett, dem der Türmer nächtens das Totenhemd geraubt hat, klettert am Turm zum Türmer hinauf, der um sein Leben fürchtet; fast hat ihn das Skelett erreicht, da schlägt die Glocke und das Skelett stürzt herab. In der entscheidenden Strophe Goethes heißt es:

Den gotischen Zierat ergreift nun der Wicht
Und klettert von Zinne zu Zinnen.
Nun ist's um den armen, den Türmer getan!
Es ruckt sich von Schnörkel zu Schnörkel hinan,
Langbeinigen Spinnen vergleichbar.
(MA 9, S. 80)

Dies hat Neureuther in einem einzigen grandiosen, das ganze große Blatt umfassenden Schreibmeisterschnörkel zum Ausdruck gebracht. Links von der Kolumne wird der Weg des Skeletts vom Grund in wilden Schwüngen bis zur Spitze verfolgt; oben biegt sich die Arabeske um, verwirrt sich, verliert den Halt – und das Skelett stürzt herab, unten liegt es zerschmettert. Eine überzeugendere Analogie für Sprachrhythmus und Bedeutung zugleich lässt sich kaum denken.

Goethes Begeisterung steigert sich von Lieferung zu Lieferung. Doch mitten in der Arbeit für Goethe fordert Cotta Neureuther auf, unmittelbar nach der Juli-Revolution nach Paris zu fahren, zu den drei glorreichen Juli-Tagen zu recherchieren und französische Revolutionslieder mit Arabesken zu den Ereignissen zu umgeben.⁶⁴ Neureuther reist sofort nach Paris; die Ereignisse sind noch frisch, ihre Verherrlichung in der ›imagerie populaire‹ läuft auf vollen Touren, aber auch ihre Instrumentalisierung zugunsten des liberalen Bürgerkönigs Louis Philippe. Neureuthers Titelblatt wird in den Farben der Trikolore gedruckt und bietet einen Schlüssel zum Verständnis der folgenden Szenen, die die Lieder nun wieder achsensymmetrisch begleiten – was bereits darauf aufmerksam machen kann, dass hier mehr als unschuldiges Rankenwerk vorliegt, vielmehr auf die Entfaltung eines Gedankens Wert gelegt wird. Ein Schlussblatt als reines Textblatt führt die Ereignisse der drei bzw. vier Tage stundenweise an, und zwar in einer Präzision, die noch heutige Geschichtsschreibung überbietet und den unausweichlichen Sog der Ereignisse beschreibt.

Hier mag der Blick auf die *Marseillaise* (Abb. 15) genügen. Die *Marseillaise* umgeben Szenen des 28. Juli, des Tages der eigentlichen Kampfhandlungen, der die Entscheidung eingeleitet und zum Sturz der Regierung Karls X. geführt hat. Der Aufbau ist eindeutig. Im Untergrund ist der Auslöser allen Übels markiert, und zwar in drei Szenen, vor denen der Vorhang gerafft ist: In der Mitte hat der König

64 Zu den Auftragsumständen, der Bildfindung und der Bedeutung der Revolutionsarabesken siehe Werner Busch: *Eugen Napoleon Neureuthers Serie »27, 28, 29 Juillet 1830«*. In: Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt (Hrsg.): *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*. Hildesheim, Zürich, New York 2010, S. 287-302.

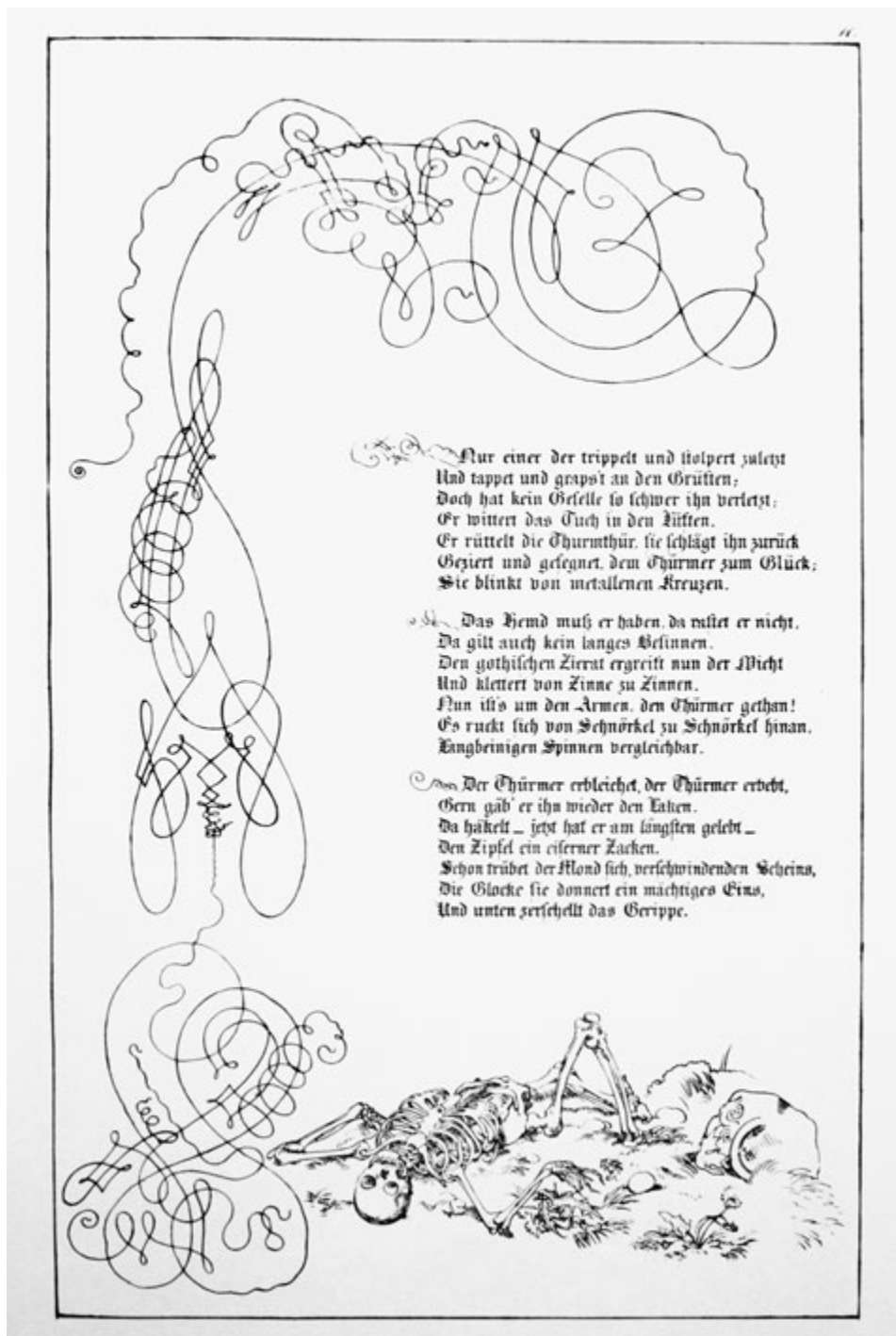


Abb. 14

Eugen Napoleon Neureuther: Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen,
Heft 1, 1829, Der Todtentanz, Federlithographie



Abb. 15

Eugen Napoleon Neureuther, 27, 28, 29 Juillet 1830 représentés en trois tableaux renfermant trois chansons patriotiques, Blatt 2, 28 Juillet 1830, La Marseillaise, 1831, Federlithographie

eine brillante Jagdgesellschaft angeordnet und man amüsiert sich, während in der Stadt der Kampf tobt, in St. Cloud; links erscheinen Deputierte beim Duc Raguse, der am Morgen vergeblich versucht hatte, seine Truppen zu ordnen; rechts dagegen meldet der Duc dem König, dass es sich nicht um einen bloßen, leicht niederzuschlagenden Aufruhr handelt, sondern um eine Revolution. Auf dem gerafften Vorhang, wie eine nicht mehr zu beseitigende Last, feiern die Aufständischen vor einer Barrikade den Sieg. Es kommt exakt auf der Mittelachse zu einer Versöhnung von Volk, Militär und Nationalgarde in jeweils einem Vertreter; sie sind so etwas wie das Emblem der Revolution geworden. Wenn der ignorante König Anlass der Auseinandersetzung gewesen ist, so ist die Versöhnungsszene der Ursprung der neuen Ordnung; sie ist insofern als Ursprung der Arabeske zu bezeichnen. Links und rechts der Liedstrophen finden sich benennbare Kampforte – oben, alle drei Felder überspannend, der entscheidende Kampf auf der Place de Grève vorm Hotel de Ville, auf dem schließlich die Trikolore aufgepflanzt wurde und von dem aus die neue Ordnung verkündet wurde. Das königstreue Militär wird an den rechten Rand gedrängt, Notre Dame markiert die Grenze. Arabeskes Gespinnst ist sehr zurückhaltend eingesetzt: Es scheidet die Bildfelder und hat mit seinen Blüten, aus denen Halbkörper entspringen, als Schrifttafelhalterung zu fungieren. Goethe war über das bloße Faktum von Revolutionsarabesken empört und machte Neureuther nach seiner Rückkehr aus Paris Vorhaltungen zur missbräuchlichen Nutzung der Arabeske: »Ihre Reise nach Paris hat mich betrübt. Ihr Talent ist unmittelbar an der unschuldigen Natur, an der harmlosen Poesie wirksam« (WA IV, 49, S. 225).⁶⁵ In seinem letzten Brief an Neureuther vom 28. Februar 1832, knapp einen Monat vor seinem Tod, schreibt Goethe noch einmal nach Übersendung weiterer klassischer Illustrationen: »Sie haben sich glücklicher Weise von dem historisch-prosaischen Abenteuer losgemacht, die Besen als Standarte aufgestellt und ihren Einfluß der Einbildungskraft überlassen, die Wasserfülle dagegen durchaus auf's geistreichste ausgesprudelt« (WA IV, 49, S. 256).⁶⁶ Goethe formuliert auch hier eine strikte Trennung von Wirklichkeit und rein künstlerisch-spielerischer Entäußerung der Einbildungskraft in der Arabeske. Damit verweigert er sich bis zuletzt der romantischen Überzeugung, dass gerade aus der Spannung von Wirklichkeit und künstlerischer Imagination durch den eingeforderten Anteil des Betrachters eine Reflexionsform entstehen kann, die die prosaischen Verhältnisse akzeptiert, als Ausgangsmaterial nimmt, um sie mit den Mitteln relativ frei schweifender künstlerischer Phantasie zu transzendieren. Neureuther hatte bei seinem Ausflug nach Paris das reflexive Potenzial der Arabeske erkannt und es für eine politische Aussage nutzbar gemacht. Allerdings: Die frühromantische Arabeske eröffnete bestenfalls einen Vorzeichen zukünftiger Auflösung gegenwärtig unauflösbarer Verhältnisse, verblieb im Potentialis; Neureuther dagegen nahm Stellung, im Falle der Revolutionsarabesken zugunsten eines liberalen Bürgertums und einer Verfassungsgesellschaft. Insofern hat Goethe Recht: Die Arabeske dient nicht der Phantasie, sondern letztlich affirmativen Strukturen. Der weitere nach-goethesche Werdegang der Arabesken bei Neureuther kann dies bezeugen.

65 Stettner (Anm. 59), S. 290; Ruppert (Anm. 58), S. 205 (4.2.1832).

66 Stettner (Anm. 59), S. 291; Ruppert (Anm. 58), S. 206.

*»von der Kunst zur Natur,
von der Natur zur Kunst zurück«.*
Goethe als Gartenkünstler und Kritiker
der Gartenkunst*

Goethe hat sich im Laufe seines Lebens verschiedenen Kunstformen und -gattungen mit unterschiedlicher Intensität zugewandt. Wenn er sich – wie im Fall der Zeichenkunst – eine Zeitlang mit besonderer Verve in einer bestimmten Kunstform übte und diese dann später seltener praktizierte, so lag das nicht zuletzt in seinem Anspruch an die eigene künstlerische Perfektion begründet: Wo er es nicht zu wirklicher Meisterschaft bringen konnte, sah er sich durchaus kritisch und sprach von der »practische[n] Liebhaberey in den Künsten« (WA I, 47, S. 321).¹ Bei der Gartenkunst liegen die Dinge etwas anders: Hier war es nicht Goethes Kunstfertigkeit in einer bestimmten Gattung, die im Widerspruch zum eigenen Künstlerideal stand, sondern er sprach um 1800 der Gattung selbst ihre Existenzberechtigung im Zusammenklang der Künste ab – ein zunächst seltsam anmutendes Urteil, wenn man bedenkt, dass der junge Goethe als enthusiastischer Gartenkünstler bekannt war. So erweist sich die Gartenkunst als überaus geeignet, um die ästhetische Natursicht Goethes in ihrem Wandel und zuweilen in ihren Widersprüchen zu analysieren.

Bereits fünf Monate nach seiner Ankunft in Weimar hatte Goethe am 21. April 1776 in seinem Tagebuch notiert: »den Garten in besiz genommen« (GT I, 1, S. 17). Diesem lapidaren Satz war das nachdrückliche Bemühen des Herzogs Carl August um den Kauf eines kleinen Anwesens im Ilmtal vorausgegangen, das »samt dem darinnen befindlichen Gartenhause und Brunnen« seit September 1775 zum Verkauf gestanden hatte.² Goethe hatte offensichtlich lebhaftes Interesse für den Garten bekundet, den der Herzog schließlich für 600 Taler erwarb und ihm zum Geschenk machte. »12 Uhr in meinem Garten. Da lass ich mir von den Vögeln was vorsingen, und zeichne Rasenbäncke die ich will anlegen lassen«, schrieb Goethe an Auguste Gräfin zu Stolberg am 18. Mai 1776 (WA IV, 3, S. 65). Und im selben Brief: »Es geht gegen elf ich hab noch gesessen und einen englischen Garten gezeichnet« (WA IV, 3, S. 66). Die unteren Partien seines am Hang gelegenen Gartens ließ Goethe mit Blumenbeeten und -rabatten versehen, während im höhergelegenen Bereich geschlängelte Wege durch eine mit Baumgruppen bepflanzte Rasenfläche

* *Briefe aus der Schweiz, Erste Abteilung* (FA I, 16, S. 19). Goethe hat die auf der Schweizreise 1779 verfassten Briefe überarbeitet und 1796 in den von Schiller herausgegebenen *Horen* veröffentlicht (8. Stück). Das Zitat gehört zu den Hinzufügungen von 1796.

1 Vgl. Petra Maisak: *Johann Wolfgang von Goethe. Zeichnungen*. Stuttgart 2001, S. 5, 7, 11.

2 *Bekanntmachung des Stadtrates*. In: *Weimarer Wöchentliche Anzeigen*, 30.9.1775.

hügelaufwärts führten: der von Goethe entworfene »englische Garten«. Die Anlage wurde mit kleinen Ruheplätzen ausgestattet, die zum Verweilen entlang der Wege auf dem terrassierten Gelände einluden. Die Pflanzung der Bäume und Sträucher übernahm Goethe größtenteils selbst. »Linden gepflanzt«, heißt es am 1. November 1776 in gewohnter Kürze im Tagebuch (GT I, 1, S. 28). »Gebaut und gepflanzt. Die Weymuths fichten«, notierte er am 5. April 1777 (GT I, 1, S. 40). Einmal verfasste er einen Brief an Charlotte von Stein mit »beschmierten Baumwachsfiguren« (WA IV, 3, S. 159).

In ähnlicher Weise bezeugen zahlreiche Sätze in Briefen und im Tagebuch das gärtnerische wie gartenkünstlerische Engagement Goethes. Zudem sind es immer wieder die Topoi sentimentalen Naturerlebens, in denen er sich mitteilt: »Die Gegend um meinen Garten wird aufs Frühjahr unendlich schön, ich hab einige seltsam romantische Fleckchen ge- und erfunden«, schreibt er an Merck (WA IV, 3, S. 206). Sinnlichen Eindrücken äußerst aufgeschlossen, findet er die »Bäume voll blinkenden Dufts im Mondschein«, als er eines Abends spät in den Garten zurückkommt (GT I, 1, S. 38). Einmal überrascht ihn nachts ein »herrliches Gewitter«, das er »auf dem Altan abgewartet« hat (GT I, 1, S. 41). Sich den Naturereignissen unmittelbar auszusetzen, sie auf das Gemüt wirken zu lassen, um den Zwang und die Künstlichkeit sorgsam reglementierten Lebens abzustreifen und ganz im Einklang mit der Natur zu stehen, gehört zu den Erfahrungen, die Goethe in Übereinstimmung mit der geistigen Strömung dieser Zeit auf vielfältige Weise sucht.³

Neben der kunstgerechten Gestaltung des eigenen »englischen Garten[s]« ist es vor allem Goethes Funktion als Inszenator höfischer Geselligkeit, die ihn in den frühen Weimarer Jahren zum engagierten Gartenkünstler werden lässt. Ein Fest zum Namenstag der Herzogin Luise bildete dafür den wohl nicht zuletzt durch Goethes später verfassten Text *Das Louisenfest* bekanntesten Anlass. Am felsigen Uferhang der Ilm ließ Goethe eine bescheidene Festarchitektur errichten (Abb. 1). Eine hölzerne Hütte, mit Moos verkleidet und mit Stroh gedeckt, daneben eine gotische Ruine samt Glockenturm, ergaben »eine sogenannte Einsiedelei« (MA 18.2, S. 334), deren Lage und Gestalt aufs genaueste den Empfehlungen des Gartentheoretikers Christian Cay Lorenz Hirschfeld für die Ausstattung landschaftlicher Gartenanlagen entsprach:

Eine sehr glückliche Lage ist es, wenn sie [die Einsiedeleien; S. M.-W.] sich an einen Berg oder an eine Felsenwand lehnen [...]. Die zunächst umliegende Gegend oder die Scene muß nichts Prächtiges, nichts Reizendes noch Geschmücktes haben; sondern nachlässig und bescheiden seyn [...]. Das Gebäude mag aus Stein oder Holz bestehen; nur muß die Zusammensetzung die höchste Einfalt und Nachlässigkeit zeigen. [...] Ein Dach von Stroh oder Schiefer, rohe Pfeiler, die es tragen, ein Gemäuer oder eine von leimigter Erde aufgeführte Wand, woran man die Spuren der Zeit und des Wetters, beschädigte Stellen und Ueberzüge von Moos wahrnimmt [...] – Alles dieses bezeichnet die äußere Gestalt der Einsiedelei.⁴

3 Vgl. Renate Krüger: *Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland*. Leipzig 1972, S. 83 f.

4 Christian Cay Lorenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Bd. 3. Leipzig 1780, S. 103.

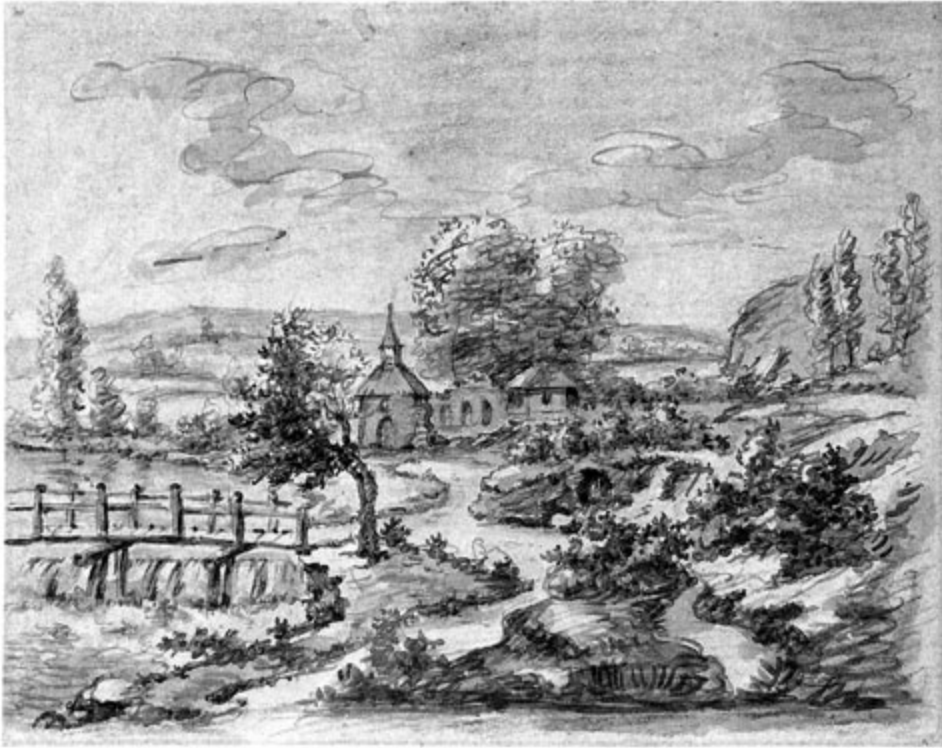


Abb. 1

Johann Wolfgang Goethe: Luisenkloster und Floßbrücke im Weimarer Park

Goethe schuf hier die Bühne für ein Lustspiel und zugleich eine der frühesten Gartenarchitekturen des Weimarer Parks, indem er die für seine Inszenierung ausgewählte landschaftliche Partie mit kunsttheoretisch legitimierten Architekturformen versah. Das dem frühen Landschaftsgarten eigene Prinzip des bildhaften Sehens sorgte für die Transponierung von Raumstrukturen aus der Bühnenkunst in den Garten. Wie im Liebhabertheater, so nimmt Goethe auch hier die Rolle des Regisseurs ein, der sich des Materials der Natur bedient und gestaltend in die natürlichen Gegebenheiten eingreift, um die von ihm so genannten »ästhetischen Bilder« (MA 18.2, S. 333) bewusst in Szene zu setzen. Er selbst notierte schließlich aus dem Abstand mehrerer Jahrzehnte, dass die Entstehung des Parks im Ilmtal von hier ihren Ausgang genommen habe (MA 18.2, S. 339). Wenige Wochen nach der Inszenierung zum Namenstag der Herzogin schrieb Goethe im August 1778 an Johann Heinrich Merck:

In meinem Thal wird's immer schöner, das heißt es wird mir näher und Andern und mir genießbarer, da ich die vernachlässigten Plätzchen alle mit Händen der Liebe polstre und putze, und jederzeit mit größter Sorgfalt die Fugen der Kunst der lieben immer bindenden Natur zu befestigen und zu decken übergebe. (WA IV, 3, S. 237)

Goethe empfiehlt sich in seinem Brief nicht nur selbst als Gartenkünstler, sondern benutzt auch erstmals im Zusammenhang mit seinen landschaftsgärtnerischen Ambitionen das in seiner späteren Auseinandersetzung mit der Gartenkunst so wesentliche Begriffspaar »Natur« und »Kunst«. Die »Fugen der Kunst«, formuliert er, könne er der »immer bindenden Natur zu befestigen und zu decken« übergeben. Der Gartenkünstler weiß sich mit der Natur im Einklang, die vollenden und verbinden soll, was er selbst als vereinzelter Monument oder als spontan ins Werk gesetzte Staffage begonnen hatte. Er integriert seine Gartenarchitekturen bewusst in die natürlichen Gegebenheiten der Landschaft und verknüpft beide im Sinne des jeweils intendierten ikonographischen Konzepts.

Noch während Goethe Ende der 1770er Jahre landschaftliche Gartenszenen als Festplätze für die Hofgesellschaft ersann, nahm er – mit Blick auf die von Naturschwärmerei und gefühlvoller Poesie geprägte sentimentale Kultur – eine ambivalente Haltung zur Gartenkunst seiner Zeit ein. In seinem bereits 1777 verfassten Schauspiel *Der Triumph der Empfindsamkeit* entlarvte Goethe die nicht selten wahllose Anhäufung von Bauten und Monumenten verschiedener Stile im Garten als oberflächlich, ja albern. Kaum dass er begonnen hatte, im Ilmtal »einige seltsam romantische Fleckchen« zu erfinden und »die vernachlässigten Plätzchen alle mit Händen der Liebe« zu verschönern, parodierte der Dichter in bissigen Spottversen die sentimentale Staffagenbildnerei in der Gartenkunst:

Was ich sagen wollte! Zum vollkommenen Park
 Wird uns wenig mehr abgehn.
 Wir haben Tiefen und Höhn,
 Eine Musterkarte von allem Gesträuche,
 Krumme Gänge, Wasserfälle, Teiche,
 Pagoden, Höhlen, Wieschen, Felsen und Klüfte,
 Eine Menge Reseda und andres Gedüfte,
 Weimutsfichten, Babylonische Weiden, Ruinen,
 Einsiedler in Löchern, Schäfer im Grünen,
 Moscheen und Türme mit Kabinetten,
 Von Moos sehr unbequeme Betten,
 Obeliskn, Labyrinth, Triumphbögen, Arkaden,
 Fischerhütten, Pavillons zum Baden,
 Chinesisch-Gotische Grotten, Kiosken, Tings,
 Maurische Tempel und Monumente,
 Gräber, ob wir gleich niemand begraben,
 Man muß es alles zum Ganzen haben.
 (MA 2.1, S. 188)

Hier wird die Gestaltung eines Parks nach der neuesten Mode persifliert: Die Natur ist dem Empfindsamen kein Objekt neutraler Anschauung, sondern fungiert allein als Lieferant von »Effekten«, welche dem vielfältigen Repertoire überfeinerter Sinesseindrücke entnommen und durch die Einbildungskraft noch gesteigert werden.

In weitaus derberem Ton wendet sich Goethe gegen solche Gebäude in Landschaftsgärten, die mit dem Blendwerk der Staffagen ihren eigentlichen Kern zu verbergen suchen:

Denn, Notabene! in einem Park
 Muß alles Ideal sein,
 Und, Salva Venia, jeden Quark
 Wickeln wir in eine schöne Schal' ein.
 So verstecken wir zum Exempel,
 Einen Schweinstall hinter einen Tempel;
 Und wieder ein Stall, versteht mich schon,
 Wird geradewegs ein Pantheon.
 Die Sach' ist, wenn ein Fremder drin spaziert,
 Daß alles wohl sich präsentiert;
 Wenn's dem denn hyperbolisch dünkt,
 Posaunt er's hyperbolisch weiter aus.
 Freilich der Herr vom Haus
 Weiß meistens wo es stinkt.
 (MA 2.1, S. 187)

Nicht nur sich selbst hält Goethe mit dieser beißenden Satire einen Spiegel vor, auch der Hofgesellschaft führt er die Künstlichkeit und Lächerlichkeit einer übersteigerten Empfindsamkeitskultur vor Augen. Mit dem *Triumph der Empfindsamkeit* nimmt Goethe in scharfer Zuspitzung Positionen vorweg, die in der gartentheoretischen Literatur erst in den 1790er Jahren in breiterem Rahmen diskutiert werden sollten.⁵

Im Sommer 1779, um seinen 30. Geburtstag, resümiert Goethe im Tagebuch die zurückliegenden Jahre und erteilt der empfindsamen Zeitströmung eine endgültige Absage. Er verabschiedet hier nicht nur eine Lebensphase – auch die mit ihr verbundene Ästhetik erschien ihm obsolet. Mit der Hinwendung zum »Zweckmäßigen Denken« der Naturwissenschaft wies er sich den künftig einzuschlagenden Weg (GT I, 1, S. 87). Emphatisches Naturerleben wich der ruhigen Anschauung ausgewählter Objekte aus der Natur, mithin einem empirischen Erkenntnisinteresse. Maßgebliche Impulse verdankten Goethes wissenschaftliche Studien zweifellos den praktischen Aufgaben im Bergbau- und Forstwesen des Herzogtums, die sein Interesse auf mineralogische, geologische und botanische Gegenstände lenkten. Im Zuge dieser Entwicklung zeigte Goethe kaum mehr landschaftsgärtnerische Ambitionen, da er fortan Natur- und künstlerische Formen voneinander schied, um deren jeweils eigenes Wesen mit wissenschaftlicher Methodik herausarbeiten zu können. Die Gartenkunst mit ihren auf subjektiver Empfindung basierenden »ästhetischen Bildern« betrachtet er nunmehr als Liebhaberei, die der Suche nach klaren Strukturgesetzen in Natur und Kunst nicht gerecht werden konnte. Stattdessen wendet er sich Mitte der 1780er Jahre verstärkt dem wissenschaftlichen Botanikstudium zu.⁶ Die Fülle und Vielgestaltigkeit, die Wachstumsprozesse und Veränderungen der Pflanzen gehörten in den folgenden Jahren zu seinen bevorzugten Forschungs-

5 Vgl. Jacques De Lille: *Die Gärten. Ein Lehrgedicht in vier Gesängen*. Leipzig 1796, S. 251–263; [Johann Gottfried Grohmann]: *Schöne Gartenkunst, Phantasien und Grundsätze über die ländliche Natur nach Marnezia von Johann Gottfried Grohmann*. Leipzig o.J. [1792], S. 84 f., 118 f.

6 Siehe Ulrich Müller, Igor J. Polianski: *Goethe im Garten der Botanik*. In: *Goethe und die Weltkultur*. Hrsg. von Klaus Manger. Heidelberg 2003, S. 239–269.

gegenständen. Seine Suche nach einer Pflanzengestalt, die als Urform für alle anderen dienen könnte, wird der Botaniker Goethe während seiner 1786 angetretenen Reise nach Italien fortsetzen.

Zum kunsttheoretischen Ertrag der Italienreise gehörte die Überzeugung, dass der Künstler nicht die Natur subjektiv überbieten, sondern selbst wie die Natur, das heißt nach den gleichen objektiven Gesetzen, schaffen solle. Die Fülle der Naturerscheinungen wahrzunehmen, die Gesetze darin zu erkennen und in einem übergeordneten Ausdruck von Schönheit zu vollenden – an diesem Anspruch musste sich die Kunst, auch die Gartenkunst, fortan messen lassen. In der Verschränkung wissenschaftlicher wie ästhetischer Prinzipien waren Natur und Kunst jahrhundertlang weniger als Antithese denn als gegenseitige Ergänzung begriffen worden. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten sie sich hingegen als selbständige wissenschaftliche Bereiche auf getrennten Wegen. Der Garten, bis dahin ein prädestinierter Ort, um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst zu analysieren, musste um 1800 seine Position an die Landschaft und die aufkommenden Naturwissenschaften abgeben. Neben die Natur, die man in erster Linie in der Welt der Flora und Fauna erkannte, trat die Welt der autonomen Künste. Diese Entwicklung bündelt Goethe gleichsam in *einer* Person – überdies vermittelt er ihr in seinen Schriften und seinem vielfältigen Wirken wesentliche Impulse.

Sämtliche Äußerungen Goethes zu den gartenkünstlerischen Schöpfungen seiner Zeit sind nun von seiner klassizistischen Ästhetik durchdrungen. Die landschaftliche Gartenkunst hält der kritischen Wertung Goethes kaum mehr stand; er verortet sie jetzt im Bereich der Liebhaberei und des Dilettantismus, da er in den Gärten einen Umgang mit Natur und Kunst beobachtet, der die jeweiligen Gesetzmäßigkeiten nicht berücksichtigt oder nicht erkennt.

Der 1794 einsetzende intensive geistige Austausch mit dem in Jena ansässig gewordenen Schiller brachte nach Goethes eigenem Bekunden »viel Leben in meine oft stockenden Ideen«. ⁷ In ihren gemeinsamen Bestrebungen, die Kunst zu erhöhen und zu befördern, setzten sie sich auch immer wieder mit der Gartenkunst auseinander. In dem überreich mit künstlichen Ruinen, antikisierenden Tempeln und ländlichen Hütten ausgestatteten englischen Garten im württembergischen Hohenheim beispielsweise erblickte Goethe »eine merkwürdige Erscheinung«, in der »viele kleine Dinge zusammen leider kein großes« machten (GT II, 1, S. 164 f.). Während Schiller den Hohenheimer Garten des Herzogs Karl Eugen von Württemberg eher positiv bewertete, waren sich beide einig in ihrem abfälligen Urteil über den empfindsamen Landschaftsgarten im Seifersdorfer Tal bei Dresden, den die Gräfin Christina von Brühl ab 1781 hatte anlegen lassen. Den Garten kennzeichnete eine außerordentliche Fülle von architektonischen Staffagen, Skulpturen, Sinnbildern und literarischen Anspielungen, die entlang des Flusslaufs der Röder einander abwechselten und von zahlreichen Besuchern aus nah und fern gerühmt wurden. ⁸

⁷ Goethe an Johann Heinrich Meyer, 22.9.1794 (WA IV, 10, S. 196).

⁸ Vgl. Kathrin Franz: *Das Seifersdorfer Tal*. In: Harri Günther (Hrsg.): *Gärten der Goethezeit*. Leipzig 1993, S. 133–141. – Wilhelm Gottlieb Becker veröffentlichte eine mit vierzig Kupferstichen ausgestattete, ausführliche Beschreibung des Landschaftsgartens: *Das Seifersdorfer Thal*. Leipzig, Dresden 1792.

Schiller charakterisierte in seiner Rezension des cottaschen *Taschenkalenders* von 1795 die empfindsame Gestaltung der Anlagen als »affektiert«, ihren Geschmack als »barbarisch« (SNA 22, S. 291). Goethes Ton ist dagegen spöttisch, als er im Dezember 1795 an Schiller schreibt: »Die Abbildung des Seifersdorfer Unwesens kenn ich, Sie kennen ja wohl auch die Trude die es bewohnt und die es so ausgeschmückt hat« (WA IV, 10, S. 355). Was hier Schillers Kritik und Goethes Spott hervorrief – vom sentimental Habitus bis zum ungezügelter Stilpluralismus in der Gartenkunst –, hatte Goethe bereits zwanzig Jahre zuvor in den bissigen Versen seines Stückes über den *Triumph der Empfindsamkeit* dem allgemeinen Gelächter preisgegeben.

Die Kritik an der Vermischung der Künste *und* an der Vermischung von Kunst und Natur erreicht in den von Goethe und Schiller 1799 gemeinsam erarbeiteten Schemata *Über den Dilettantismus* ihren Höhepunkt. Die Vorzüge und Gefahren des Dilettantismus in verschiedenen Kunstgattungen werden hier einander abwägend gegenübergestellt. Der Gartenkunst gestehen die Autoren in der Rubrik *Nutzen* immerhin zu, dass sie als »erster Eintritt in die Kunst« dienen kann (MA 6.2, S. 166). Der Dilettant wird hier zu den ersten Schritten im Schaffensprozess eines Kunstwerks, der »Wahl« und der »Schöne[n] Zusammenstellung«, angeleitet. Sein »Streben nach Form in formlosen Massen« ermöglicht ihm, ein »Bild aus der Wirklichkeit zu machen«.

Außerdem kann der Gartendilettant »Ideales im Realen« anschaulich werden lassen. Damit wird der Blick auf die Natur in ihrer idealen Erscheinung gelenkt: Es ist gleichsam ein Modell der Natur, das der bedachtsam angelegte Landschaftsgarten wiederzugeben vermag. Die Gartenkunst verleiht somit naturimmanenten Gesetzen Ausdruck. Die Erkenntnis der »inneren Natur«, das heißt der Naturgesetze, ist nur zu erlangen durch die Betrachtung der »äußeren Natur«, wie sie sich in ihrer offenkundigen Vielfalt, ihrer Unregelmäßigkeit und ihrem immer wiederkehrenden Zyklus von Wachstum und Verfall darstellt.⁹ Dieser Gedanke schlägt eine Brücke zu Goethes Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Themen. Während der Parkbesucher im Zuge der sensualistischen Wirkungsästhetik in verschiedene Stimmungen versetzt werden sollte, kann er nun als aufmerksamer Beobachter die Gesetze der Natur in ihrer Wirkungsweise erkennen. Um dem Betrachter das »Ideale im Realen« vor Augen zu führen, musste aus Goethes Sicht ein botanischer Garten weitaus besser geeignet sein als ein Landschaftspark. Bereits im *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* hatte Goethe seine Beobachtungen botanischer Erscheinungsformen gebündelt und den Gestaltwandel in der Natur beschrieben. Mit der von ihm maßgeblich initiierten Gründung des Botanischen Gartens in Jena entstand 1794 ein kunstgerecht gestaltetes Areal, das die Naturgesetzlichkeit anschaulich vorstellte.¹⁰

9 Vgl. Valentin Hammerschmidt, Joachim Wilke: *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1990, S. 41.

10 Vgl. Igor J. Polianski: »Die Kunst, die Natur vorzustellen«. *Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des Botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*. Jena, Köln 2004, S. 21, 264 f.

Die Vorzüge der zeitgenössischen Gartenkunst für die Allgemeinheit werden im Dilettantismus-Schema in einem lapidaren Satz zusammengefasst, der die Reihe der nützlichen Aspekte abschließt: »Eine reinliche und vollends schöne Umgebung wirkt immer wohlthätig auf die Gesellschaft«. Wesentlich ausführlichere und gewichtigere Argumente haben Goethe und Schiller in der Rubrik *Schaden* zu verzeichnen:

Reales wird als ein Phantasiewerk behandelt. Die Gartenliebhaberei geht auf etwas endloses hinaus 1) weil sie in der Idee nicht bestimmt und begrenzt ist 2) weil das Materiale als ewig zufällig sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt. (MA 6.2, S. 166)

Der Vorwurf der Regellosigkeit wird hier anhand der Stichworte »Idee« und »Material« präzisiert – Begriffe, die in der zeitgenössischen Kunsttheorie wiederholt begegnen. Die Weimarer Klassizisten forderten vom Künstler, über sein Material zu gebieten, ihm die Gesetze vorzuschreiben, sein schöpferisches Potential uneingeschränkt walten zu lassen. Die Natur aber entzieht sich diesem Anspruch. Das Material, das sie dem Gartenkünstler zur Gestaltung an die Hand gibt, also Bäume, Sträucher und Gewässer, ist von diesem nicht vollständig zu beeinflussen, widerstrebt einer endgültigen Formgebung und unterliegt eigenen Gesetzen. Wegen seiner dauernden Veränderlichkeit taugt das Material des Gartenkünstlers nicht für die Forderungen der Idee. »Die Gartenliebhaberei«, so die Kritik Goethes und Schillers, »verewigt die herrschende Unart der Zeit, im ästhetischen unbedingt und gesetzlos sein zu wollen und willkürlich zu phantasieren, indem sie sich nicht, wie wohl andere Künste korrigieren und in der Zucht halten läßt« (MA 6.2, S. 166).

Ein weiterer Einwand richtet sich gegen die Vermischung der Künste, wobei der Gartenkunst eine negative Schlüsselrolle zukomme, da sie sich »die edlern Künste auf eine unwürdige Art dienen« lasse und »ein Spielwerk aus ihrer soliden Bestimmung« mache. Vor allem die Baukunst sehen die Autoren im Garten einem erheblichen Missbrauch ausgesetzt, wofür diverse Staffagearchitekturen, mithin die »Neigung zu Kartenhaus Architektur« namhaft gemacht werden. Gerade die Architektur fungierte jedoch für Goethe als eine Art Prüfstein des objektiven und gesetzmäßigen künstlerischen Schaffens. Indem die Gartenkunst deren »solide Bestimmung« (ebd.) missachtet, führt sie selbst den Beweis ihrer Unzulänglichkeit.

Der zentrale, gleichsam den Kernsatz der klassizistischen Kunsttheorie aufgreifende Vorwurf gegenüber der naturnachahmenden Gartenkunst betrifft schließlich die »Vermischung von Kunst und Natur« (ebd.). Vor allem in diesem Argument liegt die kritische Beurteilung der Gartenkunst durch Goethe und Schiller begründet. In der Auflistung von positivem und negativem Befund, Nutzen und Schaden des Gartendilettantismus, neigt sich die Waage eindeutig auf der Seite des Schadens.

Mit dem Gartendilettantismus rechnet Goethe in drastischer bildlicher Sprache auch in einem Brief an Schiller ab, in dem er den Garten als Metapher für grundlegende Missstände in der Kunst benutzt:

Denn wie Künstler, Unternehmer, Verkäufer und Käufer und Liebhaber jeder Kunst im Dilettantismus ersoffen sind, das sehe ich erst jetzt mit Schrecken, da wir die Sache so sehr durchgedacht und dem Kinde einen Namen gegeben haben.

[...] Wenn wir dereinst unsere Schleußen ziehen, so wird es die grimmigsten Händel setzen, denn wir überschwemmen geradezu das ganze liebe Thal, worin sich die Pfuscherrey so glücklich angesiedelt hat. Da nun der Hauptcharakter des Pfuschers die Incorrigibilität ist und besonders die von unserer Zeit mit einem ganz bestialischen Dünkel behaftet sind, so werden sie schreyen, daß man ihnen ihre Anlagen verdirbt, und wenn das Wasser vorüber ist wie Ameisen nach dem Platzregen alles wieder in alten Stand setzen. Doch das kann nichts helfen, das Gericht muß über sie ergehen. Wir wollen unsere Teiche nur recht anschwellen lassen und dann die Dämme auf einmal durchstechen. Es soll eine gewaltige Sündfluth werden. (WA IV, 14, S. 118 f.)

Nach seinen deutlichen Einlassungen zur Kunstliebhaberei im Allgemeinen wendet sich Goethe dem Landschaftsgarten im Weimarer Ilmtal zu. Wenn er jetzt in seinem Brief an Schiller das »liebe Thal« scharf ironisiert, so dürfte er damit auch auf seine eigene frühere Betrachtungsweise rekurrieren. Die Empfindsamkeit jener Zeit überantwortet er nun ebenso wie die jüngste gartenkünstlerische Entwicklung dem Gericht und der Sintflut – eine so aggressive Sprache und derart unerbittlicher Zorn lassen auf den rigorosen Sinneswandel desjenigen schließen, der selber einst am gleichen Ort den Gartendilettantismus hingebungsvoll ausgeübt hatte.

Auf die um 1800 nicht nur von den Weimarer Klassizisten formulierten Zweifel an der Theoriefähigkeit der landschaftlichen Gartenkunst folgte vielerorts eine Rückkehr zum Formalen – auch Goethe sprach sich in seinen späten Jahren wiederholt für die geometrisch angelegten französischen Gärten aus:

Spatziefahrt [...] nach Belvedere. [...] Lob der frühern französischen Gartenformen, wenigstens für grose Schlösser: »Die geräumigen Laubdächer, Berceaux, Quinconces, lassen doch eine zahlreiche Gesellschaft sich anständig entwickeln und vereinen, während Man in unseren Englischen Anlagen, die ich Naturspäßige nennen möchte, allerwärts an einander stößt, sich hemmt oder verliert.«¹¹

Vor allem der im frühen 19. Jahrhundert namhafteste englische Landschaftsgestalter Humphry Repton hatte für die Anlage des *pleasure grounds* in der Nähe des Hauses erneut geometrische Gestaltungsprinzipien reklamiert, um mit einem symmetrisch angelegten Salon im Freien zwischen den festgefügtten Formen der Architektur und der Weiträumigkeit des Landschaftsparks zu vermitteln.

Von seinem gartenkünstlerischen Engagement hatte Goethe sich bereits Anfang der 1780er Jahre losgesagt. Gegen den Dilettantismus in der Gartenkunst setzt er etwa ab 1790 seine klassizistischen Maximen – Ideen, die mit der maßgeblich von ihm verantworteten Lage und Gestalt des Römischen Hauses im Park an der Ilm den Beweis ihrer Anschaulichkeit erbringen. Das von 1792 bis 1797 errichtete herzogliche Sommerhaus stellt den architektonischen Höhepunkt und das ideelle Zentrum der Parkanlage dar. Zudem wird hier ein fundamental neues Verständnis der Beziehung von Architektur und Landschaft offenbar.

11 Goethes Gespräch mit dem Kanzler von Müller, 15.6.1825 (*Kanzler von Müller. Unterhaltungen mit Goethe*. Kritische Ausgabe, besorgt von Ernst Grumach. Weimar 1956, S. 138).



Abb. 2
Römische Haus, Nordseite



Abb. 3
Johann Wolfgang Goethe: Tempel an einem See, 1786/87

Baulich ist das Römische Haus – neben dem an Palladios Villenbauten erinnern den ionischen Säulenportikus und den signifikanten dorischen Säulen im Sockelgeschoss – durch seine streng kubische Form gekennzeichnet; der einfache geometrische Baukörper erhebt sich klar über dem felsig-zerklüfteten Ilmhang (Abb. 2). Die pragmatische Bestimmung des Hauses – für die persönlichen Wohnbedürfnisse des Herzogs, für Amtsgeschäfte, höfische Geselligkeit und Repräsentation – steht symptomatisch für einen neuen, um 1800 durchgesetzten Wirklichkeitsanspruch der Architektur im Landschaftsgarten: Anstelle der früheren Staffagearchitekturen wurden jetzt Bauten von archäologischer Genauigkeit und historischer Wahrscheinlichkeit errichtet.¹² Der im Gartenkunst-Schema *Über den Dilettantismus* beklagten »Kartenhaus-Architektur« setzt Goethe mit dem Römischen Haus »den Begriff solider Baukunst« entgegen (MA 6.2, S. 166).

Im wahrsten Sinne herausragend ist der Standort des Römischen Hauses, vom Ilmtal aus gesehen, da sich der Bau hoch über dem Steilufer zu erheben scheint und so zum weithin sichtbaren Blickpunkt der Flussaue wird. Mit seinem in Süditalien und an den Gemälden Claude Lorrains geschulten Blick hat Goethe die vorgefundenen landschaftlichen Gegebenheiten genutzt und in den Dienst seiner klassizistischen Auffassung von Kunst und Natur gestellt: Durch die kühne Lage des Gebäudes heben sich Architektur und Landschaft deutlich voneinander ab; sie sind nicht organisch miteinander verwoben, sondern behaupten eine jeweils eigene Sphäre (Abb. 3). Der Blick aus den Fenstern des Römischen Hauses ins Ilmtal öffnet sich nach Goethes Auffassung nicht in den Landschaftsgarten, sondern in die Natur, die hier als alleinige schöpferische Kraft präsent ist. Den Gesetzen der Natur stehen die Gesetze der Kunst gegenüber, welche in der Architektur des Sommerhauses beispielhaft zum Ausdruck kommen. Aus einer nach modernsten ästhetischen Prinzipien gestalteten Architektur wie dem Römischen Haus schaut der Betrachter in eine Landschaft, die – ohne das gestalterische Eingreifen des Menschen – für sich selbst stehen kann. Goethe sieht sich hier gewiss nicht mehr als Gartenkünstler. Doch indem er sein neues Verständnis von Architektur und Landschaft, von Kunst und Natur im Ilmtal visualisiert, ebnet er einer qualitativ neuen Phase landschaftsgärtnerischer Entwicklung entscheidend den Weg.

12 Vgl. Adrian von Buttlar: *Gedanken zur Bildproblematik und zum Realitätscharakter des Landschaftsgartens*. In: *Die Gartenkunst* 2 (1990) 1, S. 7-16; hier S. 13.

ABHANDLUNGEN

SABINE DOERING

»so fand ich ihn«. Goethe und Hölderlin – Stationen einer komplizierten Begegnung

Über Goethe und Hölderlin und ihre spärlichen Begegnungen zu sprechen, bedeutet zwangsläufig auch, Schiller einzubeziehen. Schiller war es ja, der überhaupt den Kontakt zwischen den beiden anderen ermöglicht hatte, und später ließ er sich in seiner Haltung gegenüber seinem Schützling Hölderlin durchaus auch von Goethes Urteil leiten. Wir haben es also mit einer Konstellation von drei Dichtern zu tun, die längst gemeinsam zu den Großen der deutschen Literatur gerechnet werden.

Diese gleichberechtigte Wertschätzung hätte damals, zu ihren Lebzeiten in den 1790er Jahren, den jüngsten von ihnen, also Friedrich Hölderlin, tief befriedigt, denn danach strebte er doch: als Dichter anerkannt und in einem Atemzug mit seinen bewunderten Vorbildern genannt zu werden. Dass von einer solchen gemeinsamen Einschätzung damals in Jena, Weimar und Frankfurt aber noch keine Rede sein konnte, ist niemandes Schuld, sondern hängt mit den einzelnen Lebensläufen, dem teilweise stark differierenden Dichtungsverständnis zwischen den Generationen und nicht zuletzt dem unterschiedlichen Alter der drei Dichter zusammen: Goethe war ja zehn Jahre älter als Schiller und immerhin fast 21 Jahre älter als der 1770 geborene Hölderlin. Als Zeitgenossen mögen wir sie aus unserem historischen Abstand wahrnehmen – Hölderlin zumindest war sich des Alters- und Erfahrungsunterschieds zwischen sich und den beiden Älteren stets bewusst.

I. Stationen der Forschungsgeschichte: Tribunal und Schurkenstück

Die realen Umstände, die zu dem unterschiedlich gewichteten Verhältnis zwischen Schiller, Hölderlin und Goethe geführt haben, sind seit langem gut bekannt und wurden in den vergangenen Jahrzehnten gewissenhaft ausgewertet und kommentiert.¹ Diese geradezu vorbildlich aufgearbeitete Quellenlage sollte, so mag man auf den ersten Blick vermuten, zu einem klaren Bild einer außergewöhnlichen literaturgeschichtlichen Konstellation verhelfen. Doch Quellen bedürfen der Interpretation und auch Philologen und Historiker sind nicht frei von Vorurteilen,

1 Ausführlich dokumentiert Friedrich Strack den Forschungsstand und revidiert zugleich etliche Fehldeutungen der älteren Forschung: *Von Goethe und Schiller verkannt und gegängelt? Hölderlins Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik*. In: *Jb. des Freien Deutschen Hochstifts* 2001, S. 122–150.

Vorlieben und Abneigungen. So ist es wohl doch nicht überraschend, dass man sogar noch im Buchhandel unserer Tage auf Zerrbilder und Karikaturen stoßen kann, die ein parteiisches Bild der Begegnung Hölderlins mit Goethe zeichnen. Schon der 21-jährige Rudolf Fahrner² hatte 1925 in seiner von Friedrich Gundolf angeregten und bei Friedrich Wolters entstandenen Marburger Doktorarbeit³ *Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller*⁴ klar Partei für den Jüngsten von ihnen, also Hölderlin, ergriffen und die Rekonstruktion ihrer Beziehungen nach dem Muster eines Tribunals gestaltet. Er stellte sich in die Tradition von Wilhelm Waiblinger⁵ und Bettina von Arnim,⁶ die beide schon Goethe heftige Missgunst gegenüber Hölderlin unterstellt hatten, wenn er, Fahrner, nun in juristischer Terminologie konstatierte, dass Schiller an dem Jüngeren »das Goethesche Urteil bestätigte und vollstreckte«.⁷ Offen bleibt dabei das Strafmaß – es bewegt sich aber, so wird implizit deutlich, irgendwo zwischen literarischer Missachtung und lebenslangem Wahnsinn. Eine solch engagierte Parteinahme für Hölderlin mag in den 1920er Jahren noch einen Sinn darin gehabt haben, das Augenmerk der Literaturwissen-

2 Rudolf Fahrner wurde am 30. Dezember 1903 geboren; seine Dissertation wurde 1925 abgeschlossen. Die mündliche Prüfung fand am 13. Mai 1925 statt. Vgl. Rudolf Fahrner: *Studentenjahre in Marburg (1923-1925)*. In: ders.: *Gesammelte Werke II. Erinnerungen und Dokumente*. Hrsg. von Stefano Bianca u. Bruno Pieger. Köln u. a. 2008, S. 107-115; hier S. 115.

3 Vgl. dazu Stefano Bianca: *Rudolf Fahrner – Ansätze zu einem Lebensbild*. In: Fahrner (Anm. 2), S. 1-24; hier S. 3. Fahrner selbst beschreibt diese Zusammenhänge in seinen Erinnerungen: »Ich suchte weder noch fand ich bei Wolters eine Kirche. Vielmehr traf ich auf eine unerhörte Freiheit, auf eine Luft, in der freie Geister leben konnten und in der sie es taten. (So schrieb ich später, als ich mich auf Robert Boehrings Wunsch über mein Verhältnis zu Friedrich Wolters äussern sollte.) Aber Gundolf gab mir nach diesen Worten Kostbares mit auf meinen Weg. Er riet mir, eine Darstellung von Hölderlins Verhältnissen zu den grossen Geistern seiner Zeit zu geben. Aus diesem Plan entstand meine Doktorarbeit »Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller«. Die weiteren Betrachtungen über Hölderlins Verhältnis zu Hegel und zu Schelling wurden zwar geschrieben, aber auf Wolters' Rat zurückgehalten und liegen heute noch ungedruckt als stillbewahrte Zeugnisse von damals« (Rudolf Fahrner: *Studentenjahre in Heidelberg [1921-1923]*. In: ebd., S. 93-106; hier S. 105 f.).

4 Rudolf Fahrner: *Hölderlins Begegnung mit Goethe und Schiller*. Marburg a. L. 1925.

5 »Man sagt, daß ihm Göthe nicht gut gewesen. Diß scheint wahr zu seyn, denn so oft ich von Göthe mit ihm zu sprechen anfieng, wollte er ihn schlechterdings nicht kennen, was bey ihm immer der Ausdruck einer feindlichen Gesinnung ist«; zit. nach: *Hölderlin. Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe [StA]. Hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck u. Ute Oelmann. 8 in 15 Bdn. Stuttgart 1943-1985; hier Bd. 7.3, S. 59.

6 »Ich [Christian Theodor Schwab] fragte sie [Bettina von Arnim], ob sie nicht wisse, wie Goethe zu Hölderlin gestanden, warum er ihn so ungünstig behandelt? Das beantwortete sie kurz so (metaphysisch oder psychologisch, denn sie wußte nichts Positives): »Göthe konnte einen ihm superioren poetischen Geist nicht ertragen und stieß ihn daher zurück«; zit. nach StA 7.2, S. 111.

7 Fahrner (Anm. 4), Vorwort, o. S. Ähnlich auch ebd., S. 65: »Wir aber müssen zu begreifen versuchen, wie es denn möglich war, daß Schiller so ohne Hemmung zum Mitvollstrecker von Goethes Urteil werden konnte«.

schaftler überhaupt auf Hölderlins Biographie und auf sein Werk zu lenken, das damals ja noch viel weniger bekannt war als das der Weimarer Dichter.

Doch noch zu Goethes 250. Geburtstag im Jahr 1999 veröffentlichte Tilman Jens seine »Schmähschrift« *Goethe und seine Opfer*, die diese Gattungsangabe in der Tat verdient. Auch Jens zählt Hölderlin zu den Opfern Goethes, die dieser auf seinem Weg auf den Olymp skrupellos hinter sich gelassen habe. Stärker aber noch als in anderen Fällen verdreht und manipuliert Jens hier die Faktenlage, um ein regelrechtes Schurkenstück zurechtzuzimmern. Dass es Hölderlin vor Goethe ver säumt habe, »den Hut zu lüften« und dieser deshalb sein literarisches Talent absichtlich übersehen habe, wie Jens schreibt,⁸ ist schiere Erfindung; und dass Goethe wiederum sich Hölderlin als »Urvater der Staatssicherheit, als erster Mitarbeiter einer Firma namens Guck und Horch«⁹ genähert haben soll, verletzt nicht nur einfache Regeln historischer Redlichkeit, sondern wird schon zu übler Nachrede.

Solche Mystifikationen könnten auf sich beruhen bleiben und sollten sich durch die Zeit von selbst erledigen, wenn sie nicht auf ein anhaltendes Interesse bei einer Leserschaft stießen, die dem Sensationellen mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem Plausiblen und die eine »Schmähschrift« lieber liest als eine gut recherchierte Darstellung; immerhin hat die zitierte Goethe-Schelte inzwischen die 5. Auflage erreicht. Zudem ist auch in der Literaturgeschichtsschreibung die Parteinahme gegen die Großen und Starken und für die Schwachen ein verbreiteter und durchaus verständlicher Reflex.

Für das Verhältnis zwischen Goethe und Hölderlin treffen solche Stilisierungen nun aber nicht zu – hier wollte kein mächtiger Akteur seinen Ruhm auf Kosten eines Jüngeren steigern. Dass es dennoch zu keinem anhaltenden Gespräch oder gar zu einem gleichberechtigten Austausch zwischen Goethe und Hölderlin kommen konnte, hatte andere Gründe. Das ist – glücklicherweise – bereits ausführlich dargestellt worden, doch hoffe ich, dass ich der vielfach erläuterten Verbindung von Hölderlin zu Goethe noch einen neuen Aspekt hinzufügen kann.

Schon Rudolf Fahrner hatte allerdings 1925 von einem Triumvirat der Großen geträumt: »Damit tritt zwischen den Dichter und Herrscher« – womit natürlich Goethe gemeint ist – »und den großen Redner« – Schiller also –

der künftige Seher, der gerade in jener Zeit den Boden gewonnen hatte, auf dem sein Werk in die Wirklichkeit treten konnte. Für einen einzigen Augenblick steht die Wage [!] in Schwebe. Dann entscheidet sich das Schicksal, daß ein Volk durch seine Besten den ihm erstandenen Seher in das Dunkel verstoßen muß.¹⁰

Wie aber hätte sich diese Allianz von Herrscher, Redner und Seher gestalten können? Selbst wenn man von dem nationalen Pathos aus Fahrners Vision abzusehen versucht, bleibt der von ihm postulierte Schicksalsmoment, in dem das geistige Triumvirat von Goethe, Schiller und Hölderlin hätte gegründet werden können,

8 Tilman Jens: *Goethe und seine Opfer. Eine Schmähschrift*. Düsseldorf 2009, S. 103.

Jens' flüchtige Arbeitsweise offenbart sich auch in dem Lesefehler, dass Rudolf Fahrner in dem schmalen Literaturverzeichnis des Buches als Rudolf »Fahrner« erscheint (S. 151).

9 Jens (Anm. 8), S. 106.

10 Fahrner (Anm. 4), S. 65.

nichts anderes als der sympathische Wunsch eines jungen und begeisterungsfähigen Doktoranden, der sich den Verlauf der Literaturgeschichte gern anders gewünscht hätte.

Denn gegen das Szenario einer fruchtbaren Arbeitsgemeinschaft von Goethe, Schiller und Hölderlin spricht nicht allein die Evidenz der tatsächlichen Ereignisse, sondern vor allem das Wissen über die jeweilige psychische Disposition und die aktuellen Interessen der drei Protagonisten. Die größte Herausforderung bei diesen Visionen bleibt ja doch die Vorstellung, Hölderlin hätte seine Befangenheit gegenüber den beiden älteren Dichtern ablegen und sich aus seiner Scheu befreien können, von der alle Briefe und Aufzeichnungen Zeugnis geben.

Zudem: Wer Goethe und Schiller vorwirft, sie hätten das Genie und die Einzigartigkeit des Jüngeren verkannt oder gar bewusst heruntergespielt, muss bedenken, dass zu dem Zeitpunkt ihrer Begegnungen nur wenig von Hölderlins Dichtung bekannt war und dass seine großen Gedichte und Hymnen noch gar nicht entstanden waren. Bis einschließlich 1794 – dem Jahr, in dem Hölderlin Goethe erstmals begegnete – waren lediglich siebzehn Gedichte von ihm in verstreuten Almanachen veröffentlicht und es ist sicher kein Fehlurteil, dass dies noch nicht seine eigenständigsten und besten Werke sind; zudem gab es immerhin schon das von Schiller in der *Thalia* veröffentlichte *Fragment von Hyperion*.¹¹ Das ist nicht wenig, aber es ist eben noch keine tragfähige Basis, die es erlaubt, tatsächlich von einem großen Œuvre zu sprechen. Hingegen wusste Schiller schon früh – bei ihrer ersten Begegnung – Hölderlins Talent zu schätzen und auch Goethe erkannte später Hölderlins dichterisches Vermögen. Aber man würde beide zu Propheten machen, verlangte man von ihnen, dass sie Hölderlins Bedeutung für die Literaturgeschichte schon bei den frühen Gesprächen mit ihm hätten wahrnehmen müssen.

II. Die erste Begegnung: »Unheil« und »Unglück«?

Als Schüler und Student bewunderte Hölderlin den elf Jahre älteren Landsmann Schiller, der neben Klopstock zu seinen literarischen Helden gehörte. Den *Don Carlos* hatte er ebenso begeistert wie *Kabale und Liebe* gelesen, seine eigenen Gedichte aus der Studienzeit – die als *Tübinger Hymnen* die erste geschlossene Werkgruppe Hölderlins bilden – hatte er bis ins Versmaß und Reimschema den schillerischen Gedichten nachgebildet und ihnen ein ähnlich großes Pathos zugrunde gelegt. Für den 23-jährigen Studenten muss es deshalb ein großer Moment gewesen sein, als ihm Schiller Ende September / Anfang Oktober 1793 in Ludwigsburg die Möglichkeit zu einem kurzen Gespräch gewährte.

Hölderlin erinnerte sich noch Jahre später glücklich an diese erste Begegnung mit seinem Vorbild, deren genaues Datum unbekannt geblieben ist; für Schiller hingegen war es wohl vor allem ein Pflichttermin gewesen, denn er hatte Charlotte von Kalb, zu der er eine komplizierte Verbindung unterhielt, versprochen, ihr bei der Suche nach einem Hofmeister für ihren Sohn behilflich zu sein. Gotthold Friedrich Stäudlin hatte Schiller auf den Magister Hölderlin aufmerksam gemacht, der im Begriffe war, sein theologisches Examen abzulegen, und dringend eine Anstellung

11 Zur Chronologie von Hölderlins Veröffentlichungen vgl. die Übersicht in StA 8, S. 282.

als Erzieher suchte, um nicht eine Pfarrstelle übernehmen zu müssen, wie es sein Ausbildungsweg eigentlich vorsah.¹² Schiller nun empfahl Hölderlin Charlotte von Kalb mit freundlichen, wenn auch nicht überschwenglichen Worten:

Einen jungen Mann habe ich ausgefunden, der eben jetzt seine theologischen Studien in Tübingen vollendet hat, und dessen Kenntnissen in Sprachen und den zum Hofmeister erforderlichen Fächern alle die ich darüber befragt habe, ein gutes Zeugniß ertheilen. Er versteht und spricht auch das Französische und ist (ich weiß nicht, ob ich dies zu seiner Empfehlung oder zu seinem Nachtheile anführe) nicht ohne poetisches Talent, wovon Sie in dem Schwäbischen Musenalmanach vom Jahr 1794 Proben finden werden. Er heißt Hölderlin und ist Magister der Philosophie. Ich habe ihn persönlich kennen lernen und glaube, daß Ihnen sein Aeußeres sehr wohl gefallen wird. Auch zeigt er vielen Anstand und Artigkeit. Seinen Sitten giebt man ein gutes Zeugniß; doch völlig gesetzt scheint er noch nicht, und viele *Gründlichkeit* erwarte ich weder von seinem Wissen noch von seinem Betragen. (StA 7.1, S. 469)

Schiller räumt selbst ein, dass dieses Urteil womöglich zu harsch sei, aber Charlotte von Kalb war mit der Empfehlung einverstanden. So reiste denn der junge Magister mit dem ansprechenden Äußeren Ende Dezember 1793 ins fränkische Waltershausen, wo die Familie von Kalb auf ihrem Schloss in einem kleinen Dorf in der Nähe von Neustadt an der Saale lebte. Dass ihn diese Anstellung nach Franken und nicht nach Thüringen führte, gehörte zu den ersten Enttäuschungen, die Hölderlin auf seinem Berufsweg erfahren musste; denn tatsächlich hatte er lange Zeit geglaubt, dass ihn die Hofmeisterstelle in das andere, südwestlich von Gotha gelegene Waltershausen, und damit vermeintlich auch in Schillers Nachbarschaft führen würde. Noch im Dezember 1793, also kurz vor seinem Dienstantritt, findet sich jedenfalls im Prüfungsprotokoll des Tübinger Konsistoriums die Auskunft, Hölderlin werde eine Stelle »bei Jena« antreten.¹³ Dieser Verwechslung des fränkischen mit dem thüringischen Waltershausen sind später auch mehrere Hölderlin-Forscher und Literatur-Touristen erlegen.¹⁴

In Franken entwickelte sich für den jungen Hofmeister nicht alles so, wie er und seine Dienstherrschaft es sich erhofft hatten. Zwar hatte der junge Lehrer für seinen 1784 geborenen Zögling Fritz, seinen »Kleinen« (StA 6.1, S. 102), wie er ihn an-

¹² Zu den beruflichen Zwängen, denen sich die Absolventen des Tübinger Stifts gegenüber-sahen, und zu ihren Strategien, dem Pfarrdienst zu entgehen, zu dem sie sich in aller Regel mit dem Eintritt in die Klosterschulen verpflichtet hatten, vgl. die höchst informative Studie von Priscilla A. Hayden-Roy: »*Sparta et Martha*«. *Pfarramt und Heirat in der Lebensplanung Hölderlins und in seinem Umfeld*. Ostfildern 2011.

¹³ Vgl. StA 7.1, S. 478.

¹⁴ Noch Rüdiger Safranski erliegt dieser Verwechslung, wenn er behauptet: »Hölderlin war dann im Winter 1794/95 oft nach Jena herübergekommen, teils weil er Schwierigkeiten mit seinem Zögling hatte, teils weil er dem bewunderten Schiller nahe sein wollte« (Rüdiger Safranski: *Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft*. München 2009, S. 192). Tatsächlich wohnte Hölderlin, wie seit langem bekannt ist, in diesen Monaten in Jena; und für ein schnelles »Herüberkommen« lag das fränkische Waltershausen zu weit von Jena entfernt.

fangs liebevoll nannte, ein hoffnungsvolles Erziehungsprogramm nach den Grundsätzen Rousseaus aufgestellt,¹⁵ doch die tatsächliche Entwicklung des Knaben entsprach so gar nicht der pädagogischen Theorie. Die intellektuellen Grenzen des Kindes waren offenbar recht eng, hinzu kam das von allen Pädagogen der Zeit gefürchtete ›Laster‹ der Masturbation, das der Junge offenbar intensiv ausübte. Hölderlin durchwachte lange Nächte und griff zu immer strengeren Maßnahmen, um das Kind von dem abzuhalten, was es nach damaliger medizinischer Überzeugung in seinen physischen und psychischen Verfall führen musste.¹⁶ Kurzum, das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler wurde immer gespannter, so dass Charlotte von Kalb, die die Situation klug einschätzte und sowohl die Schwächen ihres Sohnes als auch die Unsicherheiten und die jugendliche Ungeduld Hölderlins sah, im Herbst 1794 schließlich beide zusammen nach Jena schickte. Ablenkung für Lehrer und Zögling versprach sie sich von dieser Reise; der Knabe sollte Tanzstunden nehmen¹⁷ und Hölderlin wurde durch die Universität und ihre Lehrer für die monatelange Waltershausener Einsamkeit entschädigt.

In der Tat war sich Hölderlin von Beginn an der »Nähe der wahrhaft großen Geister« (StA 6.1, S. 139) in Jena bewusst, er besuchte die Vorlesungen Fichtes – »Fichte ist jezt die Seele von Jena«, lautet seine bekannte Einschätzung gegenüber seinem Freunde Neuffer (ebd.),¹⁸ und er machte natürlich auch dem Professor Schiller seine Aufwartung. Hölderlin wird Schillers Haus nicht ohne Beklommenheit betreten haben, fühlte er sich doch ihm gegenüber zur Rechenschaft wegen der Schwierigkeiten mit seinem Schüler genötigt; zudem versprach er sich von Schiller

15 Zu Hölderlins pädagogischem Programm in Waltershausen vgl. ausführlich Ludwig Fertig: *Friedrich Hölderlin der Hofmeister*. Darmstadt 1990, S. 26–44.

16 Zur Entstehung der Furcht vor exzessiver Masturbation im 18. Jahrhundert vgl. die ausführliche Studie von Thomas W. Laqueur: *Die einsame Lust. Eine Kulturgeschichte der Selbstbefriedigung*. Aus dem Amerikanischen von Clemens Brunn. Berlin 2008. Für Hölderlins pädagogische Vorstellungen, die sich ganz im Kontext der medizinischen und ethischen Debatten seiner Zeit bewegten, sind dort insbesondere die Abschnitte zu Rousseau (S. 44 ff.) und zu Kant (S. 62 ff.) relevant.

17 Entgegen allen Befürchtungen seines Lehrers Hölderlin entwickelte sich Friedrich von Kalb später durchaus zu einem angesehenen Mitglied der Gesellschaft: Im Sommer 1802 trat er als knapp Achtzehnjähriger in die preußische Armee ein, wo er eine gediegene Karriere in verschiedenen Regimentern absolvierte und als Rittmeister an den Feldzügen der Befreiungskriege teilnahm. 1813 wurde ihm das Eiserne Kreuz 2. Klasse, später der Russische St. Anna-Orden 3. Klasse verliehen. 1830 nahm Friedrich von Kalb seinen Abschied vom Militär; 1852 starb er im Alter von 68 Jahren in Koblenz. Noch heute kann man verschiedentlich in biographischen Darstellungen lesen, er habe als erwachsener Mann Suizid begangen; dem liegt jedoch eine Verwechslung mit seinem Bruder zugrunde. Details zur Biographie finden sich bei Johann Ludwig Klarmann: *Geschichte der Familie von Kalb auf Kalbsrieth. Mit besonderer Rücksicht auf Charlotte von Kalb und ihre nächsten Angehörigen*. Nach den Quellen bearbeitet. Mit fünfzehn Bildern und Karten. Erlangen 1902, S. 408–414.

18 Hölderlin beschränkte dieses Attribut keineswegs auf den bewunderten Fichte; schrieb er doch wenig später, am 17. November 1794, an die Mutter über seine Eindrücke von der Reise nach Jena: »Erfurt ist enorm groß, aber menschenleer. Der Coadjutor von Dalberg ist die Seele dieses Orts; sonst möchte' er auch so ziemlich seelenlos sein« (StA 6.1, S. 142).

weitere literarische Förderung, immerhin hatte dieser ja gerade erst, wie bereits erwähnt, sein *Fragment von Hyperion* in der *Thalia* veröffentlicht.¹⁹

Anfang November kam es im Hause Schillers nun zu einer Begegnung, die Hölderlin als Urszene der Peinlichkeit erlebte. Ausführlich berichtet er seinem Freund Neuffer davon, mit einer Sorgfalt der erzählerischen Ausgestaltung, wie sie für seine sonstigen Briefe eher ungewöhnlich ist. So bekannt diese Szene inzwischen auch ist, soll sie doch als Ganzes zitiert werden, schon wegen des kunstvollen Spannungsaufbaus, den Hölderlin ihr unterlegt:

Auch bei Schiller war ich schon einigemale, das erstemal eben nicht mit Glück. Ich trat hinein, wurde freundlich begrüßt, und bemerkte kaum im Hintergrunde einen Fremden, bei dem keine Miene, auch nachher lange kein Laut etwas besonders ahnden ließ. Schiller nannte mich ihm, nannt' ihn auch mir, aber ich verstand seinen Nahmen nicht. Kalt, fast ohne einen Blick auf ihn begrüßt ich ihn, und war einzig im Innern und Äußern mit Schillern beschäftigt; der Fremde sprach lange kein Wort. Schiller brachte die *Thalia*, wo ein Fragment von meinem *Hyperion* u. mein Gedicht an das Schicksaal gedruckt ist, u. gab es mir. Da Schiller sich einen Augenblick darauf entfernte, nahm der Fremde das Journal vom Tische, wo ich stand, blätterte neben mir in dem Fragmente, u. sprach kein Wort. Ich fühl' es, daß ich über und über roth wurde. Hätt' ich gewust, was ich jezt weis, ich wäre leichenblas geworden. Er wandte sich drauf zu mir, erkundigte sich nach der Frau von Kalb, nach der Gegend und den Nachbarn unseres Dorfs, u. ich beantwortete das alles so einsylbig, als ich vielleicht selten gewohnt bin. Aber ich hatte einmal meine Unglücksstunde. Schiller kam wieder, wir sprachen über das Theater in Weimar, der Fremde lies ein paar Worte fallen, die gewichtig genug waren, um mich etwas ahnden zu lassen. Aber ich ahndete nichts. Der Mahler Majer aus Weimar kam auch noch. Der Fremde unterhielt sich über manches mit ihm. Aber ich ahndete nichts. Ich gieng, u. erfuhr an demselben Tage im Klubb der Professoren, was meinst Du? daß Goethe diesen Mittag bei Schiller gewesen sei. Der Himmel helfe mir, mein Unglück, u. meine dummen Streiche gut zu machen, wenn ich nach Weimar komme. Nachher speist ich bei Schiller zu Nacht, wo dieser mich so viel möglich tröstete, auch durch seine Heiterkeit, u. seine Unterhaltung, worinn sein ganzer kolossalischer Geist erschien, mich das Unheil, das mir das erstemal begegnete, vergessen lies. (StA 6.1, S. 140 f.)

Natürlich hat Hölderlin dieses »Unheil« nicht vergessen, wie ja schon sein ausführlicher Bericht an den Freund zeigt. In der Tat ist es eine bemerkenswerte Szene, die hier geschildert wird, und vermutlich dürfte Goethe ein solch konsequentes Ver-

19 Das Verhältnis Schillers zu seinem Schützling Hölderlin, der den Älteren heftig bewunderte, an ihn aber immer wieder auch klare Forderungen richtete, war wesentlich komplexer und vielschichtiger als dasjenige Goethes zu Hölderlin. Vgl. dazu zuletzt die Darstellung von Johann Kreuzer: »Sonst haben wir keinen wie uns selbst«. *Zur ambivalenten Beziehungsform von J.C.F. Hölderlin und J.C.F. Schiller*. In: Thomas Jung, Stefan Müller-Dooch (Hrsg.): *Prekäre Freundschaften. Über geistige Nähe und Distanz*. München 2011, S. 13-26.

kannt-Werden selten widerfahren sein. Dass sein Ungeschick in seiner großen Fixierung auf Schiller begründet liegt, räumt Hölderlin in seiner nachträglichen Analyse der Begegnung ebenso ein wie seine ›Kälte‹ gegenüber dem unerkannten Goethe – so dass es völlig abwegig wäre, als Grund für dieses Nicht-Erkennen stattdessen Goethes Leibesfülle dieser Jahre anzunehmen, wie Tilman Jens es in seiner erwähnten »Schmähschrift« nahelegt, die Goethe als verfetteten Stasi-Offizier *avant la lettre* und als ›Koloß‹ karikiert.²⁰ Vielmehr begann Goethe in jenem Herbst 1794 ja überhaupt erst die Reihe seiner regelmäßigen Besuche im Hause Schillers – was für Hölderlin das Gefühl der Peinlichkeit keineswegs milderte, wenn es auch seine Verknennung des berühmten Besuchers verständlich macht.²¹

Neben der Fixierung auf Schiller zeigt sich an Hölderlins Verhalten freilich auch seine zu dieser Zeit noch große Unerfahrenheit im gesellschaftlichen Umgang: Er überhört den Namen des Fremden, als dieser ihm vorgestellt wird, antwortet knapp auf dessen Fragen und zeigt seinerseits keinerlei Interesse an seinem Gegenüber. Offenbar hat der 24-jährige Hofmeister während seiner Tübinger Studienjahre und während der Waltershausener Monate wenig Gelegenheit gehabt, Erfahrungen in gesellschaftlicher Konversation und im öffentlichen Auftreten zu sammeln und sich darin zu erproben. Wirkliche Gewandtheit im höflichen gesellschaftlichen Umgang hat Hölderlin freilich auch in den folgenden Jahren nicht erworben.

Goethe jedenfalls, so können wir es Hölderlins Bericht entnehmen, ließ sich durch das Ungeschick des jungen Mannes nicht aus seiner freundlichen Ruhe bringen, war vielmehr bemüht, auf Hölderlins Situation einzugehen und ihm seine offensichtliche Befangenheit zu nehmen. Dass Goethe darüber hinaus wenig Interesse an Schillers jungem Besucher zeigte, ist wenig erstaunlich, zumal er in Jena ganz andere Interessen verfolgte: Die Freundschaft mit Schiller hatte sich ja gerade erst zu entwickeln begonnen und im Herbst 1794 war Goethe während seiner Aufenthalte in der Universitätsstadt so intensiv mit anatomischen Studien, mit Bändern, Sehnen und Knochen beschäftigt, dass die kurze Begegnung mit dem Verfasser des *Hyperion* für ihn offenkundig ohne Nachhall, freilich auch ohne Ressentiment blieb.

Wenige Wochen später kam es aber bereits zu einer erneuten Begegnung zwischen Hölderlin und dem Weimarer Geheimrat, den er nun nicht mehr übersehen sollte.

20 Jens (Anm. 8), S. 102 f.

21 So schätzt es auch Nicholas Boyle ein: »Bei seinem [Goethes] ersten Aufenthalt in Jena nach der Redaktionsbesprechung vom September, Anfang November 1794, war aber die Existenz des Dichterbundes noch nicht ins Bewußtsein des Publikums gedrungen. Zusammen mit seinem Zögling, dem jungen Fritz von Kalb, hielt sich der 24-jährige Hölderlin zu der Zeit ebenfalls in Jena auf und besuchte Schiller in dessen Wohnung am Markt. [...] Erst abends im Club der Professoren hörte er zu seiner Beschämung, daß sich alle Gespräche um einen Besuch drehten, den an diesem Tage Schiller von dem bis dahin unnahbaren Goethe erhalten hatte. Einen oder zwei Monate später wäre Hölderlins Irrtum unmöglich gewesen« (Nicholas Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. 2: 1791-1803. Aus dem Englischen übersetzt von Holger Fliessbach. München 1999, S. 321 f.).

III. Hölderlins Blick auf Goethe: Verklärungen und Stilisierungen

Während des Jahreswechsels 1794/95 hielt sich Hölderlin für einige Tage zusammen mit seinem Zögling bei Charlotte von Kalb in Weimar auf und es ist wahrscheinlich, dass er bei ihr im Hause in der Windischengasse logierte. Charlotte von Kalb nutzte diesen gemeinsamen Aufenthalt, um das Beschäftigungsverhältnis mit dem glück- und erfolglosen Erzieher ihres Sohnes zu lösen. Das geschah auf generöse Weise: Sie zahlte Hölderlin sein Gehalt noch für ein weiteres Vierteljahr, lud ihn zu künftigen Besuchen in ihrem Hause ein und legte ihn seinem Förderer Schiller nachdrücklich ans Herz. Ihre treffende Charakterisierung des unruhigen jungen Mannes verrät einmal mehr ihre Menschenkenntnis: Hatte sie zuvor schon seine »grenzenlose« Empfindlichkeit bemerkt (StA 7.2, S. 17), stellte sie nun voll Sympathie fest: »Und ruhe selbstgenügsamkeit – u stätigkeit werde doch endlich den Rastlosen! Er ist ein Rad welches schnell Läuft!!« (StA 7.1, S. 21). Hölderlins Unruhe trieb ihn zurück nach Jena, wo er mit dem ihm ausbezahlten Geld noch einige Monate lebte, die Stadt dann aber Ende Mai überstürzt und ohne ein Abschiedswort gegenüber seinen Freunden, auch nicht gegenüber Schiller, verließ. »Ein vertriebener Wanderer, / Der vor Menschen und Büchern floh« (StA 2.2, S. 410) – diese Verse aus den Entwürfen zu seiner Ode *Heidelberg* hat man – sicher nicht zu Unrecht – auf diesen plötzlichen Aufbruch bezogen.

Aber zurück zum Jahresbeginn und nach Weimar. Während seines kurzen Aufenthaltes dort nutzte Hölderlin gern die Gelegenheit, den von ihm verehrten »wahrhaft großen Geister[n]«²² zu begegnen. Dass von keinem von ihnen – Goethe, Herder und Wieland, den er während dieser Tage wohl auch getroffen haben mag – eine Notiz über den lernbegierigen, ehrgeizigen jungen Dichter überliefert wurde, ist ein Indiz dafür, dass diese Begegnungen flüchtiger waren, als es Hölderlin sich und seinen Angehörigen und Freunden eingestehen mochte.

In seinen Briefen jedenfalls betont Hölderlin gern, mit wem er jetzt in Verbindung steht: »Auch den großen Göthe sprach ich drüben. Der Umgang mit solchen Männern setzt alle Kräfte in Tätigkeit«, schreibt er im Januar an seine Mutter, die er wegen des Verlustes seiner Anstellung zu beruhigen versucht (StA 6.1, S. 148 f.). Ausführlicher berichtet er, nun schon wieder in Jena, wiederum dem Freund Neuffer von seinen Weimarer Erlebnissen:

Auch mit Göthen wurd' ich bekannt. Mit Herzpochen gieng ich über seine Schwelle. Das kannst Du Dir denken. Ich traf ihn zwar nicht zu Hauße; aber nachher bei der Majorin. Ruhig, viel Majestät im Blike, u. auch Liebe, äußerst einfach im Gespräche, das aber doch hie und da mit einem bittern Hiebe auf die Thorheit um ihn, und eben so bittern Zuge im Gesichte – und dann wieder von einem Funken seines noch lange nicht erloschnen Genies gewürzt wird – so fand ich ihn. Man sagte sonst, er sei stolz; wenn man aber darunter das Niederdrückende, u. Zurückstoßende im Benehmen gegen unser Einen verstand, so log man. Man glaubt oft einen recht herz guten Vater vor sich zu haben. Noch gestern sprach ich ihn hier im Klubb. (StA 6.1, S. 151)

22 Das war Hölderlins Bemerkung bei seiner Ankunft in Jena (StA 6.1, S. 139), die sich ebenso auf seine Haltung gegenüber den berühmten Männern in Weimar beziehen lässt.

Diese Notiz enthält verschiedene Informationen. Am wichtigsten für Hölderlin ist zweifellos die Nachricht, dass sich mit Goethe ein normaler Umgang eingestellt habe und dass dieser ihm seinen vermeintlichen Fauxpas aus Jena offenkundig nicht nachtrage. Eher beiläufig erscheint hingegen die Mitteilung, dass der Briefschreiber keineswegs persönlich von Goethe in dessen Haus am Frauenplan empfangen wurde, sondern dass er ihn in der Windischengasse im Hause von Kalb, in Gesellschaft anderer antraf. Ob überhaupt ein direktes Gespräch zwischen Goethe und Hölderlin stattgefunden hat, ist angesichts dieser Beschreibungen unsicher, zumindest in Weimar scheint das nicht der Fall gewesen zu sein.

Wie aber nun porträtiert Hölderlin sein berühmtes Gegenüber, dessen ›Genie‹ zufolge seiner etwas altklugen Diagnose noch nicht ›erloschen‹ sei? Auffällig an seiner Schilderung ist zunächst die starke Stilisierung Goethes zum »herzgoten Vater« – wofür es in dem tatsächlichen Verhältnis der beiden Männer wenig konkrete Anhaltspunkte gibt.²³ Stattdessen – so meine These – verfährt Hölderlin hier ganz klar nach einem literarischen Muster. Nicht um ein lebensnahes Porträt des realen Goethe geht es ihm, sondern vielmehr darum, die Begegnung mit ihm nach einem konkreten, von ihm als Dichter bereits ausgebildeten Modell zu stilisieren.

Zentral ist dabei der knappe Satz »so fand ich ihn«, mit dem Hölderlin seinen ersten Eindruck des majestätischen und nach seinem Eindruck leicht verbitterten Mannes zusammenfasst. Derselbe Satz findet sich nun aber – und in vergleichbarem Kontext – im ersten Buch des *Hyperion*, der 1797 erschien und an dessen Vorstufen Hölderlin während seiner Jenaer Zeit intensiv arbeitete.

Im Roman schildert der gereifte Hyperion rückblickend, wie er als Heranwachsender seinem ersten Lehrer Adamas begegnete:

Er hatt' an seinem Stoffe, der sogenannten kultivirten Welt, lange genug Geduld und Kunst geübt, aber sein Stoff war Stein und Holz gewesen und geblieben, nahm wohl zur Noth die edle Menschenform von außen an, aber um diß war's meinem Adamas nicht zu thun; er wollte Menschen, und, um diese zu schaffen, hatt' er seine Kunst zu arm gefunden. Sie waren einmal da gewesen, die er suchte, die zu schaffen, seine Kunst zu arm war, das erkannt' er deutlich. Wo sie da gewesen, wußt' er auch. Da wollt' er hin und unter dem Schutt nach ihrem Genius fragen, mit diesem sich die einsamen Tage zu verkürzen. Er kam nach Griechenland. So fand ich ihn. (StA 3, S. 13)

»So fand ich ihn« – hier sehen wir im Modell, wie Hölderlin sich die Begegnung mit einem älteren und erfahrenen Lehrer ausmalt, den die Welt enttäuscht hat und der

23 Auch Strack betont die Stilisierung Goethes durch Hölderlin, bezieht sie allerdings nicht auf Hölderlins eigene literarische Arbeiten und kommt partiell zu anderen Schlussfolgerungen: »Hölderlin entwirft ein patriarchalisch-idyllisierendes Porträt von Goethe. Die väterlich begütigenden, zuweilen auch strengen Züge sollen die Autorität des bewundernten Vorbildes vermenschlichen, seinem Verehrer annähern. Aber solche Stilisierung sagt mehr über Hölderlins Befindlichkeit, über seinen seelischen Notstand als über Goethes Mitteilungsbereitschaft, die konventionell bestimmt war. Immerhin fühlt Hölderlin sich aufgenommen in den Kreis der großen Geister von Weimar und Jena – auch zu Herder, zu Meyer, zu Fichte und Niethammer findet er Kontakt – und er ist stolz darauf, eben dies seinen zurückgebliebenen Freunden mitteilen zu können« (Anm. 1, S. 126 f.).

durch das Zusammentreffen mit einem edlen, der Lenkung bedürftigen Schüler neue Lebenskraft findet. Im Roman entspricht diesem Blick auf den Schüler die parallele Formulierung »So fand er mich« (StA 3, S. 13) – für die es in Weimar Anfang 1795 aber offenbar keine Parallele gibt. Hölderlin konnte für Goethe nicht die Rolle des geliebten Schülers einnehmen, die er Hyperion in dessen Verhältnis zu Adamas zuwies.

Ist man einmal auf die Parallele zwischen Hölderlins brieflichem Goethe-Porträt und seinem *Hyperion* aufmerksam geworden, fallen andere Übereinstimmungen im Wortschatz und in der Figurencharakterisierung ins Auge. So finden sich die Attribute, mit denen Hölderlin Goethe beschreibt – Ruhe, Majestät, Liebe, Güte, aber auch Stolz und ein Zug von Bitterkeit –, als Kernwörter sowohl im Roman wie auch den verschiedenen Vorstufen des *Hyperion* wieder.²⁴ Im abgeschlossenen Roman bittet Hyperion seinen Lehrer schließlich bei ihrer letzten Begegnung: »[...] gieb mir einen Segen, mein Vater!« (StA 3, S. 17) – die Nähe zum »herzhaften Vater« Goethe aus Hölderlins Brief an Neuffer ist deutlich.

Wenn Hölderlin Goethe schließlich so prominent das Attribut der »Majestät« zuschreibt, hallt darin möglicherweise auch seine Lektüre von Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde* wieder, die er im April 1794 intensiv studiert hatte.²⁵ Nach Schillers Definition ist Majestät ja »der höchste Grad der Würde« und als ihre Wirkung wird genau jenes Gefühl der Inferiorität angeführt, von dem Hölderlin sich nie in seinem Umgang mit Schiller und Goethe frei machen konnte:

Die Majestät [...] hält uns ein Gesetz vor, das uns nötigt, in uns selbst zu schauen. Wir schlagen die Augen vor dem gegenwärtigen Gott zu Boden, vergessen alles außer uns und empfinden nichts als die schwere Bürde unseres eigenen Daseins.²⁶

Bei aller Bürde, die ihm die eigene Situation auferlegt haben mochte, fasst Hölderlin seine erneute Begegnung mit Goethe dann doch in der bündigen Formel »so fand ich ihn« zusammen. Es ist sein Wunschbild des älteren, weisen und zugewandten Lehrers, das Hölderlin hier von Goethe vermittelt, kein reales Porträt. Man muss sich fragen, ob es für Hölderlin bei diesem Wunsch zur literarischen Überhöhung des tatsächlich Erlebten überhaupt eine Möglichkeit gab, Goethe und den anderen Weimarer Intellektuellen unbefangen zu begegnen und von ihnen als aufgeschlossener Gesprächspartner wahrgenommen zu werden.

24 Vgl. dazu die Belegstellen in: *Wörterbuch zu Friedrich Hölderlin*. II. Teil: *Hyperion*. Auf der Textgrundlage der Großen Stuttgarter Ausgabe. Bearbeitet von Hans Otto Horch u. a. Tübingen 1992.

25 An Neuffer schreibt Hölderlin Mitte April 1794: »Meine letzte Lectüre ist Schillers Abhandlung über Anmuth und Würde gewesen. Ich erinnere mich nicht etwas gelesen zu haben, wo das beste aus dem Gedankenreiche, und dem Gebiete der Empfindung und Fantasie so in Eines verschmolzen gewesen wäre« (StA 6.1, S. 114).

26 Friedrich Schiller: *Über Anmut und Würde*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. Bd. 5: *Erzählungen / Theoretische Schriften*. 9. durchges. Aufl. München 1993, S. 433-488; hier S. 486.

IV. Goethe über Hölderlin: Literaturkritik und Psychologie

Zu einer dritten Begegnung zwischen Hölderlin und Goethe kam es zweieinhalb Jahre später in Frankfurt. Diesmal sind es Goethes Augen, durch die wir das Zusammentreffen gespiegelt sehen, während es von Hölderlin erstaunlicherweise keinerlei Zeugnis davon gibt.

Dem Treffen ging ein literaturkritischer Austausch zwischen Schiller und Goethe voran. Hölderlin, der inzwischen in Frankfurt als Hofmeister im Hause Gontard lebte, hatte seinem Mentor Schiller im Juni den ersten Band des *Hyperion* übersandt, dazu die Manuskripte der Gedichte *An den Aether* und *Der Wanderer*, in der Hoffnung, dass Schiller sie veröffentlichen möge. Im begleitenden Brief offenbart Hölderlin durchaus seine Bestrebungen nach intellektueller Selbständigkeit, zugleich aber auch erneut seine Abhängigkeit von Schiller: »[...] von Ihnen dependir' ich unüberwindlich«, lautet die berühmt gewordene Formulierung, der sich ein weiteres Bekenntnis anschließt: »[...] und weil ich fühle, wie viel ein Wort von Ihnen über mich entscheidet, such' ich manchmal, Sie zu vergessen, um während einer Arbeit nicht ängstig zu werden« (StA 6.I, S. 241) – »anxiety of influence« hat der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom später dieses gar nicht so seltene Phänomen genannt, ohne sich freilich auf Hölderlin zu beziehen.²⁷

Schiller jedenfalls wollte die Verantwortung, über Hölderlins Gedichte urteilen zu müssen, nicht allein tragen und übersandte am 27. Juni 1797 die beiden Texte mit der Bitte um Rat an Goethe, zunächst ohne ihren Verfasser zu nennen:

Über die Produkte in dieser Manier habe ich kein reines Urteil, und ich wünschte gerade in diesem Fall recht klar zu sehen, weil mein Rat und Wink auf den Verfasser Einfluß haben wird. (MA 8.I, S. 364)

Goethe kam der Bitte umgehend nach und schickte seinen differenzierten Kommentar bereits am nächsten Tag zurück, der bei aller Kritik im Detail in die Empfehlung mündete: »Ich sollte denken der *Äther* würde nicht übel im Almanach und der *Wanderer* gelegentlich ganz gut in den Horen stehen« (MA 8.I, S. 365), was Schiller dann tatsächlich so umsetzte. Gerade in der älteren Hölderlin-Forschung hat man Goethe gern vorgeworfen, dass er die poetische Qualität der ihm vorgelegten Gedichte nicht wirklich erkannt und stattdessen den herablassenden Rat formuliert habe, ihr Verfasser möchte sich »einmal ein ganz einfaches Idyllisches Faktum« wählen, denn »so könnte man eher sehen wie es ihm mit der Menschenmalerei gelänge, worauf doch am Ende alles ankommt« (ebd.). Zugegeben – als Leser Hölderlins müssen wir heute dankbar darüber sein, dass dieser sich in den Folgejahren gerade nicht an Idyllen versuchte, sondern seine großen freirhythmischen Gesänge schrieb, für die es in der Literatur seiner Zeit kein Beispiel gab und deren Einzigartigkeit mit allem Recht bis heute bewundert wird. Betrachtet man aber Goethes poetologische Grundsätze und seine eigenen Gedichte zu dieser Zeit – es war die schaffensreiche Periode des »Balladenjahres« –, dann wird sein Urteil über die beiden Gedichte des ungenannten Verfassers verständlicher. An Hölderlins *Aether* be-

27 Harold Bloom: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweikhart. Basel, Frankfurt a.M. 1995.

mängelte Goethe vor allem die mangelnde Anschaulichkeit der Naturschilderung: »So sieht auch das andere Gedicht mehr naturhistorisch als poetisch aus, und erinnert einen an die Gemälde wo sich die Tiere alle um Adam im Paradiese versammeln. [...] Der Dichter hat einen heitern Blick über die Natur, mit der er doch nur durch Überlieferung bekannt zu sein scheint« (ebd.). Viele spätere Leser Hölderlins haben dieses Urteil als Zeichen von Goethes Überheblichkeit aufgefasst und dabei auf die Landschaftsschilderungen in Hölderlins Oden, Elegien und Hymnen hingewiesen. Diese Verweise sind zweifellos berechtigt und doch darf man die unterschiedlichen poetologischen Maßstäbe, nach denen hier geurteilt wird, nicht übersehen. Goethe verfuhr auch als Lyriker empirisch, stand er doch gerade im Sommer 1797 mit Schiller in engem Austausch über dessen Ballade *Die Kraniche des Ibykus* und ermunterte den Freund dazu, diese Kraniche als »Naturphänomen«, als Zugvögel und im Schwarm darzustellen.²⁸ Schiller nahm Goethes Anregungen bereitwillig auf und räumte selbst ein, dass ihn bei der Zeichnung der Tiere der »Mangel einer lebendiger Anschauung« (MA 8.1, S. 402) hemme.

Angesichts dieser Diskussion und des ihm zugrunde gelegten Maßstabs der »lebendige[n] Anschauung« wird verständlich, dass Goethe zurückhaltend blieb gegenüber Versen Hölderlins wie: »Aber des Aethers Lieblinge, sie, die glücklichen Vögel / Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des Vaters!« (StA 1, S. 205). Wer wie Goethe auf spezifische Eigenschaften der Kraniche Wert legt und sie auch im Gedicht artgemäß geschildert sehen möchte, muss eine solch pauschale Erwähnung der »glücklichen Vögel«, die keinerlei Unterscheidung nach Art und Eigenschaft trifft, wohl zwangsläufig als unzureichend wahrnehmen.

Um es noch einmal ganz deutlich zu betonen: Es kann nicht darum gehen, Goethe für sein Urteil über Hölderlins Gedichte zu verteidigen, sondern allein darum, zu verstehen, mit welchem Maßstab er diese Gedichte beurteilte. Und wenn wir heute auch begreifen, dass dies ein wenig geeigneter Rahmen war, um der Eigenart von Hölderlins Gedichten gerecht zu werden, übernahm Schiller Goethes Urteil sehr bereitwillig. Dabei räumte er ein, dass er in Hölderlins Dichtung Züge seiner eigenen Entwicklung wahrnahm, die er selbst glücklich überwunden glaubte:

Aufrichtig, ich fand in diesen Gedichten viel von meiner eigenen sonstigen Gestalt, und es ist nicht das erstmal, daß mich der Verfasser an mich mahnte. Er hat eine heftige Subjektivität, und verbindet damit einen gewissen philosophischen Geist und Tiefsinn. Sein Zustand ist gefährlich, da solchen Naturen so gar schwer beizukommen ist. Indessen finde ich in diesen neuern Stücken doch den Anfang einer gewissen Verbesserung, wenn ich sie gegen seine vormaligen Arbeiten halte; denn kurz es ist Hölderlin, den Sie vor etlichen Jahren bei mir gesehen haben. Ich würde ihn nicht aufgeben, wenn ich nur eine Möglichkeit wüßte, ihn

28 »Nun auch einige Bemerkungen: 1.) der Kraniche sollten, als *Zugvögel*, ein ganzer Schwarm sein, die sowohl über den Ibykus als über das Theater wegfliegen, sie kommen als Naturphänomen und stellen sich so neben die Sonne und andere regelmäßige Erscheinungen. Auch wird das Wunderbare dadurch weggenommen, indem es nicht eben dieselben zu sein brauchen, es ist vielleicht nur eine Abteilung des großen wandernden Heeres und das Zufällige macht eigentlich, wie mich dünkt, das ahnungsvolle und sonderbare in der Geschichte« (MA 8.1, S. 397 f.).

aus seiner eignen Gesellschaft zu bringen, und einen wohlthätigen und fortdauernden Einfluß von außen zu öffnen. Er lebt jetzt als Hofmeister in einem KaufmannsHause zu Frankfurth, und ist also in Sachen des Geschmacks und der Poesie bloß auf sich selber eingeschränkt und wird in dieser Lage immer mehr in sich selbst hineingetrieben. (MA 8.1, S. 366)

Hier offenbart sich also die andere Seite der »anxiety of influence«: Schillers wachsende Distanz gegenüber Hölderlin ist auch eine Abwehr jener »heftige[n] Subjektivität«, die er – nicht zuletzt durch die Nähe zu Goethe – hinter sich gelassen zu haben glaubte. Immerhin mahnte Goethe Schiller auch daran, seine Verantwortung als Mentor gegenüber Hölderlin wahrzunehmen: »[...] und der Verfasser verdient wohl, besonders da Sie frühere Verhältnisse zu ihm haben, daß Sie das mögliche tun um ihn zu lenken und zu leiten« (MA 8.1, S. 368).

So wuchs Schillers Bereitschaft, sich in der Beurteilung Hölderlins an Goethes Meinung zu orientieren. Das führte schließlich dazu, dass er Goethe bat, während seines Aufenthaltes in Frankfurt im Spätsommer 1797 zwei junge Dichter zu empfangen, über deren Einschätzung er unsicher war. Der erste von ihnen war der aus dem hessischen Friedberg stammende, nach Schillers Worten »Halbwilde« (MA 8.1, S. 379) Siegfried Schmid (1774-1859), den wir in der Literaturgeschichte nur noch als späteren Freund und Korrespondenzpartner Hölderlins, nicht aber als eigenständigen Dichter kennen; Hölderlin widmete ihm später seine Elegie *Stutgard*.²⁹ Goethes ausführliches Urteil über ihn fiel insgesamt skeptisch aus,³⁰ was Schiller offenbar dazu veranlasste, Schmid nicht weiter zu fördern und ihn – in einem Atemzug mit Hölderlin und erstaunlicherweise auch mit Jean Paul, von dem in diesem brieflichen Austausch mit Goethe bislang noch keine Rede war – einem Schriftstellertypus zuzuordnen, bei dem die jeweilige Subjektivität kein Gegengewicht von außen erhält. Mit diesen Überlegungen knüpft Schiller an eines seiner zentralen Themen im Gespräch mit Goethe an, die Frage der Bildungskräfte, die das Individuum formen:

29 Die ausführlichste Darstellung von Schmid's Leben und Werk ist immer noch die Abhandlung von Christian Waas: *Siegfried Schmid aus Friedberg in der Wetterau, der Freund Hölderlins* (1774-1859). Darmstadt 1928.

30 »Schmidt von Friedberg ist bei mir gewesen, es war keine unangenehme aber auch keine wohlthätige Erscheinung. Im ganzen ein hübscher junger Mensch, ein kleiner Kopf auf mäßigen Schultern, treffliche Schenkel und Füße, knapp, reinlich, anständig nach hiesiger Art gekleidet. Die Gesichtszüge klein und eng beisammen, kleine, schwarze Augen, schwarze Haare nahe am Kopf sanskülottisch abgeschnitten. Aber um die Stirne schmiedete ihm ein ehernes Band der Vater der Götter. Mit dem Munde machte er wunderliche Verzerrungen als wenn er dem, was er sagte noch einen gewissen eigentümlichen Ausdruck geben wollte. [...] Die Folge mag es zeigen aber ich fürchte es ist nicht viel Freude an ihm zu erleben. Voraus also gesetzt daß es kein gedrückter Mensch ist, sondern einer der, nach seiner Aussage, seiner Gestalt, seiner Kleidung in mäßigem Wohlbehagen lebt, so ist es ein böses Zeichen daß sich keine Spur von Streben, Liberalität, Liebe Zutrauen an ihm offenbart. Er stellte sich mir in dem philisterhaften Egoismus eines Exstudenten dar. Dabei aber auch keine Spur von Roheit, nichts schiefes in seinem Betragen außer der Mundverzerrung« (MA 8.1, S. 385).

Ich möchte wissen ob diese Schmidt, diese Richter diese Hölderlins absolut und unter allen Umständen so subjektivisch, so übergespannt, so einseitig geblieben wären, ob es an etwas primitivem liegt, oder ob nur der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und die Opposition der empirischen Welt in der sie leben gegen ihren idealischen Hang diese unglückliche Wirkung hervorgebracht hat. Ich bin sehr geneigt das letztere zu glauben, und wenn gleich ein mächtiges und glückliches Naturell über alles siegt, so deucht mir doch, daß manches brave Talent auf diese Art verloren geht. (MA 8.1, S. 395)

Erst Ende August machte endlich auch der Frankfurter Hofmeister Hölderlin Goethe seine Aufwartung in dessen Elternhaus am Großen Hirschgraben, das in unmittelbarer Nähe zum »Weißen Hirsch«, dem Haus der Familie Gontard, lag. Von diesem Besuch wissen wir aus Goethes Tagebucheintrag vom 22. August sowie aus seinem Bericht an Schiller. Freundliches Wohlwollen gegenüber dem Gast und wesentlich größere Sympathie als gegenüber Siegfried Schmid spricht aus diesen Zeilen, auch wenn Hölderlins Name nicht korrekt wiedergegeben wird. Dieser Unsicherheit bei der Erwähnung des Namens sollte allerdings nicht zu viel Bedeutung beigemessen werden, wenn man bedenkt, wie schnell Hör- und Schreibfehler zumal bei Eigennamen entstehen können, erst recht bei dialektaler Färbung der Aussprache – und davon waren weder Goethe noch Hölderlin frei. Auf eine absichtliche Diskriminierung Hölderlins durch die diffamierend verwendete Diminutivendung »lein« deutet jedenfalls nichts hin.

Gestern ist auch Hölterlein bei mir gewesen, er sieht etwas gedrückt und kränklich aus, aber er ist wirklich liebenswürdig und mit Bescheidenheit, ja mit Ängstlichkeit offen. Er ging auf verschiedene Materien, auf eine Weise ein die Ihre Schule verriet, manche Hauptideen hatte er sich recht gut zu eigen gemacht, so daß er manches auch wieder leicht aufnehmen konnte. Ich habe ihm besonders geraten kleine Gedichte zu machen und sich zu jedem einen menschlich interessanten Gegenstand zu wählen. Er schien noch einige Neigung zu den mittlern Zeiten zu haben in der ich ihn nicht bestärken konnte. (MA 8.1, S. 400)

»gedrückt«, »kränklich«, »liebenswürdig« und »mit Ängstlichkeit offen«: Hier hat Goethe als teilnehmender Beobachter und guter Psychologe Attribute gefunden, die tatsächlich Verständnis für Hölderlin wecken können.³¹ Hölderlin scheint es dieser

31 Hölderlins früher Biograph Christoph Theodor Schwab kommt – anders als Waiblinger – in seinem zuerst 1846 erschienenen Lebensbild zu einer idealisierenden Würdigung Goethes im Blick auf sein Verhältnis zu Hölderlin. Zu Schwabs insgesamt harmonisierender Tendenz und partiellen Unbekümmertheit gegenüber den Quellen gehört der Umstand, dass er die von Goethe gewählte Namensform »Hölterlein« in seiner Wiedergabe des Briefes stillschweigend durch die korrekte Schreibung ersetzt. Im Anschluss an das ausführliche Briefzitat urteilt Schwab, der sich auf seine persönliche Bekanntschaft mit Hölderlin – er besuchte den Kranken im Turm in den Jahren 1841 bis 1843 – berufen kann: »Ich habe diese brieflichen Äußerungen über Hölderlin hier vollständig gegeben, weil sie ein richtiges Bild von seiner Erscheinung geben, indem sie uns das Urtheil eines freundlich zugethanen, mit seinem Klienten wohlvertrauten Beschützers und eines vorübergehenden, aber scharf sehenden Beobachters vorführen. Seine dichterische Eigenthümlichkeit wurde nicht erkannt, sie trat aber auch, vielleicht auf die Anregung der

Beschreibung zufolge jedenfalls wiederum nicht gelungen zu sein, bei seiner Begegnung mit Goethe den Eindruck gesellschaftlicher Gewandtheit zu vermitteln; er scheint vielmehr in dem Älteren erneut den Ratgeber und Lehrer gesucht zu haben, zu dem er ihn schon zweieinhalb Jahre zuvor in Weimar stilisiert hatte. Seine gedrückte Erscheinung, die Goethe an ihm wahrnahm, mag freilich auch Ausdruck tiefer persönlicher Sorgen gewesen sein. »Ich bin zerrissen von Liebe und Haß«, hatte Hölderlin erst wenige Wochen zuvor an seinen Freund Neuffer geschrieben (StA 6.1, S. 243) und damit sicherlich auch die von ihm immer stärker empfundene Aussichtslosigkeit seiner Liebe zu Susette Gontard gemeint, in deren Haushalt er nun schon seit über anderthalb Jahren angestellt war. Immerhin gelang es Goethe in geschickter Gesprächsführung, die Aufmerksamkeit seines Besuchers auf poetologische Fragen und insbesondere auf Schiller zu lenken.

Dass man dem berühmten Goethe während seines Aufenthaltes in Frankfurt auch ganz anders begegnen konnte, zeigte übrigens jener Siegfried Schmid, den Schiller ebenfalls an Goethe verwiesen hatte. Denn wenn auch Schmidts Verse niemals die Eigenständigkeit derjenigen Hölderlins erreichten, war sein Selbstbewusstsein doch erheblich höher. Seinen Besuch hatte Schmid Goethe mit kraftvollen Sätzen angekündigt, die eines *Sturm und Drang*-Genies würdig gewesen wären: »Göthe, wo bist Du? – Ich glühe«.³²

Ob Hölderlin auf seine Weise geglüht haben mag, als er Goethe erneut – und zum letzten Mal – gegenüberstand, ist nicht bekannt. Seines eigenen dichterischen Weges war er sich während der Zeit im Hause Gontard jedenfalls sicherer geworden als noch während seines früheren Aufenthaltes in Jena, so dass ihn Goethes freundlich gemeinter Ratschlag, sich »menschlich interessanten Gegenständen« zuzuwenden, vermutlich überrascht, womöglich gar gekränkt haben könnte. Aber das muss Spekulation bleiben, da Hölderlin keinem seiner Briefpartner von seinem Besuch bei Goethe berichtete, was insbesondere Schiller überraschte, der am 8. Sep-

Meister, erst in der folgenden Zeit mehr und mehr hervor« (Christoph Theodor Schwab: *Hölderlins Leben. Nach der Ausgabe letzter Hand von 1874*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Werner Schauer. München 2003, S. 39). Gegen die »Legende, Goethe habe Hölderlin die kalte Schulter gezeigt und ihn durch seine wenig einfühlsame Verständnislosigkeit verstört«, wendet sich mit plausiblen Argumenten auch Nicolas Boyle (Anm. 21, S. 669). So urteilt auch Friedrich Strack (Anm. 1, S. 134). Ulrich Gaier gelangt in seiner Kommentierung der Begegnung in Frankfurt aufgrund seiner poetologischen Überlegungen sogar zu der pointierten Feststellung: »So haben Goethe und Hölderlin einander wohl in dem Wortlaut ›menschlich interessant‹ verstanden, weil jeder etwas anderes dabei dachte« (Ulrich Gaier u. a.: *Hölderlin Texturen 3. ›Gestalten der Welt‹. Frankfurt 1796-1798*. Hrsg. von der Hölderlin-Gesellschaft Tübingen in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schiller-Gesellschaft Marbach. Tübingen 1996, S. 317).

- 32 Waas (Anm. 29), S. 72. Schmidts überschwenglicher Brief erreichte Goethe allerdings einen Tag zu spät, also erst nach seiner Visite (vgl. ebd., S. 73). Freilich dürfte die rechtzeitige Kenntnis dieses Schreibens den ohnehin skeptischen Goethe kaum zu einer freundlicheren Haltung gegenüber seinem jungen Besucher veranlasst haben. Gegenüber Schiller kommentierte Goethe Schmidts Brief mit der Gelassenheit des älteren Lehrers: »Dieser Brief sollte mir Herrn Schmidt anmelden ich erhielt ihn aber zwei Tage zu spät und lege ihn hierbei, damit Sie einen Blick weiter in das Innere jener Natur tun deren äußere Erscheinung ich Ihnen beschrieben habe« (MA 8.1, S. 386).

tember an Goethe schrieb: »Es war mir sehr angenehm, daß Hölderlin sich Ihnen noch präsentiert hat, er schrieb mir nichts davon, daß ers tun wollte und muß sich also auf einmal ein Herz gefaßt haben« (MA 8.I, S. 413).

IV. Literarische Spiegelungen: Hölderlins Gegengedichte

Seine Auseinandersetzung mit Schiller setzte Hölderlin fort, in Briefen, die weiter um die Zuneigung und Anerkennung des »edlen Mannes« (vgl. StA 6.I, S. 249) rangen, wie in seinen philosophischen und literarischen Texten, die er zunehmend auch als Abgrenzung von Schiller und dessen ästhetischen Konzepten begriff. An Goethe wandte sich Hölderlin nur noch ein einziges Mal, in einem förmlichen Schreiben, in dem er ihn im Juli 1799 als Beiträger für ein geplantes Journal zu gewinnen suchte:

Ich weiß nicht, Verehrungswürdigster! ob Sie sich meines Nahmens so weit erinnern, daß es Ihnen nicht auffallend ist, einen Brief und überdiß eine Bitte von mir zu lesen.

Ihre Verdienste und Ihr Ruhm wären für die Sache, in der ich mich an Sie wende, so förderlich, und die Erinnerung einiger unvergeßlicher Stunden, die mir vor Jahren einmal ihre gütige Gegenwart gewährte, giebt mir auch so viel Zuversicht, daß ich nicht ganz ohne Hofnung günstiger Antwort meinen Wunsch Ihnen äußere. (StA 6.I, S. 349 f.)

Schiller, der offenbar einen entsprechenden Brief von Hölderlin erhalten hatte, antwortete ihm mit einer freundlichen Absage, die sachlich die Gründe aufzählte, die gegen die Gründung einer neuen Zeitschrift sprachen.³³ Falls Goethe Hölderlin geantwortet hat (ein Brief dieses Datums ist nicht überliefert), dürfte seine Antwort ähnlich ausgefallen sein.

Hölderlin unternahm jedenfalls keinen Versuch mehr, mit Goethe in Kontakt zu treten. In seiner Dichtung finden sich hingegen noch mehrfach Spuren der Auseinandersetzung mit Goethe und Schiller. Seine schärfste Reaktion auf die gutgemeinten Ratschläge, die ihm durch beide zuteil wurden, ist zweifellos das trotzigesiebenstrophige Gedicht *An die klugen Rathgeber*, das Hölderlin bereits im Juli 1796 ausgerechnet an Schiller mit der Bitte um Veröffentlichung geschickt hatte.³⁴ Dass Schiller diese polemischen Verse nicht drucken ließ, verwundert nicht, artikuliert sich in ihnen doch jene »heftige Subjektivität«, die er, wie er Goethe erklärte, nun weit von sich wies:

Und ihr, ihr wollt des Rächers Arme lähmen,
Dem Geiste, der mit Götterrecht gebeut,
Bedeutet ihr, sich knechtisch zu bequemen,
Nach eures Pöbels Unerbittlichkeit? [...]

Jetzt blüht die neue Kunst, das Herz zu morden,
Zum Todesdolch in meuchlerischer Hand

³³ StA 7.I, S. 137.

³⁴ Dazu ausführlich Strack (Anm. 1), S. 135-137.

Ist nun der Rath des klugen Manns geworden,
 Und furchtbar, wie ein Scherge, der Verstand;
 Bekehrt von euch zu feiger Ruhe, findet
 Der Geist der Jünglinge sein schmähhch Grab,
 Ach! ruhmlos in die Nebelnächte schwindet
 Aus heitrer Luft manch schöner Stern hinab.
 (StA 1.1, S. 223 f.)

Es gehört zu Hölderlins eigentümlicher psychischer Disposition, dass er diese rebellischen Verse ausgerechnet an denjenigen Adressaten richtete, von dem er seit langem die volle Anerkennung als Dichter erhoffte; Auflehnung und Suche nach Bestätigung sind aufs engste miteinander verquickt. Die moderne Psychologie hat für solche Konstellationen den Begriff des »Double Bind« geprägt. Hölderlins spätere Überarbeitung des Gedichtes betont zwar stärker den Rollencharakter – es trägt jetzt die Überschrift *Der Jüngling an die klugen Rathgeber* (StA 1.1, S. 225) –, aber es wurde dennoch erst lange nach seinem Tod, im Jahr 1891, veröffentlicht.

Ein anderes Echo Hölderlins auf die Literaturpolitik Goethes und Schillers blieb ihren intendierten Adressaten ebenfalls unbekannt. Wie so viele andere Leser des *Musen-Almanachs für das Jahr 1797* hatte sich Hölderlin offenkundig durch die Polemik der dort veröffentlichten *Xenien* provoziert gefühlt und daraufhin selbst eine kleine Reihe von Epigrammen verfasst, die sich auf die Verfasser der *Xenien* beziehen lassen. Gedruckt wurden diese Gegen-Xenien freilich erst 1909, in der zweiten Auflage der Werkausgabe von Wilhelm Böhm.³⁵ In einem dieser Epigramme verwendet Hölderlin nun zum einzigen Mal in seiner gesamten Lyrik das Attribut »klassisch« und es fällt schwer, die damit verbundene enttäuschte Diagnose nicht auf die Dichtung Goethes und Schillers zu beziehen:

Lieben Brüder! versucht es nur nicht, vortreflich zu werden
 Ehrt das Schiksaal und tragt, Stümper auf Erden zu seyn
 Denn ist Einmal der Kopf voran, so folget der Schweif auch
 Und die klassische Zeit deutscher Poeten ist aus.
 (StA 1.1, S. 229)

Hier spricht noch einmal der Jüngling, der sich enttäuscht von seinen Ratgebern (dem »Kopf«) abwendet: Ihre aktuelle Stümperei, so die sarkastische Schlussfolgerung, kann nur bedeuten, dass sich auch die Jüngeren und Kleineren (»der Schweif«) von ihrem Vorsatz verabschieden müssen, selbst »vortreflich« zu werden. Das war glücklicherweise ein doppelter Irrtum – sowohl mit der Einschätzung Goethes und Schillers als auch in der Prognose für Hölderlins eigenes Dichten. Die »klassische Zeit« deutscher Poeten war eben noch nicht an ihr Ende gelangt.

35 Vgl. StA 1.2, S. 542.

*Warum eigentlich »Thule«?
Goethes Ballade »Der König in Thule«
als Ausnahme*

Sicherlich, *Der König in Thule* gehört zu den bekanntesten Texten Goethes, eigentlich seit seiner Entstehung, denn schon der Autor selbst hat ihn gern und mit guter Wirkung rezipiert, wie er im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit* berichtet (WA I, 28, S. 286 f.). An Goethes Vortrag erinnert sich Friedrich Heinrich Jacobi noch fast vierzig Jahre später (an Goethe, 28.12.1812).

Die Überlieferung des Textes spricht ihrerseits für die unmittelbare Wirkung; es existiert keine Handschrift von Goethe selbst, sondern das von ihm mündlich vorgetragene Gedicht wurde zweimal von Louise von Göchhausen abgeschrieben, einmal unter der Überschrift *Romanze*, dann innerhalb ihrer Abschrift der frühen *Faust*-Fassung, die erst 1887 ans Licht kam. Hier ist das Gedicht zu einem prominenten Teil der Gretchen-Tragödie geworden, denn in der Szene *Abend* heißt es, »sie fängt an zu singen indem sie sich auszieht« (FA I, 7.1, S. 499). Bevor Goethe aber diese für die Verbreitung des Gedichts höchst folgenreiche Zuordnung des *Königs in Thule* manifestierte, nämlich im *Faust-Fragment* von 1790, war bereits der Erstdruck erfolgt, und zwar in der Sammlung *Volks- und andere Lieder* von Siegmund Freiherrn von Seckendorff, 1782. Erst im Jahr 1800, im Rahmen der *Neuen Schriften*, hat Goethe das Gedicht selbständig mit den anderen *Balladen und Romanzen* veröffentlicht, um es 1815 und 1827, in der *Ausgabe letzter Hand*, den *Balladen* zuzuweisen. In dieser Überlieferungsgeschichte hatte das Gedicht aber nicht nur als Bestandteil des *Faust* – nach dem Druck von 1790 im *Faust I* von 1808 – Wirkung gezeitigt, sondern auch in der Reihe seiner zahlreichen Vertonungen:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vatersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.
(FA I, 1, S. 664 f.).

Der Literaturwissenschaft wird man den Vorwurf kaum machen können, sie habe sich zu wenig um das Gedicht gekümmert.¹ Dabei sind, wenn man die Auseinandersetzung bündeln möchte, vor allem drei Aspekte verhandelt worden. Zunächst gilt es als unstrittig, dass dieser Text »von Liebe und Tod und einer Liebestreue über den Tod hinaus« spricht.² Auch der reichhaltige Artikel im Goethe-Handbuch stellt fest: »Themen des Gedichts sind die Treue und der Tod.«³

Eine zweite Linie der Forschung entstammt der *Faust*-Interpretation, mit der fraglos zentralen Überlegung, inwiefern das Gedicht, das Goethe zuerst im Rahmen einer dramatischen Konstellation veröffentlicht hat, als Spiegelbild von Gretchens Zukunftsahnungen aufgefasst werden kann. Ulrich Gaiers Kommentar macht gel-

1 Max Kommerell: *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt a. M. 41985, S. 330-332, S. 359 f. – Hermann August Korff: *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*. 2 Bde. Leipzig 1958, Bd. 1, S. 93-95. – Werner Ross: *Johann Wolfgang Goethe: »Es war ein König in Thule«*. In: *Wege zum Gedicht*. Bd. 2: *Interpretation von Balladen*. Mit einer Einleitung von Walter Müller-Seidel. Hrsg. von Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber. München, Zürich 1964, S. 147-153. – Steffen Steffensen: »Der König in Thule«. *Bemerkungen zu den Elementen des Goetheschen Gedichts*. In: *Orbis litterarum* 15 (1960) 1, S. 36-43. – Marianne Wünsch: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«: Probleme und Lösungen*. Stuttgart 1975, S. 173. Am weitesten gegangen ist in ihrer dekonstruktiven Lektüre Ethel Matala de Mazza: *Der Preis der Zeche. Übertragung und Rausch im »König von Thule«*. In: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*. Hrsg. von Gerhard Neumann u. David E. Wellbery. Freiburg i. Br., Berlin, Wien 2008, S. 115-141, vor allem in der die Forschung überbietenden These: Der Becher ist »ein *Metasymbol*, das in der Abwesenheit von Zeichen operiert und dem König nur darum *alles* bedeutet, weil er *keine bestimmte* Bedeutung definiert. Als Gabe, deren Stellenwert darin besteht, die Möglichkeit fortgesetzten Empfangens zu sichern, ist der Becher ein Symbol zweiter Ordnung und in dieser Eigenschaft reines Medium: die Instanz eines *Daß* des Kommunizierens ohne nähere Festlegung des *Was*. Seinen Inhalt muß man auch in Goethes Gedicht erraten. Er bleibt, zumindest im Register refentiellen Sprechens, ungenannt – ein *titre à préciser*« (S. 134).

2 So Albrecht Schöne in seinem *Faust*-Kommentar (FA I, 7.2, S. 295).

3 Per Øhrgaard: »Der König von Thule«. In: *Goethe-Handbuch*, Bd. 1, S. 132-134; hier S. 133.

tend, dass Gretchen das Lied »nicht erfindet, sondern singt, weil es ihr einfällt, weil ihr Unterbewußtsein wie ihr Körper auf die veränderte Atmosphäre reagiert«,⁴ und Per Ørsgaard unterstreicht dies, wenn er sagt, das Lied wisse mehr, als Gretchen an dieser Stelle der Handlung wissen könne.⁵ Richard Littlejohns erkennt im Becher »eine metaphorische Wiederholung der sexuellen Vereinigung mit der Geliebten, deren Körper in der Erinnerung durch den Becher symbolisiert wird«.⁶ Wenn Gretchen das Lied singe, zeige sich daran, wie bei Desdemonas Weidenlied, eine sexuelle Erregtheit.

Davon nicht unbetroffen geblieben ist, als dritte Spur der Aufmerksamkeit, die Beobachtung jener keineswegs selbstverständlichen, sondern erzeugten, künstlerisch transportierten Einfachheit des vermeintlichen Volksliedtones, der hier mehr Zitat als Natur ist.⁷ Selbst die von Erich Trunz in der Hamburger Ausgabe zitierte Formulierung von Herman Hefele aus dem Jahr 1940 dürfte zum Konsens der Forschung gehören: »Ohne jede Problematik des Inhalts oder der Form steht das Gedicht da in vollendeter Einfachheit«.⁸ Mit der Nebenform des Indikativs Präteritum »täten« in V. 23 oder der der Lutherbibel entnommenen Wendung »die Augen gingen ihm über« für »er weinte«⁹ wird eine altertümlich erscheinende Simplität gleichsam nachträglich hergestellt.

Warum aber »Thule«? Die gängige Erläuterung besteht in dem Hinweis wie etwa in der Frankfurter Ausgabe: »Thule (Ultima Thule) war seit der Antike das sagenhafte Reich im äußersten Norden«.¹⁰ In seiner Huldigung an Augustus zu Beginn der *Georgica* prägt Vergil die Formel von der »ultima Thule«: »ob du als Gott des unermesslichen Meeres erscheinst und nur die Seefahrer dein Walten verehren, das äußerste Thule dir dient«.¹¹ Die geographische und die historiographische Erläuterung sind für Goethes Gedicht so unverzichtbar wie unvollständig. Ultima Thule – das ist nicht nur eine geographische Anzeige des äußersten Rands

4 Johann Wolfgang Goethe: »Faust«-Dichtungen. 3 Bde. Hrsg. von Ulrich Gaier. Stuttgart 1999, Bd. 2: Kommentar I, S. 352.

5 Ørsgaard (Anm. 3), S. 134.

6 Richard Littlejohns: »Prithee, unpin me«. Goethes »König in Thule« in seinem dramatischen Zusammenhang. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 144 (1992) 229, S. 16-24; hier S. 19.

7 Mit Recht betont Ignace Feuerlicht: »Die Sprache ist nicht die »einfachste, schlichteste«, volkstümliche, als die man sie oft darstellt, wie die Zusammensetzungen »Königsmahl«, »Vätersaal«, »Lebensglut« und das gelehrte Wort »Thule« beweisen« (Ignace Feuerlicht: *Goethes früheste Balladen*. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 48 [1949], S. 469-482; hier S. 477).

8 *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg 1948-1964, Bd. 1: *Gedichte und Epen*. Textkritisch durchgesehen u. kommentiert von Erich Trunz. München 162007, S. 512.

9 Ørsgaard (Anm. 3), S. 132.

10 FA I, 1, S. 1223. – Albrecht Schöne zitiert im *Faust*-Kommentar Zedlers Eintrag: »Insel in dem Mitternächtlichen Meere, welche bey den Alten das letzte bekannte Land gegen Norden war« (FA I, 7.2, S. 867).

11 P. Vergilius Maro: *Georgica. Vom Landbau*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt u. hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1994, S. 7-9.

der bekannten Welt und es ist auch nicht allein der Rückgriff in eine schon von der Antike mythisierte Vorzeit. Siegfried Lenz konstatiert zwar:

Gewiß ist es kein Zufall, daß Goethe sich mit Thule ein legendäres nördliches Reich wählte, dessen Lage von Ptolemäus etwa dort angenommen wurde, wo die Shetlandinseln liegen. Dunkler schottischer Balladenzauber oder die Überredungsmacht der Ferne werden wohl seine Wahl mitbestimmt haben.¹²

Aber gerade wenn es hier um einen Maßstab geht, den der König verkörpert und an dem sich Gretchen wie andere Leser der Ballade orientieren, wird er mehr ein Nordpol der Orientierung sein als in der Mitte liegen. Neben der raumzeitlichen Ferne gewinnt die Rede von ultima Thule in Goethes Gedicht den Charakter einer Ausschließlichkeit, einer radikalen, absoluten Einmaligkeit. Thule ist bei Goethe nicht so sehr eine Ortsangabe, keine Richtungsweisung, als vielmehr ein geometrischer, ein gedachter Ausnahmeort, auf den man sich der Orientierung wegen bezieht. In diesem Sinn könnte man von einem Kompass sprechen, der aber nicht selbst beschrieben wird, sondern dessen Geschichte das Besondere aufzeigt, wodurch die Regel erst sich zu erkennen gibt: die Ausnahme beweist die Regel. Eine durchaus vergleichbare, die hier vorgestellte These erhellende Strategie verfolgt Goethe in einer seiner wichtigsten Balladen aus dem Jahr 1797: Die »Indische Legende« *Der Gott und die Bajadere* (FA I, 1, S. 692-695) wird zu einem individuellen Weltgericht, indem der »Herr der Erde« unterwegs ist, »Menschen menschlich [zu] sehn«, wenn er »strafen oder schonen« soll. Diese Erkundung führt in bezeichnender Weise ebenfalls heraus aus dem Zentrum, aus der bekannten Welt – er verlässt die Stadt, in der er die »Großen belauert, auf Kleine geachtet« hat, um am Rand, »Wo die letzten Häuser sind«, bekanntlich in dem verdrängten »der Liebe Haus« und seinem dienstbereiten Mädchen die wirkliche Menschlichkeit zu finden. Thule und das indische Freudenhaus – ihre geographische Distanz lässt sie in durchaus vergleichbarer Weise zu einer nicht-geographischen Orientierung und Erkenntnis werden.

Neben den kulturgeographischen Angaben zu Thule, die aus antiker Überlieferung bekannt sind (etwa über die Entfernung von England, die langen Monate im Licht bzw. im Dunkel und die Ernährung der Bewohner) spielt bei Strabo das Imaginäre dieses Horizontes eine gewichtige Rolle. Er verweist auf das (auf ca. 322 v. Chr. datierbare) Buch des Pytheas von Massilia, in dem dieser über Thule berichtet: »jene Gegend, in der es weder eigentliches Land an sich noch Meer noch Luft gab, sondern ein Gemisch aus diesen, das einer Meerlunge glich, in der – wie er sagt – Erde und Wasser und alles überhaupt in der Schwebe sei, und dieses sei gleichsam das Band, das das All zusammenhalte, worauf man weder gehen noch fahren könne«.¹³ Entscheidend ist dabei der Charakter Thules als eines Konzeptes

12 Siegfried Lenz: *Der Mittelpunkt der Welt*. In: *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 10. Frankfurt a.M. 1986, S. 63-65; hier S. 63.

13 Zit. nach Käppel (Anm. 14), S. 26, mit folgender Quellenangabe: *Pytheas von Massalia*. Collegit Hans Joachim Mette. Berlin 1952, S. 26, Fragment 7 a, nach Strabon Γεωγραφικά II 4, 1 f. c 104 f.

oder eines »lit. Terminus« aus der phantastischen Literatur, »weniger eine[r] geogr. Lokalisierung«. ¹⁴ Freilich hat es nicht an mutigen, fast erfindungsreichen Versuchen gefehlt, gleich »mehrere ossianische Elemente« im Text dingfest zu machen: »die schwermütige Stimmung, das ehrwürdige nordische Milieu und vor allem die Situation, die den Helden auf dem Gipfel des Bergs am Meere zeigt; ausserdem ist auch die Treue den Verstorbenen gegenüber ein ausgesprochen ossianisches Motiv«. ¹⁵

Die in der Überlieferung mit Thule verknüpfte Nördlichkeit erscheint im Text gar nicht, da nur die Inselexistenz angesprochen wird: Während auch eine zeitliche Distanzierung ungreifbar bleibt, fällt auf, in welcher Häufung hier von extremen, ja ultimativen Erfahrungen die Rede ist. Warum also »Thule«? Doch wohl nicht aus geographisch-mythischem Lokalkolorit, sondern jedenfalls in Verbindung mit einer Bedingungslosigkeit, die besonders, offenbar gerade nicht selbstverständlich ist: »Gar treu bis an das Grab« ist dieser König, bis zum letzten Moment, unbedingt, dem seine Geliebte erst »sterbend« – auch hier in ultimativem Kontext – einen dann »goldnen« Becher gab, der somit von seiner ideellen wie materiellen Besetzung her hervorgehoben ist. Diese Spur aber lässt sich weiter verfolgen.

»Es ging ihm nichts darüber« – so wird die ultimative Relevanz des Bechers in die Lebenswirklichkeit des um die Geliebte trauernden Königs übersetzt. Dass er den Becher als höchstes Gut ehrt, entspricht dann seiner Nutzung bei *jedem* Schmaus – ein uneingeschränkter, kompromissloser Einsatz, so würde man sagen, der in der Folge eine nur existentiell zu nennende Erschütterung weckt, die Goethe in lutherischer Adaption formuliert, als eine Gesetzmäßigkeit und Regel, die immer gilt: »Die Augen gingen ihm über, / So oft er trank daraus«. Mit der dritten Strophe löst sich diese lebenslange, bedingungslose Verbundenheit ein – und zugleich auf, denn wie wird der König den ihn begleitenden Becher, über den ihm nichts geht, nun »bis an das Grab« nutzen? Der Ausnahmefall des Bechers wird umso deutlicher, als er in einer völlig unverhältnismäßigen Einmaligkeit allen vererbbaaren Schätzen und Städten vorgezogen und den Erben vorenthalten wird – der König zählt all seinen Besitz, »Gönnt' alles seinem Erben, / Den Becher nicht zugleich«. Auch hier wieder eine Unbedingtheit, die den König in seinem letzten Moment als den Liebenden zeigt, der das persönliche, existentiell geprägte Erbstück der politischen Thronfolge überordnet. Er stirbt als Mensch und gerade nicht als König und diese Abkehr von seinem Rang, dieser individuelle Tod, macht ihn letztlich der Rede und der Erinnerung wert. Dazu beruft die vierte Strophe die offizielle, die übliche, die »normale« Szenerie, wie sie für »jeden Schmaus« gegolten haben mag, bei dem der König den Becher geleert hat. Aber nun, wo es zum Sterben kommt, ist es anders, denn die unbedingte Anhänglichkeit an den goldenen Becher der toten Geliebten muss sich angesichts des eigenen Todes bewähren. Es ist daher seine

¹⁴ Malcom Todd: Art. *Thule*. Übersetzt von Ingeborg Scheibler. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Hrsg. von Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 12.1: *Tom – Vel*. Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 512. – Vgl. Lutz Käppel: *Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland*. In: *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Annelore Engel-Braunschmidt u.a. Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 11–27.

¹⁵ Steffensen (Anm. 1), S. 39 f.

»letzte Lebensglut«, sein *letzter* Trunk, den er nun vollzieht, um dann »den heil'gen Becher« – nach dem tagtäglichen Gebrauch ist er im Licht des endgültigen Lebensendes von einem goldenen zu einem geradezu numinosen Gegenstand geworden – in die Flut zu werfen, somit ihn unwiederbringlich verschwinden zu lassen, ihn gleichsam stellvertretend sterben zu lassen. Der Tod des Königs in der letzten Strophe ist das konsequente Ende, eine Parallelaktion zum Untergang des Bechers, der stets das Unbedingte vertreten hatte. Der König löst »bis an das Grab« seine Verbundenheit ein – er, dem lebenslang die Augen beim Trinken übergangen, er schließt sie nun endgültig: »Trank nie einen Tropfen mehr«. Thule ist hier als ultima Thule Ort und Wahrheit einer bedingungslosen, ultimativen Grenzerfahrung geworden. »Königsmahle« – »Vätersaale«, diese Reimworte aus dem Schatz einer monarchistischen Tradition gehen den König letztlich nichts mehr an; sein drohender Tod lässt die Bedeutung alles Politischen schwinden, er wird zum »Zecher« einer letzten Lebensglut, ihn interessiert nur noch der eigene Weg der Auslöschung, weder der Erbe noch das Schloss oder die Herrschaft. Im Tod wird der goldene gar zum heiligen Becher, die Liebe ist der weltlichen Macht übergeordnet und der König gewinnt seine imponierende Menschlichkeit, indem er nicht als König stirbt, sondern bewusst von seiner Macht abdankt, um rein als liebender Mensch zu enden. Erst in dieser Konzentration auf die innere Macht der Liebe, in diesem menschlichen Vorgang gewinnt der König seine Bedeutung, wird er für alle Zukunft, auch die des Gedichtes, zum Gegenstand der Erinnerung. Wer die Macht aufgibt, gewinnt die Chance einer menschlichen Anerkennung, von der das Gedicht Goethes auch als eine »Kunst der Abdankung« Zeugnis ablegt.¹⁶

So gesehen, bekäme Thule weniger den Charakter einer geographisch-mythischen Herkunft als den einer U-topie, eines imaginären Ortes, den es nur als Vision gibt, weil erst von ihm her etwas gesagt werden kann, was sich der »normalen« Darstellung entzieht.

Das Gedicht wird zum Ultimatum; seine enorme Wirkung bezeugt sich als Appell, als letzte, äußerste Aufforderung, die mit Thule gleichsam eine Ultima Ratio anzeigt, »Ultimatum«, als substantiviertes Partizip Perfekt des mittellateinischen Verbs »ultimare«: »zu Ende gehen, zum Ende kommen, im letzten Stadium sein«, ist eine Entlehnung aus der Gelehrtensprache.¹⁷ Als Gedicht, als Ballade spricht der Text von einem Ultimatum der Unbedingtheit, das den Leser auf seine eigene Bedingtheit verweist. Der König in Thule ist eine Ausnahme, an der der Leser seine eigene, regelgemäßere Normalität und Banalität erfahren kann. Was vom König von Thule zu sagen ist, ist ein Grenz- oder Ausnahmefall, eine Ultima Ratio, von der aus die Regel des Normalen erkannt werden kann. Goethe ist im Rahmen der Lyrik ein solches ultimatives Sprechen nicht fremd, auch wenn er es sonst eher im Bereich der Lehrdichtung oder der zeitgenössischen Polemik eingesetzt hat: In der Gruppe *Gott und Welt* der Gedichtausgabe letzter Hand nimmt er unter der neu hinzugefügten Überschrift (WA I, 3, S. 402) ein Gedicht aus *Ueber Kunst und Alter-*

16 Vgl. dazu Mathias Mayer: *Die Kunst der Abdankung. Neun Kapitel über die Macht der Ohnmacht*. Würzburg 2001.

17 *Der Duden in 10 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache*. Bd. 7: *Etymologie*. Mannheim ²1989, S. 768.

thum von 1822 auf (WA I, 3, S. 106); ebenso findet sich ein weiteres Gedicht *Ultimatum* im Nachlass zu den Invectiven (WA I, 5.1, S. 176). Doch stellt das Ultimative des Thule-Gedichts keine Forderung dar, sondern eher eine Ultima Ratio, ein erzähltes Experiment, das nicht zur Regel verharmlost werden darf. Deshalb kommt es mit der Ortsangabe weniger auf einen geographischen Norden an als vielmehr auf das Entlegene, Ungewöhnliche, Andere – auf den im »Es war« angedeuteten Charakter des Unwirklichen.¹⁸ Unter den vorliegenden Interpretationen hat dies vor allem Werner Ross deutlich gesehen: »Nur so, als Entrückung aus dieser Welt in das Märchen, das nicht wahr sein kann und auf eine höhere Weise soviel wahrer ist als unsere Wirklichkeit, läßt sich das Lied verstehen«.¹⁹ Hier indes von Gretchens »höherer Wahrheit« zu sprechen, zusammen mit der (von der Forschung vielfach fortgeschriebenen) These »Der organisierende Gedanke ist das Treue-Motiv«, ²⁰ erweckt doch wohl eine zu harmlose Deutung: Denn Gretchen erinnert sich des Liedes als einer Art Mär aus fernen Zeiten – sie beschwört die Geschichte zu einem Zeitpunkt herauf, da sie selbst eben das Opfer männlicher Untreue zu werden beginnt. Und sie singt es, wie es in der *Faust*-Szene *Abend* heißt, indem sie sich auszieht, in der Unbekümmertheit eines Bei-sich-Seins, das den tragischen Abstand zwischen ihrer menschlichen Erfahrung und Zukunft einerseits und der fernen, ausnahmsweisen Thule-Geschichte andererseits schmerzlich dokumentiert. Deshalb sollte das Gedicht auch nicht voreilig in ein Lob der Treue verwandelt werden – sein elegischer Charakter, der Verlust dieser einmaligen Bedingungslosigkeit prägen den düsteren Charakter eines Menschenbildes, das die Treue für alles andere als selbstverständlich hält.

Es gehört zu dem aus der Rezeption bestätigten rührenden Charakter des Gedichts, dass es auf beiden Ebenen, derjenigen der Rolle im Gedicht wie derjenigen des Textes selbst, das Bewusstsein für seinen Ausnahmecharakter schürt. Eine glückliche, erfüllte Liebe zu schildern, ist alles andere als selbstverständlich – sie gleicht jener Abgeschlossenheit einer Kugel, die Goethe sehr viel später in einer höchst bemerkenswerten Weise erörtert hat, im *Vorwort* zu *Des jungen Feldjägers Kriegscamerad*, 1826:

Man pflegt das Glück wegen seiner großen Beweglichkeit kugelrund zu nennen und zwar doppelt mit Recht; denn es gilt diese Vergleichung auch in einem andern Sinne. Ruhig vor Augen stehend, zeigt die Kugel sich dem Betrachtenden als ein befriedigtes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen, daher kann sie aber auch so wie der Glückliche unsere Aufmerksamkeit nicht lange fesseln. Alles Wohlbehagen, alle Zufriedenheit ist einfach, sie mögen, woher es auch sei, entspringen. Die Glücklichen überlassen wir sich selbst, und wenn am Ende des

18 Vgl. dazu Mathias Mayer: *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*. Frankfurt a.M. 2009.

19 Ross (Anm. 1), S. 150.

20 Ebd. – Vgl. auch Ernst Beutlers Ausführung: »Thule, das war dem Volke ein Irgendwo, ein Überall hoch oben im Norden, oder vielleicht auch ein Nirgendwo. So blieb die Liebestreue des greisen Königs und sein Tod ein zeitloses und fernes Schicksal«. In: »*Der König in Thule*« und die *Dichtungen von der Lorelay*. In: ders.: *Essays um Goethe*. Hrsg. von Christian Beutler. Zürich, München 1980, S. 309-359; hier S. 343.

Schauspiels die Liebenden in Wonne vereinigt gesehen werden, gleich fällt der Vorhang, und der Zuschauer, der sich stundenlang durch so manche Verworrenheit, Verdrießlichkeit und Verlegenheit festhalten ließ, eilt ungesäumt nach Hause.

In diesem Bezug vergleichen wir das Unglück mit einem Tausendeck, das den überall anstoßenden Blick verwirrt, wobei der zartere Sinn nirgends Beruhigung findet. Denn wie auf der Kugel das Licht sanft zu verweilen angelockt wird, das Rund sich in milden Schatten und Widerscheinen uns offenbart, so sendet das Vieleck von jeder Seite andern Glanz, andere Verdüsterung, andere Farbe, andern Schatten und Widerschein; das Auge, beunruhigt, verweilt darauf, begierig, dasjenige in Eins zu fassen, was sich selbst zerstreut, und es wird von einer Theilnahme beschäftigt, welche, wie durch ein unauflösbares Räthsel schwebend erhalten, schwankt. (WA I, 42.1, S. 124 f.)

Die poetisch entscheidende Steigerung von der an sich weniger interessanten Kugel zum Tausendeck des Unglücks vollzieht der König in Thule, indem er die Unbedingtheit seiner Liebe an der existentiellen Bedingtheit durch den Tod bricht. So wird das Gedicht zum Spiegel einer schmerzlichen, elegischen Erfahrung, die sowohl den König wie den Leser rührt. Der Becher als Manifestation von Verbundenheit und Trennung – sie gibt ihm diesen im Moment ihres Sterbens und er behält ihn solange, bis er durch seinen Tod sich ihr vereint weiß – ist damit die Vergegenständlichung dessen, was durch »Thule« angesprochen ist: dass hier etwas berichtet werden kann, was nicht selbstverständlich ist, eine Liebe und Treue, die nur der Tod begrenzen, aber nicht aufheben kann. Und indem sie nach Thule verlagert erscheint, an den Rand, wirft sie einen erhellenden Blick auf das Zentrum, die Normalität, die nicht zu dieser Stabilität in der Lage ist. Das an sich Unspektakuläre, die Kugel-Form dieser in sich abgeschlossenen Liebe, wird wegen ihrer Begrenzung durch den Tod zum Tausendeck eines Unglücks, das auch darin nicht »normal« wirkt. Aber das Gedicht aus Thule wird – für Gretchen wie für alle anderen Leser – zur Reminiszenz einer Außerordentlichkeit, die sich – durch den Preis, die Erfahrung des Todes – von der märchenhaften Unwirklichkeit unterscheidet. Nicht ein »Es war einmal«, sondern ein »Es *war*« wird berichtet.

Gehört diese Schmerzlichkeit der Wahrnehmung zum besonderen Charakter des *König in Thule*, so kann man in Goethes Lyrik die Gegenprobe finden. In einem von der Forschung gemiedenen, wenngleich von Goethe durchaus geschätzten Gedicht hat er die Kugel-Form der fast unbegrenzten, freilich harmlos idyllisierten Liebe vorgeführt, in dem 1802 geschriebenen Gedicht *Die glücklichen Gatten*, das sogar in der *Ausgabe letzter Hand* zweimal zu finden ist, in der Gruppe der *Geselligen Lieder* und in der Gruppe *Lyrisches*.²¹ »Ich habe«, soll Goethe am 16. Dezember 1828 zu Eckermann gesagt haben, »das Gedicht immer lieb gehabt« (FA II, 12, S. 296). In dieser idyllisierten Darstellung fehlt das Tausendeck des Unglücks – im Unterschied zum *König in Thule* gewinnt nicht die Ausnahme eigenes Profil, sondern die Idylle hat etwas Unaufgeregtes.

Dass der *König in Thule* in seiner sprachlich archaisierten Schlichtheit fast als anonym überliefertes Volkslied durchgehen kann und dass er andererseits mit dem

21 FA I, 2, S. 74 u. 470, unter dem Titel *Für's Leben*.

Bezug auf ultima Thule gerade nicht das Übliche, sondern das Ausnahmsweise und Randständige verkörpert, manifestiert sich auch in seiner Wirkungsgeschichte, die mit der Überlieferung so eng verflochten ist: Schon die Erstpublikation im Rahmen der seckendorffschen Sammlung *Volks- und andere Lieder* rückt das Gedicht in die Umgebung des allgemeineren Liedgutes und auch die Einbettung in den *Faust*, bereits hier, 1782, durch den Zusatz signalisiert »Aus Goethens Dr. Faust« (FA I, 1, S. 1222) und 1790 im *Fragment* durch Gretchens Rezitation dokumentiert (FA I, 7.2, S. 295), bestärkt den Anschein unmittelbarer Volkstümlichkeit. Diesen Ball greifen vorzüglich die Romantiker auf, indem Clemens Brentano den *König in Thule* zu seinem »Lieblingsgesang« machte, bis hin zur Identifikation »Ich bin ein König in Thule«, ²² um dann aber parodistisch auf Abstand zu gehen (»Es saß der Meister vom Stuhle, / Gar frech im eignen Kot«) oder auch das Gedicht in seinen literarischen Freundschaftsverbund mit Achim von Arnim zu integrieren:

Aber ich muß fort nach Thule,
Suchen auf des Meeres Grund
Einen Becher, meine Buhle
Trinkt sich nur aus ihm gesund.²³

Eine aus dem Geist frühromantischer Universalpoesie bestimmte Transkription von Goethes Gedicht unternimmt dagegen August Wilhelm Schlegel, dessen *Schwanenlied* aus dem Zyklus *Toten-Opfer* eine poetische Reminiszenz und Überhöhung darstellt, indem offenbar *Der König in Thule* als Lied aus dem Mund der frühverstorbenen Auguste Böhmer berufen wird:

Das Schwanenlied

Oft, wenn sich ihre reine Stimm' erschwungen,
Schüchtern und kühn, und Saiten drein gerauschet,
Hab ich das unbewußte Herz belauschet,
Das aus der Brust melodisch vorgedrungen.

Vom Becher, den die Wellen eingeschlungen,
Als aus dem Pfand, das Lieb und Treu getauschet,
Der alte König sterbend sich berauschet,
Das war das letzte Lied, so sie gesungen.

Wohl ziemt sich's, daß der lebensmüde Zecher,
Wenn dunkle Fluten still sein Ufer küssen,
In ihren Schoß dahingibt all sein Sehnen.

Uns ward aus liebevoller Hand gerissen,
Schlank, golden, süßgefüllt, bekränzt, der Becher;
Und uns zu Füßen braust ein Meer von Tränen.²⁴

²² Zit. nach dem Kommentar der Ausgabe Clemens Brentano: *Gedichte*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek u. Friedhelm Kemp. München 1977, S. 689 f.

²³ Brentano (Anm. 22), S. 166.

²⁴ *Gedichte der Romantik*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1993, S. 46.

Hier ist allerdings aus dem quasi-anonymen Volkslied die Kunstform des Sonetts geworden – ein Gefäß metapoetischer Reflexion. Die Grenzen zwischen dem König des Gedichtes, der Sängerin des Liedes und der den Tod der Sängerin Betrauenden, die zurückbleiben, sind aufgehoben, der *König in Thule* wird zum Spiegel von allgemeinem Besitz und individueller Gestaltung, von Tradition und Originalität.

Indem das Gedicht so schlicht, so anscheinend selbstverständlich von einer Ausnahme, etwas Unerhörtem erzählt, kann es den Gestus des fraglos Gültigen, des vermeintlich von selbst Gegebenen oder Verständlichen gewinnen. Die immer wieder bewunderte Einfachheit des Gedichts, sein Volksliedcharakter, hat es selbst zu einer Art Nordpol, zu einem imaginären Kompass der Lyrik werden lassen. Aber auch darin ist es weniger geographischer Ort als imaginäre Orientierung.

Nicht nur die Romantiker haben den *König in Thule* mit Sympathie und Abstand aufgenommen, Ingeborg Bachmann hat in *Früher Mittag* in einer ihrer gehaltvollen Abrechnungen mit der Situation und Tradition Deutschlands aus Goethes Gedicht zitiert und kein Geringerer als Bertolt Brecht hat Bachmanns Text auf zwei Strophen zusammengestrichen, die als Thule-Reminiszenz und Widerruf gelten können:

Sieben Jahre später
Fällt es dir wieder ein
Am Brunnen vor dem Tore
Blick nicht zu tief hinein
Die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später
In einem Totenhaus
Trinken die Henker von gestern
Den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.²⁵

Hier ist Goethes Gedicht zur Folie einer Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte und ihren Verbrechen geworden. Der Gestus des Volksliedhaften und der damit verknüpfte Resonanzreichtum des Gedichts manifestiert sich als Reflexion auf die pervertierte Ordnung. Was Goethes *König in Thule* als Spiegel einer Ausnahme eingefangen hatte, ist nun in die Diskreditierung aller Maßstäbe gewendet. Der hohe Bekanntheitsgrad von Goethes ultimativer Ausnahmereflexion eignet sich zum Einspruch gegen eine Barbarei, die die »Henker von gestern« nicht aus dem Heute des Gedichtes ausschließt.

25 Bertolt Brecht. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bde. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Bd. 15: *Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956*. Bearbeitet von Jan Knopf u. Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg u. Michael Duchardt. Berlin, Weimar, Frankfurt a. M. 1993, S. 280.

*Erzähltes Leben zwischen Überlieferung
und Konstruktion. Goethes »Hackert«-Biographie
und das Problem des »congruenten Ganzen«*

1811 erschien bei Cotta unter Goethes Namen die Biographie Jakob Philipp Hackerts mit dem Titel: *Philipp Hackert. Biographische Skizze meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen von Goethe*.¹ Der Titel wirkt verklausuliert und verweist doch schon auf den Charakter des Textes. 358 Seiten umfasst das Buch, aber Goethe nennt es nur eine »Skizze«. Man meint, eine solche habe Goethe schon andernorts publiziert, nämlich mit dem Aufsatz, der nur den Namen Hackerts im Titel trägt und am 29. und 30. Juni 1807, also gute vier Jahre zuvor und zwei Monate nach dem Tod Hackerts, in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* zu lesen war. Dort hatte Goethe Hackerts Lebensgang in acht ganz knappen Abschnitten angerissen. Nun aber bleibt Goethe noch das umfängliche Buch von 1811 eine »Skizze«, bloß Vorläufiges also, nichts Definitives bietend.

Was es damit auf sich hat und warum der Ausdruck »Skizze« keineswegs ein bloßes Understatement ist, will der folgende Beitrag bedenken.² Einige Bemerkungen Goethes sollen dabei als Ausgangspunkt dienen. In Goethes chronikalischer, jahrgangsweise gegliederter Lebensdarstellung, die an die Stelle des ins Stocken geratenen autobiographischen Projekts *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* ab 1817 trat und mit *Tag- und Jahres-Hefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* betitelt ist, heißt es innerhalb der 1819 und 1825 verfassten Ausführungen zum Jahr 1810:³

Hackerts Biographie ward indessen ernstlich angegriffen, eine Arbeit die viel Zeit und Mühe kostete; wobei uns das Andenken an den verewigten Freund zu Hülfe kommen mußte. Denn obgleich die vorliegenden Papiere von Bedeutung waren und genugsamen Gehalt lieferten, so blieb doch die verschiedenartige Form desselben schwer zu gewältigen und in irgend ein congruentes Ganzes zusammenzufügen. (WA I, 36, S. 60)

Diese Notiz steht nahezu am Ende der Aufzeichnungen zum Jahr 1810 und die Ausführungen zu 1811 beginnen gleichfalls mit dem *Hackert*-Buch:

Das Leben Philipp Hackerts ward abgedruckt und die vorliegenden Papiere nach jedesmaligem Bedürfnis sorgfältig redigirt. Durch diese Arbeit ward' ich nun

1 *Philipp Hackert. Biographische Skizze meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen von Goethe*. Tübingen 1811.

2 Die vorliegenden Überlegungen sind zuerst in einem Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft München am 4. April 2011 präsentiert worden.

3 Zur Datierung siehe WA I, 35, S. 279.

abermals nach Süden gelockt; die Ereignisse die ich jener Zeit in Hackerts Gegenwart oder doch in seiner Nähe erfahren hatte, wurden in der Einbildungskraft lebendig; ich hatte Ursache mich zu fragen, warum ich dasjenige was ich für einen andern thue nicht für mich selbst zu leisten unternehme? Ich wandte mich daher noch vor Vollendung jenes Bandes an meine eigene früheste Lebensgeschichte [...]. (WA I, 36, S. 61 f.)

Der viele Jahre später vorgenommene Rückblick auf die Arbeiten an der *Hackert-Biographie* zeigt also einen direkten Zusammenhang mit Goethes eigenen, den autobiographischen Interessen.⁴ Goethes *Hackert*-Buch erschien nach einer intensiven Arbeitsphase von November 1810 bis Anfang April 1811 im Mai 1811.⁵ Nahezu zeitgleich, von Februar bis Mai 1811, arbeitete Goethe die ersten fünf *Bücher* seines autobiographischen Projekts *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* aus, die als *Erster Theil* Ende September 1811 erschienen. Aus Goethes obigen Formulierungen, insbesondere jenen zur Mühe, die Materialien zu Hackert »in irgend ein congruentes Ganzes zusammenzufügen«, lassen sich die nun folgenden Überlegungen ableiten. Ihr gemeinsamer Fokus liegt in der Markierung von Goethes Suche nach dem Modus, in dem das Leben des Individuums erzählt werden könnte – das des anderen und das eigene.

1. Die empathetische Komponente: Goethes persönliche Beziehung zu Hackert

Jakob Philipp Hackert (1737-1807) gilt als der bedeutendste Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts. Gegen die Tradition der frei komponierten, der »idealen Landschaft« setzte er die Maxime des »Malens nach der Natur«, die als seine »eigentliche Leistung« gilt: »das realistische, das dokumentarisch getreue Landschaftsbild.«⁶

4 Dieser Zusammenhang wird auch in Tagebuchaufzeichnungen des Jahres 1811 deutlich. »Einiges an dem Nachtrage zur Biographie von Hackert. / Spaziren gegangen. An die eigne biographische Folge gedacht« (GT IV, 1, S. 231), heißt es unter dem Datum des 30. März 1811. Und unter dem 1. April 1811 ist festgehalten: »Revision der Nachträge zu Hackert. / Eigene Biographie Schemata« (GT IV, 1, S. 232). Der Konnex zwischen der *Hackert*-Biographie und der konkreten Hinwendung zur eigenen Lebensdarstellung ist also keinesfalls eine nachträgliche Projektion Goethes.

5 Vgl. zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des *Hackert*-Buches, einschließlich der Dokumente zur persönlichen Beziehung Goethes zu Hackert, die Kommentare in den Ausgaben: *Goethe. Berliner Ausgabe*. Bd. 19: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur bildenden Kunst 1: Aufsätze zur bildenden Kunst (1772-1808), Winckelmann und sein Jahrhundert, Philipp Hackert*. Hrsg. von Siegfried Seidel. Berlin, Weimar 1973, S. 965-981; MA 9, S. 1283-1298; FA I, 19, S. 843-845; sowie Hilmar Frank: *Philipp Hackert*. In: Goethe-Handbuch, Bd. 3, S. 593-604; Thomas Weidner: *Philipp Hackert*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 395-403; ders.: *Hackert, Jakob Philipp (1737-1807)*. In: ebd., S. 487-490.

6 Wolfgang Krönig: *Jacob Philipp Hackert (1737-1807). Ein Werk- und Lebensbild*. In: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart*. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. vom Wallraf-Richartz-Museum. Katalogredaktion: Götz Czymmek u. a. Köln 1984, S. 11-16; hier S. 11.

Hackerts wichtigster Wohnort war von 1786 bis 1799 Neapel, wo er das Amt eines Hofmalers König Ferdinands IV. von Neapel bekleidete. Zu Lebzeiten war Hackert ein ausgesprochen anerkannter und erfolgreicher Maler. Seinen Zeitgenossen galt er als der reichste Künstler Europas.⁷

Zwischen Februar und Juni 1787 begegnete Goethe während seines Italien-Aufenthalts Hackert nun mehrfach persönlich.⁸ Zu dieser Zeit wandte sich Goethe zunehmend dem Zeichnen zu.⁹ Zwei Wochen im März in Neapel und zwei weitere im Juni in den Umgebungen von Rom waren der Schulung durch Hackert gewidmet. Hackert bot ihm gar eine intensive Ausbildung an.¹⁰ Goethe ging darauf jedoch nicht ein. Schließlich trat er nach einer Phase der Euphorie gar den Rückzug von allen zeichnerischen Bemühungen an.¹¹

Es war letztlich nicht der Inhalt der hackertschen Kunst, der Goethe an Hackert faszinierte, sondern Hackert als Künstlerpersönlichkeit. Dies wird deutlich, wenn man jene Aufzeichnung genauer liest, in der Goethe – Jahrzehnte später in seiner rückblickenden Schilderung der Italienreise – die allererste Begegnung mit Hackert am 28. Februar 1787 in Neapel beschreibt:

Heute besuchten wir Philipp Hackert, den berühmten Landschaftsmaler, der eines besondern Vertrauens, einer vorzüglichen Gnade des Königs und der Königin genießt. Man hat ihm einen Flügel des Palasts Francavilla eingeräumt, den er mit Künstlergeschmack möbliren ließ und mit Zufriedenheit bewohnt. Es ist ein sehr bestimmter kluger Mann, der, bei unausgesetztem Fleiß, das Leben zu genießen versteht. (WA I, 31, S. 18)

Das ist die gesamte Notiz Goethes zu dieser ersten Begegnung mit Hackert. Sie redet nicht von der Kunst, sondern von dem Status, den der Künstler aufgrund seiner Berühmtheit erreicht hat, nämlich der gesellschaftlichen Anerkennung, und zwar durch die höchsten staatlichen Autoritäten, den neapolitanischen König und die Königin, manifestiert geradezu als persönliche Beziehung mit einem »besondern Vertrauen« und »einer vorzüglichen Gnade«. Anstelle der Kunst wird der Lebensraum (»Flügel des Palasts«) und dessen aufgrund der originären künstlerischen Fähigkeiten Hackerts realisiertes Ambiente (»mit Künstlergeschmack möbliren«) zum Ausweis des Statusgewinns. Dies alles ist aber kein Selbstzweck, der nur äußere Repräsentanz erzeugen soll. Stattdessen wird der Blick zurückgewendet auf

7 Vgl. Thomas Weidner: *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*. Bd. 1. Berlin 1998, S. 7.

8 Die persönliche Beziehung Goethes zu Hackert ist dargestellt bei Rolf H. Seiler: *Johann Wolfgang Goethe über Jakob Philipp Hackert*. In: GJb 1987, S. 301-317.

9 Siehe dazu den Überblick von Hermann Mildner: *Goethe als Zeichner*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 28-45.

10 Hackert zu Goethe in der rückblickenden Schilderung der *Italiänischen Reise* unter dem Datum des 15. März 1787: »Sie haben Anlage, aber Sie können nichts machen. Bleiben Sie achtzehn Monat bei mir, so sollen Sie etwas hervorbringen, was Ihnen und andern Freude macht« (WA I, 31, S. 51).

11 Unter dem 6. Februar 1788 heißt es in der *Italiänischen Reise*: »Zur bildenden Kunst bin ich zu alt, ob ich also ein bißchen mehr oder weniger pfusche, ist eins. Mein Durst ist gestillt« (WA I, 32, S. 273).

den Künstler als Individuum. So dient die ganze Deklaration des künstlerischen Status nur dazu, zu zeigen, wie der Künstler das Ziel des individuellen Glücks erreicht hat, prägnant bezeichnet als »Zufriedenheit«. Als eigentliche Kunst des Künstlers erscheint nicht das gelingende Kunstwerk, sondern das gelingende Leben, die Kunst also – wie es in der angeführten Passage heißt –, »das Leben zu genießen«. Die Voraussetzungen für ein solches Resultat sind aber auch genau benannt: Verstandeskraft (»kluger Mann«), Nachdrücklichkeit und feste Zielvorstellungen (»sehr bestimmter [...] Mann«) sowie kontinuierlicher Arbeitseinsatz (»Fleiß«). So ist markiert, was Goethe an Hackert jenseits seiner Kunstprodukte beeindruckte: die Art und Weise des Künstlerhabitus, den Hackert repräsentierte, sowie dessen Voraussetzungen.

Goethe hat Hackert nach den beiden Juni-Wochen 1787 nicht mehr wiedergesehen. Auch der spätere briefliche Kontakt war äußerst sporadisch¹² und beschäftigte sich zumeist mit Kunstgeschäftlichem.¹³ Erst von außen wurde Goethe wieder nachhaltig auf Hackert gestoßen, und zwar in einer Art und Weise, dass das Thema Hackert eine eminente Eigendynamik entwickelte. Als *tertium comparationis* hierzu dient Goethes Werk, speziell sein Buch *Winckelmann und sein Jahrhundert* von 1805 über den bedeutenden Kunstgeschichtler und Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).¹⁴ Diese Publikation ist der Anlass von Hackerts Brief an Goethe vom 4. März 1806, mit dem er wieder den Kontakt knüpft:

Ihr Werck Winckelmann u sein Jar Hundert habe ich Gelesen [...]. Ich mache Ihnen mein Aufrichtig Kompliment über dises Buch; Es ist mit Warheit, Kentniß und Unparteilichkeit geschrieben, deutlich und belehrend, es ist das einzige Werck was ich Kenne, das Über die Kunst Geschrieben ist waß ich Gut finde.¹⁵

- 12 Die vollständige Edition der Korrespondenz Goethe – Hackert liegt seit 1997 vor: *Johann Wolfgang von Goethe und Jakob Philipp Hackert. Briefwechsel 1796-1806*. Hrsg. von Gisela Maul. In: Norbert Miller, Claudia Nordhoff mit Beiträgen von Claude Keisch u. Gisela Maul: *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert*. München, Wien 1997, S. 86-105. – Die Erstveröffentlichung von Goethes Brief an Hackert vom 4. April 1806 und Hackerts Antwort vom 27. Mai 1806 zuvor bei Renate Fischer-Lamberg: *Zu Goethes Briefwechsel. Erstveröffentlichungen und Textkorrekturen*. In: GJb 1961, S. 253-264; hier S. 253-257.
- 13 Dazu gehören vor allem die Bestellung zweier als Pendants angelegter Landschaftsbilder für den Weimarer Herzog Carl August 1803 oder der bei Hackert in Auftrag gegebene Ankauf von Medaillen zwischen 1804 und 1806. Die beiden Gemälde *Blick auf den Tiber und die Milvische Brücke* (Claudia Nordhoff, Hans Reimer: *Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*. Bd. 2. Berlin 1994, S. 154, Nr. 314) und *Das Arnotal bei Florenz* (ebd., S. 155, Nr. 315) sind nach 1945 verlorengegangen; vgl. auch Gisela Maul in: Goethe-Hackert-Briefwechsel (Anm. 12), S. 88. – Ohne Titel und mit der Autorkennzeichnung W.K.F. [Weimarer Kunstfreunde] hat Goethe für die Beschreibung der Gemälde gesorgt in: *Intelligenzblatt der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* 1804, Nr. 19 u. 20, Sp. 151 f. u. 159 f. – Zu den Vorbehalten Goethes siehe Volkmar Hansen: *Wirkungen Philipp Hackerts auf Goethe*. In: ders.: *Haupt- und Nebenwege zu Goethe*. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 69-73; hier S. 71 f.
- 14 *Winckelmann und sein Jahrhundert*. In *Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*. Tübingen 1805. – Siehe auch den Überblick von Johannes Rößler: *Winckelmann und sein Jahrhundert*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 385-394.
- 15 Goethe-Hackert-Briefwechsel (Anm. 12), S. 98.

Hackerts Reaktion auf Goethes biographisches Projekt zu Winckelmann wirkte nun als Katalysator für Goethes Idee, in seinem Antwortbrief vom 4. April 1806 Hackert eine Autobiographie nahezulegen.¹⁶ Dass Goethe zugleich wünschte, Hackerts autobiographische Aufzeichnungen selbst in die Hände zu bekommen, unzweifelhaft also mit dem Ziel, daraus ein eigenes Publikationsprojekt zu machen, zeigt, wie stark das Biographische für Goethe zu diesem Zeitpunkt bedeutsam geworden war. Die allgemeine Reflexion über die Leistungsfähigkeit des Biographischen auch für den Biographen bzw. Autobiographen, die sich im Brief an Hackert vom 4. April 1806 direkt anschließt, verdeutlicht Goethes Interesse an diesem Thema:

Indem wir auf unser Leben zurücksehen und es in Gedanken recapituliren; so genießen wir es zum zweyten male, und indem wir es aufzeichnen bereiten wir uns ein neues Leben in und mit andern. Wie belehrend und aufmunternd überhaupt die Geschichte eines Mannes seyn müsse, der von der Natur mit außerordentlichen Talenten begabt sich durch ununterbrochnen Fleiß sein Schicksal in mehr als einem Sinne selbst gemacht hat, brauche ich kaum zu erwähnen.¹⁷

Es verwundert nicht, dass im Satzsatz jene Charakteristika der Künstlerpersönlichkeit, die Begabung, die Zielstrebigkeit und der Fleiß, auftauchen, die sich in der oben erörterten Beschreibung der ersten Begegnung Goethes mit Hackert in der *Italiänischen Reise* unter dem Datum des 28. Februar 1787 finden. Goethe spielte nun in die Hand, dass Hackert ihm am 27. Mai 1806 antwortete, schon Teile seiner Biographie in seiner neapolitanischen Zeit bis 1799 geschrieben zu haben, die er nun auf Goethes Wunsch hin beenden und ihm alsbald schicken wolle. Auch gegen Goethes Bearbeitung des Manuskripts hatte er nichts einzuwenden, im Gegenteil: »Unter Ihrer Feder wird es immer interessant werden«.¹⁸

Nicht noch einmal muss nun ausführlich der weitere Verlauf der Publikationsgeschichte von Goethes *Hackert*-Biographie dargestellt werden, die durch den Tod Hackerts am 28. April 1807 und den Rechtsstreit der Erben mit Goethe, der rasch Hackerts autobiographische Aufzeichnungen erhalten hatte, zunächst behindert wurde.¹⁹ Die Vehemenz, mit der Goethe das *Hackert*-Projekt trotzdem weiterverfolgte, zeigt, dass hier ein tiefes Interesse vorhanden war. Das *Hackert*-Projekt wurde Goethe zu einem Experimentierfeld für die Frage, wie das Leben des Individuums darzustellen sei.²⁰

16 »Da Sie Ihr Leben so wie Ihre Kunst in der Deutlichkeit vor sich sehen, da ein so seltner Mann nicht allein in seinen Werken, sondern auch in seinen Handlungen, Begebenheiten, Ueberzeugungen und theoretischen Einsichten der Nachwelt bleiben sollte, da Ihnen das Schreiben, wie manchem andern Künstler, nicht unbequem ist; so wollte ich Sie *veranlassen, Selbstbiographie aufzusetzen, so kurz, oder so umständlich, als es Ihnen beliebt, und mir solche anzuvertrauen*«; Goethe-Hackert-Briefwechsel (Anm. 12), S. 102; die Hervorhebungen im Original als Unterstreichungen.

17 Goethe-Hackert-Briefwechsel (Anm. 12), S. 102 f.

18 Vgl. ebd., S. 104 f.; Zitat S. 105.

19 Siehe dazu die in Anm. 5 genannten Publikationen.

20 Vgl. auch ähnlich, allerdings in Hinblick auf das Ästhetik- statt auf das Biographieverständnis Weidner (Anm. 7), S. 154: »Die Rekonstruktion der Querelen verdeutlicht,

2. Die strukturelle und inhaltliche Dimension des »Hackert«-Buches

Um die strukturelle Dimension von Goethes *Hackert*-Buch zu verstehen, muss man sich zunächst vor Augen führen, was für einen Text das Buch überhaupt enthält, denn ganz und gar nicht beschränkt es sich darauf, eine Erzählung von Hackerts Leben zu liefern. Das Buch wird mit einer einseitigen Widmungsadresse an die russische Großfürstin Maria Paulowna und einem zugehörigen zweiseitigen Widmungstext eröffnet.²¹ Dann beginnt die chronologische Erzählung von Hackerts Leben, gegliedert in 58 mit einer kurzen Überschrift versehene Abschnitte. Nach 46 Seiten, im Anschluss an den in das Jahr 1777 führenden 12. Abschnitt, ist nun allerdings ein ganz andersartiger Text eingefügt. 74 Seiten lang ist die eigentliche Biographie unterbrochen und das insgesamt ein Drittel des gesamten biographischen Textes ausmachende *Tagebuch einer Reise nach Sicilien von Henry Knight* eingeschoben. Es handelt sich um Aufzeichnungen, die Richard Payne Knight, ein vermögender englischer Kunstkenner, angefertigt hatte. Knight führte seine Sizilien-Reise von April bis Juni 1777 zusammen mit Hackert und dem englischen Kaufmann und Kunstinteressierten Charles Gore durch, der später, ab 1791, in Weimar wohnte und dann enge Kontakte zu Goethe unterhielt.²² Der Originaltext des Tagebuchs ist auf Englisch, er wurde von Goethe für das *Hackert*-Buch ins Deutsche übertragen.²³ Der Text enthält nach den Reiseeindrücken Knights vor allem geographische und kunstgeschichtliche Informationen, vereinzelt mit historischen Betrachtungen aufgefüllt. Eine biographische Komponente fehlt nahezu völlig. Auf die Person Hackert wird nur an einer einzigen Stelle ein etwas intensiverer Blick geworfen.²⁴ Ansonsten stellt der Text eher eine Reisebeschreibung Siziliens dar. Knight hatte sie dementsprechend auch als Grundlage für eine Publikation geplant, die jedoch nicht zustande kam.

Im Anschluss an das Tagebuch Knights wird die Lebensgeschichte Hackerts auf 98 Seiten bis zu seinem Lebensende 1807 weitererzählt. Damit ist die *Hackert*-Biographie aber nicht beendet, sondern es schließen sich 66 Seiten sogenannter

wie sehr Goethe daran gelegen war, als Herausgeber einer Biographie Hackerts hervorzutreten. Tatsächlich scheint das Werk im Grunde weniger über den Künstler als über den Herausgeber und dessen Kunstverständnis auszusagen«.

21 Die hier und im Folgenden zu Vergleichszwecken genannten Seitenangaben beziehen sich auf den Druck in der Weimarer Goethe-Ausgabe, in der die *Hackert*-Arbeit 286 Seiten einnimmt (WA I, 46, S. 103-388).

22 Zu Knight und Gore siehe MA 9, S. 1316-1318.

23 Das handschriftliche Original befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Goethes Übersetzungsvorlage war eine Abschrift, die heute das Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, verwahrt. Vgl. Joachim Rees: *Das Tagebuch einer Reise nach Sizilien von Richard Payne Knight. Anmerkungen zum wiedergefundenen Originalmanuskript und zu Goethes Übersetzung*. In: GJb 2002, S. 78-95; bes. S. 81-86. Die englische Fassung erschien zuerst 1986, Textgrundlage war die Abschrift in Weimar: Richard Payne Knight: *Expedition into Sicily*. Ed. by Claudia Stumpf. London 1986.

24 Es handelt sich um die Episode, in der Hackert die drei wegen ungenehmigten Zeichnens festgenommenen Reisenden freibekommt (WA I, 46, S. 166f.).

»Nachträge« an. In ihnen findet sich Unterschiedliches. Sie beginnen mit einer sechsseitigen »Vorerinnerung«, in der hauptsächlich die Aufnahme des Knight-Tagebuchs in den biographischen Teil begründet wird. Es folgt eine zehnsseitige biographische Skizze über Charles Gore. Goethe hatte sie von Gores Tochter Emilie erhalten und aus dem Englischen übersetzt. Aus dem Französischen übertrug Goethe die nach Hackerts Handschrift angefügte *Ausführliche Beschreibung der sechs Gemälde, die zwei Treffen bei Tschesme vorstellend*. Sie macht fast acht Seiten aus. Dann schließt sich auf knappen neun Seiten eine allgemeine Beurteilung von Hackerts künstlerischer Leistung unter dem Titel *Hackerts Kunstcharakter und Würdigung seiner Werke* an, die Johann Heinrich Meyer als Autor zeichnet. Dieser Wertung von außen folgt eine Selbstdarstellung Hackerts, nämlich dessen kunsttheoretische Fragmente. Sie umfassen 24 Seiten ohne Autornennung unter dem Titel *Über Landschaftsmahlerei. Theoretische Fragmente*, mit kurzen anschließenden Bemerkungen unter den Titeln *Sittliche Wirkung* und *Über Ölmahlerei*. Knappe sechs Seiten nimmt dann Hackerts Brief an Goethe vom 4. März 1806 ein, in dem er seinen Stil und seine Technik gegen die Kritik von Meyer im *Winkelmann*-Buch verteidigt. Gute drei Seiten unter dem Titel *Hinterlassenes* beschließen die *Hackert*-Monographie mit einer Listung von in Hackerts Besitz befindlichen antiken geschnittenen Steinen.

Aufs Ganze gesehen, macht Goethes *Hackert*-Buch den Eindruck eines merkwürdigen Konglomerats von Texten, die sich zwar um Hackert gruppieren, aber nicht sämtlich direkt auf ihn zielen. Der biographische Hauptteil konnte in Goethes Augen offensichtlich die notwendige Darstellung allein nicht liefern, sondern musste über als Anhang nachzulieferndes Wissen ergänzt werden. Das heißt aber, dass die Form des biographischen Erzählens, die der Hauptteil des Buches verwendet, die Lebenserzählung durch einen Dritten, nicht am Erzählten zugleich teilhabenden rückblickenden Erzähler, für das biographische Erzählen im Fall Hackerts nicht hinreichend war.

Wie vielfältig das Textkonglomerat des *Hackert*-Buches ist, wird deutlich, wenn man die Textteile nach ihrem Genre differenziert. Schon der biographische Hauptteil zerfällt in zwei ineinander verschlungene Stücke: eine rückblickende Erzählung über Hackerts Leben, der in der Mitte eine lange Tagebuchaufzeichnung quasi eingepflanzt ist. Unter den Nachträgen findet sich dann Diverses: ein biographischer Bericht, eine Bildbeschreibung, eine gelehrte Kritik, kunsttheoretische Äußerungen, ein Brief, eine Liste. Die Diversität des *Hackert*-Buches nimmt weiter zu, wenn man ergänzend betrachtet, welchen Autoren die unterschiedlichen Textstücke zuzuordnen sind: Da ist zunächst Richard Payne Knight anzuführen, dann Emilie Gore. Auch Hackert selbst tritt mehrfach als Verfasser auf. Als weiterer Autor ist Johann Heinrich Meyer zu nennen. Und schließlich ist auch Goethe an den Nachträgen beteiligt. Seine Texte bilden gewissermaßen den Rahmen der Nachträge, da er den ersten Text als Einleitung und das Schlussstück mit der Listung aus dem hackertschen Nachlass beisteuert.

In der Nennung dieser vielstimmigen Autorschaften ist nun allerdings der Hauptteil des Buches, die eigentliche Erzählung des Lebens Hackerts, noch gar nicht berücksichtigt. Für sie tut sich nämlich noch ein Sonderproblem auf, indem gar nicht klar ist, wer eigentlich ihr Autor ist. Dem Text liegen Aufzeichnungen Hackerts

zugrunde. In der »Vorerinnerung« zu Beginn der Nachträge spricht Goethe von »einem Packet biographischer Aufsätze«, das er aus dem Nachlass Hackerts erhalten habe. Über die Autorschaft dieser »Aufsätze« heißt es etwas unbestimmt: »Sie sind größtentheils von Hackerts eigener Hand« (WA I, 46, S. 325). Was ist aber mit der kleineren Anzahl von Manuskriptaufzeichnungen, die nicht von Hackert stammen? Goethe schweigt sich dazu aus. Im Brief Wilhelm Titels vom 9. Mai 1807, mit dem Goethe die Aufzeichnungen erhielt, wird dagegen jener in Goethes Formulierungen keinem Autor zugewiesene Teil der Manuskripte deutlich benannt: »[...] seine Biographie [...] ist theils von ihm selbst, theils von einem seiner Freunde aufgesetzt«, ²⁵ schreibt Titel und meint damit den in Neapel tätigen Ludwig Balhasar von Haus, der eventuell noch von seinem Bruder Jakob Joseph von Haus unterstützt wurde. ²⁶

Goethes Unterschlagung des zweiten Beteiligten öffnet nun einen Spielraum von Autorschaftszuweisungen, in dem Goethe selbst eine zentrale Rolle einnimmt. Der Leser jedenfalls muss nach der Titelformulierung des Buches (»meist nach dessen eigenen Aufsätzen«) den Eindruck gewinnen, dass alles, was jenseits des »meist« steht, nur Goethe zugeschrieben werden kann. Goethe klassifiziert andernorts seine Arbeit am biographischen Teil des *Hackert*-Buches eher als eine Redakteurstätigkeit, allerdings als eine intensive und weitreichende. Da die biographischen Manuskripte Hackerts und seines Freundes nicht erhalten sind, kann auf die Qualität der goetheschen Redaktion nur aus den Aussagen Goethes geschlossen werden. In der »Vorerinnerung« deutet Goethe an, wie problematisch die hackertschen Papiere waren, wenn er sie durch einen »natürlichen, fast mehr noch als die Rede selbst, losen und ungezwungenen Stil« charakterisiert sieht, »welcher sich jedoch in einer Druckschrift wunderlich ausnehmen, ja kaum lesbar sein würde« (WA I, 46, S. 325). Dieser Gefahr der »Unlesbarkeit« musste nachhaltig gegengearbeitet werden. In den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1807 wird die Schwere der Arbeit über die der Erarbeitung eines eigenen Textes gestellt:

Es war eine schwierige Aufgabe; denn die mir überlieferten Papiere waren weder ganz als Stoff noch ganz als Bearbeitung anzusehen. Das Gegebene war nicht ganz aufzulösen, und wie es lag nicht völlig zu gebrauchen. Es verlangte daher diese Arbeit mehr Sorgfalt und Mühe als ein eigenes aus mir selbst entsprungenes Werk [...]. (WA I, 36, S. 30)

Über die Art der goetheschen Veränderungen und Umarbeitungen lässt sich nur mutmaßen. Einen Einblick erlaubt aber der Vergleich jener Textstücke unter den »Nachträgen«, zu denen Hackerts Vorlage überliefert ist. Dies betrifft zum Beispiel den Brief Hackerts an Goethe vom 4. März 1806. In Hackerts Original hatte das Lob über Goethes *Winkelmann*-Buch geheißen: »Ich mache Ihnen mein Aufrichtig Kompliment über dises Buch.« ²⁷ Im *Hackert*-Buch hat Goethe eine wichtige Ergänzung vorgenommen. Dort heißt es: »Ich mache Ihnen und Ihrem Freund Meyer mein aufrichtig Compliment über dieses Buch« (WA I, 46, S. 380). Weil aber

²⁵ Zit. nach Seiler (Anm. 8), S. 301.

²⁶ Vgl. Frank (Anm. 5), S. 594, und Weidner (Anm. 5), S. 401.

²⁷ Goethe-Hackert-Briefwechsel (Anm. 12), S. 98.

Goethe die Nennung des meyerschen Anteils am *Winkelmann*-Buch in der Publikation von 1805 unterlassen hatte, konnte Hackert davon nichts wissen. Das war insofern für Goethes *Hackert*-Buch problematisch, weil Hackert sich in dem Brief gerade mit einer Kritik an seinem Malstil auseinandersetzt, die in Meyers Anteil am *Winkelmann*-Buch steht. Zudem hatte Meyer im *Hackert*-Buch in der Beurteilung Hackerts innerhalb der »Nachträge« ebenfalls kritische Bemerkungen angebracht. So konnte Goethe eine eigene kritische Stellungnahme zu Hackerts Kunst geschickt vermeiden und sie als Stimme eines anderen Autors in dem unter seinem – Goethes – Namen firmierenden Buch dennoch unterbringen. Dass Goethe nun Meyers Namen in Hackerts Brief hinzufügt, dient offensichtlich zwei Interessen. Zum einen treten Goethe und Meyer trotz der unterschiedlichen Rollen, die sie im Hinblick auf Hackert im Buch einnehmen,²⁸ nicht als Opponenten auf, sondern werden in dem am Ende des Buches stehenden Brief als eine Einheit präsentiert. Zum anderen ist die Präsentation dieser Einheit dem Briefautor Hackert untergeschoben, und zwar im gemeinsamen Lob sowohl Goethes als auch Meyers. Goethe implementiert damit dem *Hackert*-Buch die Einheit der kunstgeschichtlichen Perspektive, für die Goethe und Meyer als die tragenden Personen der sogenannten Weimarer Kunstfreunde in ihrer Förderung des künstlerischen Klassizismus um 1800 einstehen.

Ein Blick sei auf die Art der stilistischen Änderungen Goethes geworfen. Dafür lassen sich das in Hackerts Handschrift überlieferte kunsttheoretische Fragment über Landschaftsmalerei und sein Abdruck unter den »Nachträgen« des *Hackert*-Buches heranziehen. Hackert hatte das Fragment in Briefform angelegt. Der Anfang des Textes lautet jeweils:

Hackerts Manuskripttext

Sie wollen von mir meine Ideen wissen über die Landschaftsmahlerey, was ich darüber dencke. Nichts Glaubt man gemeiniglich ist leichter als Landschaften zu zeichnen und zu Mahlen; nach der Meinung der mehresten Liebhaber; so gar Künstler die es an Einsicht und Kenntnis fehlet, glauben daß es eine leichte Sache sey. Einige Maßen mit einen gewissen Efeckt zusammengesetzt, machen nach unserer Imagination einen gewissen Efeckt, für einen mehr und den Andern weniger eine Landschaft, die sehr unvollkommen ist;²⁹

Goethes Bearbeitung im *Hackert*-Buch

Nach Ihrem Verlangen, mein Freund, erhalten Sie hiermit meine Gedanken über die Landschaftsmahlerei. Gewöhnlich glaubt man, es sei etwas Leichtes, Landschaften zu zeichnen und zu mahlen. In diesem Irrthum stehen die meisten Liebhaber, ja sogar Künstler, denen es an Einsicht und Kenntniß fehlt. Einige Massen mit einem gewissen Effect zusammengestellt, können unserer Einbildungskraft als eine Landschaft erscheinen, die aber sehr unvollkommen ist. (WA I, 46, S. 357)

28 Vgl. Wolfgang Krönig in: ders., Reinhard Wegner: *Jakob Philipp Hackert. Der Landschaftsmaler der Goethezeit*. Mit einem Beitrag von Verena Krieger. Köln, Weimar, Wien 1994, S. 25: »Kaum zufällig ist es, vielmehr von symptomatischer Bedeutung, daß Goethe seinem Freunde Heinrich Meyer [...] das Wort für eine allgemein wertende Äußerung zu Hackert überlassen hat, er selbst jedoch offensichtlich auf eine solche verzichtete«.

29 *Kunsttheoretische Fragmente Jakob Philipp Hackerts*. Hrsg. von Gisela Maul. In: Miller, Nordhoff (Anm. 12), S. 106–122; hier S. 108.

Durch Goethes Redaktion erhält der Text eine klare Diktion. Die Stilebene wird erhöht (»Sie wollen von mir [...] wissen« → »Nach Ihrem Verlangen«) und dem Briefstil mit der eingeschobenen Anrede »mein Freund« angeglichen, Nebensätze werden in Nominalisierungen verwandelt (»was ich darüber dencke« → »meine Gedanken«), Wiederholungen aufgelöst (»Nichts [...] ist leichter [...] daß es eine leichte Sache sey« → »es sei etwas Leichtes [...]. In diesem Irrthum«; »Maßen mit einen gewissen Efect [...] machen [...] einen gewissen Efect« → »Massen mit einem gewissen Effect [...] erscheinen«), Fremdwörter eingedeutscht (»Ideen« → »Gedanken«; »Imagination« → »Einbildungskraft«), umständliche Formulierungen aufgehoben (»für einen mehr und den Andern weniger« → »können«).

Jenseits von einzelnen inhaltlichen Eingriffen und nicht unerheblichen stilistischen Änderungen gilt es aber, für den eigentlichen biographischen Teil des Buches, die Lebensschilderung Hackerts, eine grundsätzliche Frage der Textpräsentation zu bedenken. Es ist nämlich anzunehmen, dass Goethe an einer zentralen Position des Textes maßgeblich verändert hat, nämlich beim Erzähler. Der nicht zur Erzählung gehörende, die Narration von außen organisierende, vom biographischen Protagonisten in der 3. Person Singular berichtende Erzähler ist wohl erst von Goethe eingeführt worden. Hackert selbst dürfte seine Lebenserzählung im Sinne des autobiographischen Duktus in der 1. Person Singular, in der Ich-Form, erzählt haben. Die ehemalige Autobiographie wird daher durch Goethe zu einer Biographie.

Damit stellt sich aber noch einmal die Autorschaftsfrage und dies zunächst für den biographischen Teil. Wer ist als der Autor dieses Teils anzusehen, Hackert oder Goethe? Die Frage scheint kaum beantwortbar. Zu Anfang der die »Nachträge« einleitenden »Vorerinnerung« bezeichnet sich Goethe als »Herausgeber« (WA I, 46, S. 325) des Buches. Dieser Rückzug auf die Position des allein Verantwortlichen für das Arrangement Tragenden widerspricht aber dem Titel, der das Buch explizit als »Biographische Skizze [...] entworfen von Goethe« kennzeichnet und damit Goethe in die Autorfunktion hebt. Die Herausgeberrolle kann man Goethe dagegen für den ganzen Bereich der »Nachträge« zuweisen. Hier finden sich mit der einleitenden »Vorerinnerung« und der Nachlass-Listung am Schluss nur zwei Texte von Goethes Hand, die in ihrem Charakter (Einleitung, Auflistung) zudem die traditionelle Herausgeberfunktion erfüllen. Doch geht – wenn man genau hinschaut – die Beteiligung Goethes bei einigen weiteren der Nachtragstexte über die Herausgeberfunktion nun doch hinaus. Denn bei ihnen hat sich Goethe als Übersetzer betätigt: Das betrifft die Übersetzung des biographischen Abschnitts zu Charles Gore aus dem Englischen und die der Tschesme-Bildbeschreibungen aus dem Französischen. Und zu erinnern ist, dass Goethe auch im biographischen Hauptteil als Übersetzer aus dem Englischen aufgetreten ist, nämlich beim Sizilien-Tagebuch von Richard Payne Knight.

Offensichtlich nimmt Goethe für das *Hackert*-Buch sehr verschiedene Funktionen ein. Er ist der herausgeberische Arrangeur, der intensiv arbeitende Redakteur, der Übersetzer und nach dem Titelblatt gar der Autor. Goethes Tätigkeit an dem Buch lässt sich daher als multifunktional bezeichnen. Damit steht sie in einem engen Bezug zum Charakter des biographischen Blicks auf Hackert, den das Buch anbietet. Dieser erweist sich nämlich in gleichem Sinne als multiperspektivisch. Die Anlage des Buches zeigt, dass die chronikalisch-biographische Erzählung Goethes

für die Repräsentation eines Lebensweges als keinesfalls ausreichend erscheint. Auf die Möglichkeit, Biographie zu schreiben, vom Leben eines Menschen zu berichten, ist somit zu übertragen, was Goethe am Beispiel der verschiedenen verfügbaren Reisebeschreibungen Siziliens erörtert, um die Aufnahme des knightschen Sizilien-Tagebuchs zu begründen, wodurch zugleich deutlich wird, warum Goethe überhaupt der Text von Knight wichtig war. Er bildet nämlich eine konzeptuelle Folie für das Biographie-Modell. Wenn man in der folgenden Äußerung Goethes aus der »Vorerinnerung« des *Hackert-Buches* »Land« durch »Mensch« ersetzt, ist schon die Grundkonzeption der goetheschen biographischen Annäherung an Hackert erläutert:

[...] ein jeder, der in der Ferne ein Land studiren will, er habe es früher nun selbst gesehen oder nicht, wird immer so viel Zeugen aufsuchen als er nur kann, deren Menge in diesem Fall nur interessanter ist, weil sowohl die verschiedenen Zeiten, in welchen sie beobachtet, als die verschiedenen Standpunkte, woraus sie die Gegenstände angesehen, dem Betrachtenden und Urtheilenden sehr zu statten kommen. (WA I, 46, S. 327)

Der Text des Biographen ist nicht die Deutung des Lebens, zumindest nicht die Gesamtdeutung. Diese ist erst eine Rezeptionsleistung des Lesers, geschieht erst beim Lesen der Biographie, die so viel Material wie möglich zur Verfügung stellen soll. Darum erscheint das Buch als ein Bündel unterschiedlicher Textsorten und unterschiedlicher Stimmen, zusammengeführt unter dem Namen Goethe. Zugleich ist es somit eines der frühen Beispiele für Goethes kollaboratives Arbeiten, das er kurz vor seinem Lebensende gegenüber Frédéric-Jacob Soret bekanntermaßen so erläuterte: »Mon Œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe«.³⁰

So wurde Hackerts Biographie Goethe zum Experiment für die Frage, wie das Leben des Individuums darzustellen sei. Aber natürlich war das Thema Hackert dabei nicht willkürlich gewählt. Zwei Aspekte legten es nahe. Der eine betrifft die künstlerische Position, die Hackert vertrat. Immerhin konnte Hackert – wenn auch mit einigen Mühen, das machen die, wenn auch wenigen, kritischen Bemerkungen Meyers deutlich – für die klassizistische Kunstpolitik der »Weimarer Kunstfreunde« um Goethe und Meyer als Beispiel eines zeitgenössischen Künstlers gewonnen werden.³¹ Das *Hackert-Buch* steht damit in der Reihe von Goethes Zeitschrift *Propyläen* (1798–1800), des Kunstwettbewerbs der Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) und von Goethes *Winkelmann-Buch* (1805).

Der andere Aspekt betrifft Goethe selbst. In Hackert konnte Goethe einen Spiegel und ein Muster erkennen. Als Spiegel musste Hackert Goethe erscheinen, weil er ein Ausnahmekünstler mit großem Erfolg war. Und er war das unter ähnlichen Bedingungen. Hackert führte ein Leben am neapolitanischen Hof als angestellter

30 Zit. nach FA I, 20, S. 661.

31 Vgl. die dezidierte Bewertung des *Hackert-Buches* bei Gero von Wilpert: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart 1998, Art. *Hackert, Jakob Philipp*, S. 434f.; hier S. 435: »Sie [die *Hackert-Biographie*; R.N.-K.] ist zugleich antiromantisches Bekenntnis zur klassischen Landschaftsmalerei«. Vgl. ebenso Friedmar Apel in FA I, 19, S. 845: »Als Repräsentant der Landschaft des Südens symbolisiert Hackert [...] das Festhalten am klassizistischen Ideal gegen die christlich-patriotische Aufladung der Landschaftsdarstellung«.

Hofmaler mit engen Beziehungen zu König Ferdinand, wie Goethe in Weimar in enger, förderlicher Beziehung zu Herzog Carl August lebte.³² Das Modell des gesellschaftlich hoch anerkannten, in adelige Kreise aufgestiegenen bürgerlichen Künstlers, der vom Landesherrn protegiert wird, ist an Hackert wie an Goethe ablesbar. Mehr als nur Künstler, wurden beide auch für andere Aufgaben herangezogen. Hackert wurde für Ferdinand gar zum »Factotum« (WA I, 46, S. 261), wie es Goethes Biographie formuliert. Wenn man an die verschiedensten Aufgaben denkt, die Goethe für das Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach übernahm – u. a. Mitglied des Geheimen Consiliums, Leitungsaufgaben in der Kriegskommission, beim Bergbau, für das Theater, für die wissenschaftlichen Anstalten und Bibliotheken in Jena und Weimar, schließlich auch hinsichtlich der Verkehrswege –, dann lässt sich rasch die Parallele erkennen. Es ist daher nicht überraschend, dass die *Hackert-Biographie* in einem eigenen Kapitel *Wegebau* eine Anekdote schildert, in der Hackert eine Rolle bei der Beurteilung der neapolitanischen Verkehrswege spielt (WA I, 46, S. 281-283).³³ Letztlich kann noch Hackerts Kunststil der realistischen Landschaftsdarstellung als Spiegel für Goethe in Anschlag gebracht werden, denn der Künstler und Augenmensch Goethe war ja zugleich Naturwissenschaftler. Hackerts »erkennende[s] Sehen und Wiedergeben des Geschauten, die Klarheit und Ordnung der Naturphänomene im Bild«³⁴ dürften gerade den Naturwissenschaftler in Goethe, den Botaniker und Geologen, für Hackert eingenommen haben. Und *last not least* ist darauf zu verweisen, dass Hackert eine Kunst, die Malerei, ausübte, von der Goethe eine Zeitlang annahm, er könne in ihr ein Meister werden. Hackerts künstlerischer Weg bildet damit auch die Alternative zu demjenigen Goethes, der in die Literatur ging. Goethe lag Hackert als Spiegelfunktion natürlich besonders nahe, weil eine persönliche Beziehung zwischen beiden bestand, Goethe ihn quasi durch persönliche Anschauung kannte. Wie sehr Goethe Hackert als Spiegelbild verstehen musste, wird vielleicht durch nichts so deutlich wie durch Goethes Versuch, genau diesen Aspekt in der Biographie Hackerts für den Leser unsichtbar zu machen. Allerlei Personen werden dort erwähnt. Goethe aber, der Autor, Redakteur, Herausgeber des Buches, der 1787 Hackert über Wochen begegnete und nachhaltig von ihm lernte, bleibt in der ganzen Lebensdarstellung ungenannt.

Außer als Spiegel dient Hackert Goethe nun aber auch als Muster dafür, wie sich der erfolgreiche Lebensweg des Künstlers gestaltet. Glück und Zufall erscheinen dabei zunächst als die wesentlichen Faktoren, prägnant formuliert im Kommentar zum Rat des Direktors der Berliner Akademie der Künste Blaise-Nicolas Le Sueur

32 Vgl. auch Norbert Miller: »Die Regeln des großen Stils aus der schönen italienischen Natur«. *Jakob Philipp Hackert in Neapel und die Entstehung der Landschaft nach der Natur*. In: Miller, Nordhoff (Anm. 12), S. 10-46; hier S. 11.

33 Martin Warnke: *Goethe beschreibt sein Gegenbild. Zur Struktur seiner Hackertbiographie*. In: *Europa Arkadien. Jakob Philipp Hackert und die Imagination Europas um 1800*. Hrsg. von Andreas Beyer u. a. Göttingen 2008, S. 271-277; Zitat S. 272, hat darauf hingewiesen, dass die nach der herkömmlichen Struktur einer höfischen Künstlerexistenz formulierten Kapiteltitel den Umfang von Hackerts Tätigkeit im genannten Bereich weit übertreiben: Sie »suggerieren eine Biographie, die von den verfügbaren Lebensdaten nicht gedeckt war«.

34 Krönig (Anm. 6), S. 16.

an Hackert Ende der 1750er Jahre, er möge sich aufgrund seines Talents ganz der Landschaftsmalerei widmen. Dazu ist kommentiert: »Dieser durch einen glücklichen Zufall ertheilte Rath bestimmte Hackerten für diese Gattung, und schenkte der Welt einen der besten Meister in derselben« (WA I, 46, S. 113).³⁵ Doch auch andere Faktoren werden für den erfolgreichen Weg des Künstlers in Anschlag gebracht, die die Kontingenz zunehmend unterlaufen. So wird der entscheidende Kontakt mit dem neapolitanischen König Ferdinand 1782, der ab 1786 in Hackerts Anstellung als neapolitanischer Hofmaler münden wird, von der Königin folgendermaßen kommentiert: »Der liebe Gott hat euch zu uns geschickt!« (WA I, 46, S. 235). Damit wird die Vorsehung nun zum Faktor, der den Lebensweg des Künstlers prägt. Ganz am Ende des biographischen Teils, im resümierenden Abschnitt *Lebensende*, erscheinen aber Glück, Kontingenz und Providenz als nachrangig. Hervorgehoben wird dagegen die Fähigkeit des Individuums, alle Gegebenheiten für den erfolgreichen Weg zu nutzen und diesen selbst zu gestalten, was dem strategischen Bewusstsein entspricht, mit dem Hackert seine Karriereschritte anging.³⁶ In den Schlussformulierungen des Buches tritt dieses Konzept quasi im klassischen bzw. klassizistischen Gewand auf, wenn zu der Fähigkeit der Selbstverwirklichung als deren notwendiger Bedingung ein stetiges Streben nach Produktivität tritt: »Er [Hackert; R. N.-K.] gehörte zu den Menschen, die auf eine entschiedene Weise ihres eigenen Glücks Schmiede sind. Sein angeborenes Talent entwickelte sich bald, und ein ruhiger Fleiß, eine unausgesetzte Bemühung brachte ihn nach und nach auf den Gipfel« (WA I, 46, S. 321). Ganz in diesem Sinne gewinnt das Muster Hackert weitere klassische Konturen, wenn ihm eine Einheit von Körper und Geist bzw. Seele attestiert wird: »Sein Äußeres war seinem Innern völlig gemäß. Wohlgebaut, zeigte er sich strack, ohne steif zu sein, doch mehr mit einem ernsten als gefälligen Anstand« (WA I, 46, S. 322).

Markiert wird Hackerts Erfolgsweg als Leistung, bei dem das Individuum sich selbst treu bleibt. Moralische Integrität wird damit auch für den Künstler, der sich vom Adel anstellen und bezahlen lässt, deklariert: »Er war eine von den glücklichen Naturen, die bei einer großen Selbstbeherrschung jedermann dienen und niemand gehorchen mögen. Er hatte die Gabe sich in Menschen zu schicken, ohne im mindesten biegsam zu sein« (WA I, 46, S. 321). Dass dieses Muster an Hackert formuliert wird, ist deshalb nicht unbedeutend, weil König Ferdinand von Neapel, dem Hackert als Hofmaler diente und den die biographische Darstellung nur positiv schildert, als der konservativste absolute Herrscher seiner Zeit galt, zudem noch als antriebs- und intelligenzschwach.³⁷ Indem das Schlusskapitel Hackert als voll-

35 Siehe auch die Darstellung der überlangen und über Umwege realisierten Reise nach Paris 1765: »Diese zufällig längere Seereise hatte indessen auf Hackerts Talent einen sehr wohlthätigen Einfluß; [...] und somit erweckte dieser Zufall in ihm zuerst den Geschmack an Seestücken, den er nachmals mit dem glücklichsten Erfolg cultivirte« (WA I, 46, S. 120).

36 Vgl. Weidner (Anm. 7), S. 43: »Doch scheint Hackert ein Künstler gewesen zu sein, der nichts dem Zufall überließ. Seine beeindruckende Karriere stellt sich als das Ergebnis durchdachter Strategien dar«. Vgl. auch ebd., S. 55 u. 57.

37 Vgl. Hermann Mildener: »Die Hackertsche klare, strenge Manier«. *Johann Wolfgang von Goethe und Jakob Philipp Hackert*. In: *Jakob Philipp Hackert. Europas Land-*

kommen integer erklärt, kann dieser sowohl das Muster für den gelingenden Lebensweg des Künstlers bieten und zugleich auch die Spiegelfunktion im Hinblick auf Goethes Abhängigkeitsverhältnis zu Herzog Carl August in Weimar behalten. So lassen sich die Beziehungen des bürgerlichen Künstlers zum Adel als Ausweis seines künstlerischen und gesellschaftlichen Erfolgs lesen. Hackerts Kontakte etwa zur russischen Kaiserin Katharina II., zu Papst Pius VI. und zum römisch-deutschen Kaiser Joseph II. werden neben den Beziehungen zu Ferdinand von Neapel besonders hervorgehoben (WA I, 46, S. 130 f., 141 f., 229, 234). Am Ende wird Hackert aufgrund seiner preußischen Herkunft gar in eine Parallele zu Friedrich dem Großen gestellt, indem betont wird, dass Hackert »seinen Theil von der Glorie des großen Königs sich zueignete« (WA I, 46, S. 322). Auch hier wird das Muster Hackert durch die Spiegelfunktion für Goethe begleitet. Zu erinnern ist nur daran, dass genau in die Zeit der Ausarbeitung des *Hackert*-Buches zwischen 1807 und 1810 Goethes persönliche Begegnung mit Napoleon 1808 in Erfurt fällt, die so entscheidende Auswirkungen auf Goethes Vorstellung vom großen Individuum hatte. Spiegel und Muster werden dann in der Widmung des Buches zusammengeführt, indem so das Muster des erfolgreichen Bürgers in Adelskreisen von Hackert auf Goethe übertragen ist, nämlich durch Goethes Widmung des *Hackert*-Buches an Maria Paulowna, die Großfürstin von Russland und gleichzeitige Erbprinzessin von Sachsen-Weimar-Eisenach (WA I, 46, S. 105-108).

3. Die autobiographische Funktion der »Hackert«-Biographie

Die weitergehende Bedeutung des *Hackert*-Buches wird allerdings erst im Blick auf die spezifische goethesche Werkreihe sichtbar, in die es einzuordnen ist: nämlich die biographische. Und von ihr aus schlägt gerade das *Hackert*-Buch die Brücke zu Goethes autobiographischem Werk.

Die biographische Reihe hatte Goethe 1796/97 eröffnet, als die von ihm aus dem Italienischen übersetzte Autobiographie des bedeutenden florentinischen Goldschmieds und Bildhauers Benvenuto Cellini (1500-1571) in Schillers Zeitschrift *Die Horen* erschien.³⁸ Für die Buchpublikation³⁹ 1803 fügte Goethe einen umfangreichen, im Druck der Weimarer Ausgabe knapp 100 Seiten ausmachenden Anhang »bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik« hinzu, wie es im Anhangtitel heißt.⁴⁰

schaftsmaler der Goethezeit. [Ausstellungskatalog]. Hrsg. von Hubertus Gaßner u. Ernst-Gerhard Güse. Ostfildern 2008, S. 75-85; hier S. 82; Miller (Anm. 32), S. 11. – Zur Faulheit Ferdinands siehe die Äußerung des österreichischen Diplomaten Ernst Graf von Kaunitz aus dem Jahr 1768, zit. von Reinhard Wegner in Krönig, Wegner (Anm. 28), S. 151 f.; zur Dummheit vgl. Weidner (Anm. 7), S. 105: »So aber galt Ferdinand als der wohl dümmste König des 18. Jahrhunderts«.

38 Zur Überlieferung des *Cellini* siehe FA I, 11, S. 868-873. Siehe auch den Überblick von Christine Tauber: *Leben des Benvenuto Cellini*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 369-376, und dies.: *Cellini, Benvenuto (1500-1571)*. In: ebd., S. 453 f.

39 *Leben des Benvenuto Cellini Florentinischen Goldschmieds und Bildhauers von ihm selbst geschrieben*. Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe. 2 Theile. Tübingen 1803.

40 WA I, 44, S. 297; der Anhang nimmt in dieser Ausgabe die Seiten 297-392 ein.

Die Differenzierung in Hauptteil und Anhang entspricht somit dem *Hackert*-Buch. Der Anhang stammt hier allerdings von Goethe allein. In ihm wird aufgearbeitet, was der autobiographische Text Cellinis nicht leistet: die kunstgeschichtliche und historische Einordnung der Person Cellinis. Der Anhang übernimmt somit zugleich die Funktion, die Relevanz der cellinischen Autobiographie zu begründen. Offensichtlich – und das ist über das Verfahren festzuhalten – reicht der autobiographische Text allein für eine solche Begründung nicht aus. In diesem Sinne erweist sich das *Hackert*-Buch als Parallele. Auch für dieses ist ja festzustellen, dass die »Nachträge« als notwendige Ergänzung des biographischen Haupttextes fungieren. Goethe hatte selber in einem Brief an Johann Friedrich Cotta vom 21. September 1807 über den Zusammenhang des *Cellini*-Buches mit dem *Hackert*-Projekt bemerkt: »Ich wünschte, daß es [das *Hackert*-Buch; R. N.-K.] gedruckt würde wie Cellini, an den es erinnert« (WA IV, 19, S. 414).

Zwei Jahre nach dem Buchdruck des *Cellini* erschien 1805 das schon erwähnte *Winckelmann*-Buch. In ihm nimmt die eigentliche Lebensbeschreibung Winckelmanns nur einen kleinen Teil ein. Stattdessen wird das Buch mit dem umfangreichen Abdruck von 27 Briefen Winckelmanns an seinen Freund Hieronymus Dietrich Berendis eröffnet, dem der sehr ausführliche *Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* von Johann Heinrich Meyer (mit einem Textstück von Carl Ludwig Fernow) folgt, im Abdruck der Münchner Goethe-Ausgabe knappe 150 Seiten umfassend.⁴¹ Der eigentliche biographische Teil nimmt im Verhältnis dazu nur gute 50 Seiten ein und zerfällt zudem in die Lebensbeschreibung von Goethes Hand (mit einem eingearbeiteten Brief Wilhelm von Humboldts),⁴² die Darstellung über Winckelmann als Kunsthistoriker von Meyer und diejenige über Winckelmann als Philologen von Friedrich August Wolf. Am Ende steht noch ein Verzeichnis sämtlicher Briefe Winckelmanns. Gegenüber *Cellini* und *Hackert* erscheinen die Beizetexte zur Biographie nicht als nachgeordnet in einem Anhang oder in sogenannten »Nachträge[n]«. Sie werden nicht nur als gleichberechtigt neben den biographischen Texten präsentiert, sondern machen sogar das Schwergewicht aus.

Mit dem *Hackert*-Buch gemein hat die *Winckelmann*-Darstellung nun die Multiperspektivität des Zugriffs auf das Leben des Individuums.⁴³ Verschiedene Autoren bieten nicht nur unterschiedliche Stimmen des Erzählens, sondern stellen auch je unterschiedliche Aspekte des Lebens der geschilderten Persönlichkeit dar. Die Konstruktion der eigentlichen Biographie erklärt Goethe im *Winckelmann*-Buch – wie ja auch im *Hackert*-Buch – zur Leistung des Rezipienten, »indem der Leser durch Betrachtung dreier individueller Ansichten desselben Gegenstandes mehr gereizt

41 MA 6.2, S. 201-348; darin der Abschnitt *Bemerkungen eines Freundes* (ebd., S. 230-244) von Fernow. Vgl. FA I, 19, S. 48 u. 773.

42 Zum Nachweis siehe MA 6.2, S. 1061.

43 Vgl. zum multiperspektivischen Erzählen in Goethes Altersprosa vom *Cellini* bis zum *Zweiten Römischen Aufenthalt* Carsten Rohde: *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*. Göttingen 2006, S. 158-163 u. 174-180; siehe auch die Bewertung bei Bernd Hamacher: *Johann Wolfgang von Goethe. Entwürfe eines Lebens*. Darmstadt 2010, S. 153: »Bei *Winckelmann und sein Jahrhundert* – und ähnlich auch bei *Jakob Philipp Hackert* – handelt es sich um Ansätze zu multidisziplinären und multiperspektivischen Biographien, die zu ihrer Zeit ohne Beispiel waren«.

und zu eigener Herstellung dieses bedeutenden Lebens und Charakters aufgefordert wird, welche mit Beihülfe der älteren und neueren Hilfsmittel bequem gelingen möchte« (WA I, 46, S. 17). Im Falle des *Winkelmann*-Buches erscheinen die Einzelbeiträge der verschiedenen Autoren allerdings nirgendwo dem jeweiligen Autornamen zugeordnet. Stattdessen verweist der Titel nur auf Goethe, dessen Name für das »Kollektivwesen« steht, mit dem Goethe sein Autorschaftsverständnis 1832 gegenüber Soret erläutern sollte: *Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe*.

Die Perspektive, die der Titel des *Winkelmann*-Buches benennt, verbindet nun aber nicht nur die drei biographischen Bücher über Cellini, Winckelmann und Hackert,⁴⁴ sondern bildet zugleich die Brücke zu Goethes autobiographischem Projekt, das parallel zum *Hackert*-Buch vorangetrieben wurde. Gemeint ist die Einbindung des Individuums in seine Zeit. Im *Winkelmann*-Buch nimmt die Zeit gegenüber dem Biographierten gar einen so großen Raum ein, dass man den Titel nahezu verkehren könnte: »Das Jahrhundert und Winkelmann«. Das Bezugsverhältnis von Individuum und Zeit ist in Goethes Konzept des Biographischen tragend. Nur so ist die Bedeutung des Künstler-Individuums überhaupt ersmessbar. Um dieses Bezugsverhältnis sichtbar zu machen, entstehen der Anhang bzw. die »Nachträge« des *Cellini*- und *Hackert*-Buches. Im Kapitel XII des *Cellini*-Anhangs, der *Schilderung Cellinis*, kann Goethe entsprechend formulieren:

In einer so regsamen Stadt zu einer so bedeutenden Zeit erschien ein Mann, der als Repräsentant seines Jahrhunderts und vielleicht als Repräsentant sämtlicher Menschheit gelten dürfte. Solche Naturen können als geistige Flügel männer angesehen werden, die uns mit heftigen Äußerungen dasjenige andeuten, was durchaus, obgleich oft nur mit schwachen unkenntlichen Zügen, in jeden menschlichen Busen eingeschrieben ist. (WA I, 44, S. 350)

Im *Hackert*-Buch heißt es in Goethes Erörterung zur Aufnahme des Sizilien-Reisetagebuchs Knights:

Hackert mit seinen beiden englischen Freunden [Gore und Knight; R.N.-K.] erscheint durchaus tüchtig, wohlwollend, rechtlich, auf einen bestimmten Zweck losarbeitend. Die Hauptrichtung des Jahrhunderts gegen alle Unthätigkeit und was den Menschen darin erhält, die Hauptneigung zu allem, was wirksam und förderlich ist, besonders im Staatsfache, so wie im Ökonomischen, Mercantilischen, Technischen, erscheint an diesen wenigen Männern theils in der Reisebeschreibung, theils in der Biographie. (WA I, 46, S. 328 f.)

Es ist somit die Repräsentanzleistung des Biographischen, die den Lebensweg des bedeutenden Individuums für Goethe erzählenswert macht. Und es wundert nicht, dass Goethe dieses Biographie-Konzept seiner eigenen Lebensdarstellung, dem pa-

44 Goethe hatte selbst die Bücher in seinem *Hackert*-Aufsatz im *Morgenblatt* unter dem Stil-Aspekt in eine Reihe gestellt: »Die Lebensbeschreibung [Hackerts; R.N.-K.], woraus wir den gegenwärtigen Auszug liefern, ist in einem sehr einfachen treuerherzigen Stil verfaßt, besonders der größere Theil von Hackerts Hand, so daß sie jeden gar bald an Cellinische und Winckelmannische Naivetät erinnert« (WA I, 41.1, S. 32).

rallel zum *Hackert*-Buch begonnenen autobiographischen Projekt *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, gleichfalls unterlegt. Im Vorwort des im September 1811, also nur wenige Monate nach dem *Hackert*-Buch erschienenen ersten Bandes formuliert Goethe:

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu seyn, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt. Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, in wiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den willigen als unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet [...].⁴⁵

Die Übertragung des biographischen Konzepts auf Goethes autobiographische Darstellung lässt nun Goethes Bücher zu Cellini, Winckelmann und Hackert als Wegbereiter für Goethes autobiographisches Projekt erscheinen. Sie tragen gewissermaßen die Funktion von »stellvertretenden Lebensläufen«,⁴⁶ von »modellhafte[n] Selbstbespiegelungen«,⁴⁷ dienen Goethe als Probeläufe und Experimentierfelder für die eigene Lebensdarstellung – gerade auch in Hinblick auf die öffentlich wirksame Tätigkeit des Künstlers neben seiner Kunstausbübung oder die Verbindung des Künstlers zu den Machteliten seiner Zeit, die im *Cellini*-, im *Winckelmann*- und im *Hackert*-Buch eine bedeutende Rolle spielen.⁴⁸ Doch was für Cellini, Winckelmann und Hackert gelingt, die Entwicklung eines Panoramas vom Lebensweg des Individuums in seinem Jahrhundert, scheitert in Goethes Autobiographie. Es ist ja daran zu erinnern,⁴⁹ dass Goethe Anfang der 1810er Jahre unter dem Gesamttitel *Aus meinem Leben* seinen vollständigen Lebensweg darstellen wollte. Zur Publikationsreife gelangte zunächst jedoch nur die Zeitspanne bis 1774/75, die zwischen 1811 und 1814 in den ersten drei Teilen von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* erschien. Den vierten Teil, der die Zeit bis Herbst 1775 beschreibt, hat Goethe nur handschriftlich entworfen und nicht zum Druck befördert. Er erschien erst postum 1833. Das Unvermögen, die Jugendgeschichte zu einem Ende zu führen,

45 Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Historisch-kritische Ausgabe. Bearb. von Siegfried Scheibe. Bd. 1: *Text*. Berlin 1970 (Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin), S. 11.

46 Vgl. Norbert Miller in MA 7, S. 765; vgl. auch Rohde (Anm. 43), S. 105, Überschrift zum Großabschnitt S. 105–201.

47 Friedmar Apel in FA I, 19, S. 737, über das *Winckelmann*- und das *Hackert*-Buch.

48 Zum Zusammenhang der biographischen Arbeiten im Hinblick auf diesen Aspekt vgl. Tadeusz Namowicz: *Cellini, Winckelmann und Hackert. Zur Problematik der Künstler-vitae Goethes*. In: *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*. Hrsg. von Sabine Doering, Waltraud Maierhofer u. Peter Philipp Riedl. Würzburg 2000, S. 131–140.

49 Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: *Varianten der Selbstdarstellung und der Torso des Gesamtprojekts »Aus meinem Leben«: Goethes autobiographische Publikationen*. In: *Varianten – Variants – Variantes*. Hrsg. von Christa Jansohn u. Bodo Plachta. Tübingen 2005, S. 137–156.

geschweige denn das ganze Leben zu erzählen, wird von Goethe im unterdrückten Vorwort zum dritten Band von *Dichtung und Wahrheit* eingeräumt.⁵⁰ Was dort als Scheitern des Konzepts von der ungebrochenen, naturwüchsigen Entwicklung des großen Individuums nach dem Modell des Pflanzenwachstums angezeigt wird, erweist sich auch als ein Scheitern von Goethes Modus des biographischen Erzählens in seiner eigenen Lebenserzählung. In ihr hatte er nämlich wieder einzig und allein den Ich-Erzähler als Identität von Autor und Protagonisten aufgeboten. Ihm allein wird aufgetragen, den – mit dem Erzähler identischen – Biographierten und dessen Verhältnis zu seiner Zeit vollständig zu erfassen. Die Mahnung hatte Goethe ja schon ins Vorwort geschrieben: »Hiezu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne«.⁵¹ Die eine Erzählerstimme in *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* vermochte dieses »kaum Erreichbare« dann tatsächlich nicht zu bewerkstelligen. Die Komplexität von Leben und Zeit war vom einzelnen (Auto-)Biographen nicht mehr hinreichend zu erfassen, die Gesamtschau dem einen Autor allein nicht mehr möglich.

Goethe ließ die Erzählung seiner Vorweimarer Zeit unfertig liegen, gab überhaupt die kontinuierliche autobiographische Erzählung auf und nahm sich nur noch zwei einzelne Lebensepisoden vor: die *Italiänische Reise* sowie die *Campagne in Frankreich* 1792.⁵² Diese beiden autobiographischen Texte verabschieden sich aber weitgehend von dem *Dichtung und Wahrheit* kennzeichnenden rückblickend-reflektierenden, einen kontinuierlichen Lebensweg konstruierenden Erzähler. Stattdessen setzen sie auf die Präsentation von Materialien und Dokumenten aus dem entsprechenden Zeitraum. Goethe hat 1815 den Abbruch von *Dichtung und Wahrheit* und den Übergang zu einem anderen Darstellungsverfahren für die Schilderung der Italien-Reise selbst als »Rettung« aus der autobiographischen Darstellungsnot verstanden: »Ich rette mich in eine Epoche, von der mir die entschiedensten Documente übrig sind, Tagebücher, Briefe, kleine Aufsätze, unendliche Skizzen, von mir und andern«.⁵³ Ein solches Erzählen in Dokumenten und Aufzeichnungen steht aber den Modellen des biographischen Erzählens im *Cellini*-, *Winkelmann*- und *Hackert*-Buch nahe. Man könnte daher im Einschub des Sizilien-Tagebuchs *Knights* in die biographische Erzählung des *Hackert*-Buchs den Nukleus für die spätere

50 »[...] als ich mich für eine Zeitlang von ihnen [den Lesern; R.N.-K.] beurlaube: den[n] in der nächsten Epoche zu der ich schreiten müste fallen die Blüten ab, nicht alle Kronen sezen Frucht an und diese selbst, wo sie sich findet, ist unscheinbar, schwillt langsam und die Reife zaudert. Ja wie viele Früchte fallen schon vor der Reife durch mancherley Zufälligkeiten, und der Genuß, den man schon in der Hand zu haben glaubt, wird vereitelt« (Goethe: *Aus meinem Leben* [Anm. 45], Bd. 2: *Überlieferung, Variantenverzeichnis und Paralipomena*. Berlin 1974 [Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR], S. 582).

51 Goethe: *Aus meinem Leben* (Anm. 45), Bd. 1, S. 11.

52 Den Titel *Italiänische Reise* erhielt dieser Text erst in der *Ausgabe letzter Hand*; im Erstdruck in zwei Bänden 1816/17 erschien er als *Aus meinem Leben. Zweyter Abtheilung Erster bzw. Zweyter Theil. – Campagne in Frankreich* 1792, betitelt so auch erst in der *Ausgabe letzter Hand*, hieß im Erstdruck 1822 *Aus meinem Leben. Zweyter Abtheilung Fünfter Theil*.

53 An Heinrich Carl Abraham Eichstädt, 29.1.1815 (WA IV, 25, S. 180).

Präsentationsform von Goethes *Italiänischer Reise* sehen und dies eben nicht nur wegen des Themas als »Parallelgeschichte«⁵⁴ zu Goethes eigenem Sizilienbesuch 1787, sondern insbesondere wegen der Form.

Für die Erkenntnis, dass ihm offensichtlich nur so gelingendes autobiographisches Erzählen möglich ist, musste Goethe aber den Weg über das Scheitern des rückblickend-deutenden, kommentierenden und konstruierenden autobiographischen Erzählens in *Dichtung und Wahrheit* gehen. Das *Hackert*-Buch dagegen repräsentiert als Fortschreibung und Steigerung der Versuche zu Cellini und Winckelmann einen Modus des biographischen Erzählens, der sich von dem »kaum [e]rreichbare[n]« Anspruch, »daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne«,⁵⁵ insofern frei machen kann, als es nicht mehr einem alleinigen Erzähler diese Forderung auflastet, sondern in der Vielfalt der versammelten Stimmen im Haupttext und den »Nachträgen« Annäherungen an den Biographierten und seine Zeit anbietet. Das Problem des »congruente[n] Ganze[n]« (WA I, 36, S. 60), das sich für die *Hackert*-Arbeit aus der Überlieferung ergab, wird von Goethe produktiv verarbeitet. Der Autor entsagt der Deutungshoheit über das Individuum, legt kein abgerundetes, geschlossenes Lebensbild vor, sondern bietet multiperspektivische Zugriffe durch verschiedene Autoren als offene »Skizze«, wie es im Titel ja heißt. So übernimmt der Autor selbst die Rolle des Redakteurs und Arrangeurs des zur Verfügung stehenden Materials. Nicht mehr die ungebrochene glatte Konstruktion des Lebens eines Individuums, sondern die redaktionelle Präsentation des Überlieferten wird zum Kern des organisierenden Autor-Herausgebers, als der Goethe hier auftritt. Das *Hackert*-Buch erweist sich damit als ein markanter Schritt zu einem modernen Erzählen, wie Goethe es dann für den fiktionalen Bereich in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821/1829) weiter ausarbeiten sollte,⁵⁶ einem Erzählen, das einsträngige Deutungen gegen mehrschichtige Präsentationen einer als zunehmend komplexer und undurchschaubarer begriffenen Lebenswirklichkeit tauscht.⁵⁷ *Dichtung und Wahrheit*, das vorgebliche Muster der Autobiographie schlechthin,⁵⁸ erscheint gegenüber dem *Hackert*-Buch aus dieser Perspektive eher als ein Um- und Irrweg.

54 So ausgewiesen bei Hansen (Anm. 13), S. 73.

55 Goethe: *Aus meinem Leben* (Anm. 45), Bd. 1, S. 11.

56 Vgl. zum Brückenschlag zu Goethes fiktionalem Werk auch Mildemberger (Anm. 37), S. 81: »Allein die Querverbindungen der ›Hackert‹-Biographie zu Werken wie der *Italiänischen Reise*, *Wilhelm Meister* und *Wahlverwandtschaften* erlauben den Schluss, dass die Vita des Landschaftsmalers Teil eines weit vernetzten ästhetischen Kernbereichs von Goethes Kunstbetrachtung ist«.

57 Vgl. Hamacher (Anm. 43), S. 153, zum *Winckelmann*-Buch: »Indem die Erzählung des linearen Lebenslaufs von Winckelmann zugunsten einer Auffächerung unterschiedlicher Aspekte aufgebrochen erscheint, erweist sich dieses Goethe'sche Publikationsprojekt als anschlussfähig an aktuelle Identitäts- und Individualitätstheorien, die die Einheit des Subjekts in Frage stellen«. – Mit literaturgeschichtlicher Perspektive weist Weidner (Anm. 5), S. 395, darauf hin, dass die Biographie »in ihrer improvisierten Ordnung nachgelassener, fragmentarischer und generisch ganz unterschiedlicher Textquellen dem entspricht, was man ein romantisches Buch nennen könnte«.

58 Eine Listung entsprechender positiver Urteile der Forschung bei Nutt-Kofoth (Anm. 49), S. 143.

Kulturbruch und transkulturelles Einvernehmen: Goethes deutscher Brief an Madame de Staël in Dresden

Das Ereignis der Annäherung zwischen Goethe und Germaine de Staël fällt in die Zeit des ersten Weimar-Aufenthalts der französischen Schriftstellerin im Winter 1803/04, der dann im Zentrum ihrer Darstellung der deutschen Literatur in *De l'Allemagne* stehen sollte.¹ Demgegenüber markiert Goethes Karlsbader Brief vom 26. Mai 1808, in dem er Madame de Staëls Einladung ablehnt, »mit ihr vier Tage in Dresden zu verbringen«,² einen endgültigen Wendepunkt im Umgang der beiden Zeitgenossen, nach dem sie nie wieder Zugang zueinander fanden. In den Goethe-Biographien ist diese Episode nicht zur Kenntnis genommen worden; in den Briefsammlungen wird Goethes deutscher Brief kommentarlos abgedruckt,³ während die Staël-Biographen Goethes Ablehnung als Zeichen eines Desinteresses des »Olympiers« an seiner Anbeterin gedeutet haben⁴ oder das Ganze wörtlich lesen: als Ausdruck seiner Scheu vor dem Treiben, das die gesellige Französin umgab.⁵

- 1 Zum ersten Aufenthalt von Madame de Staël in Weimar (14.12.1803–13.1804) vgl. Goethes Ausführungen in den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1803 und 1804, in denen er trotz zwiespältiger persönlicher Reaktion auf die »Weltfrau« der kulturell-literarischen Vermittlungsleistung der *De l'Allemagne*-Autorin seine Anerkennung zollt (FA I, 17, S. 122–130), sowie eine spätere Aufzeichnung in: *Biographische Einzelheiten* (FA I, 17, S. 388 f.); zum Weimarer Aufenthalt vgl. auch die trotz fragwürdiger Zuverlässigkeit noch lesenswerte Berichterstattung von Karl August Böttiger in: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hrsg. von Klaus Gerlach und René Sternke. Berlin 1998, S. 347–390. Zu Germaine de Staëls Briefwechsel mit Goethe sei auf den vorzüglichen Quellenkommentar von Béatrice W. Jasinski verwiesen: dies. (Hrsg.): *Madame de Staël: Correspondance Générale. France et Allemagne (1^{er} août 1803–19 mai 1804)*. Bd. 5.1. Paris 1982, S. 141–256; *De »Corinne« vers »De l'Allemagne« (9 novembre 1805–9 mai 1809)*. Bd. 6. Paris 1993, S. 429; *La Destruction de »De l'Allemagne«. L'Exil à Coppet (9 mai 1809–23 mai 1812)*. Bd. 7. Paris 2008, S. 380 f.
- 2 Madame de Staël an Goethe, 21.5.1808: »Soyez capable de venir à dresde passer quatre jours avec moi« (HA Briefe an Goethe, Bd. 1, S. 522 f.). – Das Original dieses von Ludwig Geiger und Bernhard Suphan im GJb 1887, S. 7 f., veröffentlichten Briefes befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar.
- 3 Vgl. Goethe an Germaine de Staël-Holstein, 26.5.1808 (WA IV, 20, S. 67 f.). Goethes Brief ist hier nach dieser Ausgabe zitiert (Original und Konzept befinden sich im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar); danach abgedruckt in HA Briefe, Bd. 3, S. 70 f., und in FA II, 6, S. 307 f. Der Brief Germaine de Staëls an Goethe ist abgedruckt in HA Briefe an Goethe, Bd. 1, S. 522 f.
- 4 Vgl. Ghislain de Diesbach: *Madame de Staël*. Paris 1983, S. 418.
- 5 Dazu Georges Solovieff (Hrsg.): *Madame de Staël. Selected Correspondence*. Übers. u. hrsg. von Kathleen Jameson-Cemper. Dordrecht 2000, S. 247; Sabine Appel: *Madame de Staël. Biographie einer großen Europäerin*. Düsseldorf 2006, S. 258.

Auf den ersten Blick scheint die Begebenheit kaum der Beachtung oder bestenfalls einer Fußnote wert zu sein. Hinter jener brieflichen Absage verbirgt sich aber mehr als nur ein geringfügiger biographischer Zwischenfall. Die kleine Epistel, die Goethe am 26. Mai 1808 an Germaine de Staël nach Dresden sandte, ist ein literar- und kulturhistorisches Dokument; in ihm zeigt sich, verborgen hinter der persönlichen Ablehnung, in direkterer und pauschalerer Weise als in anderen schriftlichen Zeugnissen jener Zeit die radikale Abkehr des Dichters von der spätmantischen Kunst- und Kulturwende sowie von deren ideologischen Hauptträgern.

Es handelt sich um einen vorsichtig komponierten Brief, von dem Goethe zuerst seinem Mitarbeiter Riemer ein Konzept diktierte, dessen Überarbeitung dann nach Dresden gesandt wurde.⁶ Im Gegensatz zur französischen Korrespondenz der Weimarer Zeit, die im halb formellen, halb scherzhaften, auf den geselligen Umgang eingestellten Konversationsstil gehalten war, ist jener Brief ausnahmsweise auf Deutsch verfasst. Vom leichten Ton der Weimarer Billets, in denen Madame de Staël als ausländische Salondame angesprochen wird, hebt sich die feierliche Ernsthaftigkeit des deutschen Briefes nach Dresden auffallend ab. Als Vertreter des deutschen Kulturkreises wendet sich der Schreiber an die »freundliche Nachbarinn und Halb-Landsmännin«; die Vermittlerin zwischen französischer und deutscher Kultur scheint für ihn weniger als Adressatin der Mitteilung denn als Vermittlungsinstanz einer an die eigenen Landsleute gerichteten Verweigerung zu fungieren.

Die schillernde Epistel brilliert auch durch ihre mit höchster Sorgfalt aufpolierte rhetorisch-stilistische Textur, die sie als Glanzstück unter Goethes Altersbriefen aufleuchten lässt.⁷ Dieses ausgesprochen literarische Schreiben eines Fachkollegen an die Romanautorin steht im Schnittpunkt zwischen der Manier von Madame de Staëls Briefroman *Delphine* und dem Ton ihres Künstlerromans *Corinne ou l'Italie*, auf dessen Lektüre sich der Verfasser lobend bezieht. Der Autor des von Madame de Staël bewunderten *Werther* versetzt sich in die empfindsame Gefühlswelt seiner Romanfigur zurück. Die Stichworte des Briefes rafften in gleichsam parodistischer und ironisch-distanzierter Manier die Hauptmomente der *Werther*-Handlung, aus denen sich auch Motive in Madame de Staëls Erzählwerken speisen: Reise in die Natur, Lobpreisung der Frühlingsschönheit, Einladung der Hofdame, Unbehagen an ihrer Hofumgebung, Rückzug in die Natureinsamkeit.

In ostentativer Gefühlsbetonung greift der zentrale Absatz des Briefes Werthers rousseauistische Dichotomisierung von Natur und Kultur in gewandelter Szenerie wieder auf:

Daß ich aufrichtig rede! Wenn Sie mich zu irgend einem einsamen Bergschloß beschieden hätten, wo ich hoffen könnte, Sie, von wenigen Vertrauten umgeben, in ruhiger Sammlung zu finden, und einige Tage mit Ihnen zu verleben; nichts sollte mich abhalten Sie aufzusuchen und jene glücklichen Stunden zu erneuern, die uns an Ihrer Seite früher geworden sind. Dencke ich mir aber die bedeutende Stadt, geziert mit köstlichen Kunstwercken, umgeben von einer herrlichen Natur,

6 Zu den textlichen Abweichungen vgl. WA IV, 20, S. 379.

7 Zur Prosa der Altersbriefe vgl. die zusammenfassenden Anmerkungen von Bodo Morawe in HA Briefe, Bd. 3, S. 515.

und Sie mitten in einer zudringenden Gesellschaft; so sehe ich schon zum Voraus den Zweck meiner Reise vereitelt, ich fühle die Hindernisse mich mittheilen zu können, die Anlässe zu Verstimmungen und ich scheide verdrieslich.

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass Madame de Staëls Einladungs-billet vom 21. Mai, auf das sich Goethes Schreiben bezieht, ein Schlussparagraph angefügt war, in dem sie den angebeteten Dichter ausdrücklich als Mittelpunkt des deutschen literarischen Lebens nach Dresden zu locken versuchte: »Schlegel aussi se rappelle à votre souvenir. Son frère nous attend à Dresde: votre cours littéraire y sera réunie«.⁸ Von dem einnehmend-schmeichelnden Ton der Einladung setzt sich der Antwortende mit Nachdruck ab, indem er beteuert, dass er mit der Einladenden zwar gerne als Einzelmensch in der Einsamkeit der Natur – auf »irgend einem einsamen Bergschloß« – zusammenkommen, jedoch nicht an der sie umgebenden Stadt- und Menschengesellschaft teilhaben wolle.

Während die gesellschaftlichen Gepflogenheiten eine Zusage an die Freundin von Herzogin Louise eigentlich unabdingbar machten, beruft sich Goethe auf seine deutsche Identität, um den schroffen Ton seiner Ablehnung zu rechtfertigen. Als »aufrichtig« redender Deutscher, ja als Angehöriger des Kulturkreises der »ehrlichen Deutschen«, könne er es nicht unterlassen, ihr den Grund seiner Ablehnung offen einzugestehen. Der wiederholte Rekurs auf das Stereotyp deutscher Aufrichtigkeit lädt zur näheren Betrachtung der in einer Reihe von Euphemismen verschlüsselten Weigerungsgründe ein.⁹ Angeführt werden einerseits »die bedeutende Stadt« und ihre von Naturlandschaft umgebenen »köstlichen Kunstwercke«, andererseits die kommunikationshemmende »zudringende Gesellschaft« und voraussehbare »Anlässe zu Verstimmungen«, infolge deren er – wie Werther beim unglücklichen Ausgang seines Aufenthalts bei Hof – seinen Abschied »verdrieslich« nehmen müsste. Was gab es in jener »bedeutende[n] Stadt«, das Goethe von einem kurzen Besuch in dem nicht gar zu weit vom böhmischen Kurort Karlsbad liegenden Sachsen abhielt? Die Abwehr verwundert umso mehr, als insgesamt sieben Reisen nach Dresden, darunter ein neuntägiger Aufenthalt vom 16. bis zum 25. September 1810,¹⁰ von der lebenslangen Anziehungskraft zeugen, die die sächsische Hauptstadt und ihre Kunstsammlungen auf den Weimarer Dichter ausübten (eine Anziehungskraft, die später im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit* literarisiert werden sollte).¹¹

Die Daten von Madame de Staëls Aufenthalt im Dresdner Hotel de Pologne (30. Mai bis 6. Juni 1808) sind biographisch ermittelt. Neben Friedrich Schlegel, dem in ihrem Einladungsbrief erwähnten Bruder ihres Begleiters August Wilhelm Schlegel, zählten Adam Müller und Karl August Böttiger zu den Hauptgesprächspartnern jener Dresdner Woche.¹² Zuvor hatte Germaine de Staël den Kurort Teplitz

8 Madame de Staël an Goethe (Anm. 1), Bd. 6, S. 429.

9 Zum Euphemismus als bevorzugtem Sprachmittel in Goethes Altersbriefen vgl. Bodo Morawe in HA Briefe, Bd. 3, S. 530.

10 Tagebuch (WA III, 4, S. 154-156).

11 Vgl. FA I, 14, S. 350-353.

12 Vgl. Jean Mistler: *Madame de Staël et Maurice O'Donnell*. Paris 1926, S. 154, und Appendice I, S. 315-319; sonstige Angaben zu Madame de Staëls vielfach erwähntem

besucht, wo ihre aufsehenerregende Zusammenkunft mit Friedrich Gentz stattfand. Als Autor des antinapoleonischen Traktats *Fragmente aus der neusten Geschichte des Politischen Gleichgewichts in Europa*¹³ und erklärter Gegner des imperialen Systems durfte dieser die Hauptstadt des mediatisierten Rheinbundstaates Sachsen nicht betreten.¹⁴ Durch ihr Treffen und die siebenstündige Unterhaltung mit dem Napoleon-Gegner rückte die exilierte Französin ins Fadenkreuz imperialer Machtausübung und wurde von der französischen wie von der österreichischen Polizei mehr denn je überwacht, weshalb sie im Anschluss den direkten Briefverkehr mit Gentz denn auch unterließ.¹⁵ Vor jenem Hintergrund erschien der Dresdner Zirkel um den Gentz-Protegé Adam Müller und den aus französischer Gefangenschaft entlassenen Heinrich von Kleist in mehrfacher Beziehung in einem heiklen politischen Zwielight.¹⁶

Hätte Goethe aus politischen Rücksichten einen näheren Verkehr mit Madame de Staël und dem Dresdner Kreis vermeiden wollen, so wäre das begreiflich gewesen. Bereits kurz nach der Veröffentlichung hatte er Friedrich Gentz' *Fragmente* zur Kenntnis genommen¹⁷ und war während des Karlsbader Sommeraufenthalts 1807 mit dem Autor in Kontakt gekommen, mit dem er laut Tagebuch »erst einen politischen dann ästhetischen Discours« führte, worin es um »Adam Müller und dessen Art zu denken und zu arbeiten« ging.¹⁸ Dass sich Goethe mit seiner Karlsbader Vertrauten Marianne von Eybenberg über die vieldiskutierte Nachricht von Frau von Staëls »Entrevue in Töplitz mit Gentz« am 22. Juni 1808 unterhielt, wurde ebenfalls notiert.¹⁹ Goethe hielt sich über den wichtigen Gegner der franzö-

Aufenthalt in Dresden sind äußerst spärlich; allenfalls dürfte ein anonym veröffentlichter Bericht in der *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 106, 4.7.1808, S. 842-844, von Karl August Böttiger stammen. In der detaillierten Studie zum Dresdner Schauplatz der Romantik von Theodore Ziolkowski: *Dresdner Romantik. Politik und Harmonie*. Heidelberg 2010, wird Madame de Staëls Juniaufenthalt kommentarlos erwähnt (S. 113, 115).

13 Das Werk wurde 1806 anonym mit dem fiktiven Erscheinungsort St. Petersburg publiziert.

14 Vgl. Gustav Seibt: *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*. München 2008, S. 50-57.

15 Paul Gautier: *Madame de Staël et Napoléon*. Paris 1903, S. 223; Mistler (Anm. 12), S. 153.

16 Dementsprechend sind auch für das befremdliche Übergehen Heinrich von Kleists in *De l'Allemagne* politische Gründe erwogen worden (Georges Solovieff: *L'Allemagne et Madame de Staël. En marge d'un »événement«*. Paris 1990, S. 44, 62 f.), eine Annahme, die sich mit Germaine de Staëls publizistischen Kontakten zu den Herausgebern des *Phöbus* in dessen Erscheinungsjahr schwer verträgt. Zwei Essays von Adam Müller über Madame de Staël und der *Phöbus*-Druck ihrer französischen Übersetzung von Schillers *Siegesfest* zeugen von einer schriftstellerischen Verbindung, die wohl nicht über ihren Dresdner Aufenthalt hinaus andauerte. Vgl. [Adam Müller:] *Über den schriftstellerischen Character der Frau von Stael-Holstein*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 1, S. 54-56; [ders.]: *Corinne ou l'Italie par Madame de Stael-Holstein*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 2, S. 42-47; [Schiller:] *La fête de la victoire où le retour des Grecs*. Übers. von Madame de Stael-Holstein. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 6, S. 3-8.

17 Tagebuch, 2. u. 3.5.1806 (WA III, 3, S. 127).

18 Tagebuch, 3.8.1807 (WA III, 3, S. 252 f.).

19 Tagebuch, 22.6.1808 (WA III, 3, S. 350).

sischen Herrschaft informiert und traf ihn auch gelegentlich, jedoch nicht ohne vorsichtig Abstand zu wahren, worüber sich Gentz seinerseits bitter beklagte.²⁰ Im Oktober 1808 fand der Kaiserkongress in Erfurt statt, bei dem es zu Goethes berühmter ›Unterredung mit Napoleon‹ und der geheim gehaltenen Einladung des Kaisers nach Paris kam. Ein Besuch in Dresden und eine Zusammenkunft mit der prominenten Opponentin des Imperators wären als Zeichen einer politischen Annäherung interpretiert worden, die im Widerspruch zu Goethes napoleonfeindlicher Gesinnung gestanden hätte. Einem solchen Wagnis ging der behutsame Vertreter des thüringischen Zwergstaates, dessen weiteres Bestehen seit der Schlacht von Jena und Auerstedt auf schwankendem Grund stand, aus dem Weg.

Politische Motive mögen Goethes Fernbleiben von Dresden mitbestimmt haben, erklären jedoch weder den wertherischen Ton des Absagebriefs noch die Richtung seines Affekts. Als merkwürdig fällt dabei der Umstand auf, dass der Schwerpunkt der Ablehnung auf der ›bedeutenden‹ Stadt mit ihren »köstlichen Kunstwercken« liegt. Wendet man sich Madame de Staëls *De l'Allemagne* zu, so findet sich im Kapitel *Von den schönen Künsten in Deutschland* eine flüchtige Besprechung der bildenden Kunst in Deutschland, die von einem Besuch der Dresdner Galerie zeugt, wohin Karl August Böttiger die Verfasserin begleitet hatte.²¹ Man hat sich darüber gewundert, dass Christian Ferdinand Hartmanns nazarenisches Auferstehungsbild *Jesus und die drei Marien* als einziges deutsches Gemälde Eingang in ihre Übersicht fand, während Correggios *Die Heilige Nacht* als »das schönste Meisterwerk der Dresdner Galerie« im Hinblick auf die religiöse Bedeutung der Lichtgebung gepriesen wird.²² So sichtbar in jenem Kapitel die Spuren der anti-klassizistischen Rückwendung zum christlichen Bildkult sein mögen, die Friedrich Schlegel in seiner Zeitschrift *Europa* stimuliert hatte, wird jene ikonologische Kunst- und Zeitwende von Madame de Staël doch nicht kritiklos aufgenommen. »Die, welche die Malerei an und für sich wenig lieben, legen doch nicht selten einen hohen Wert auf die Gegenstände der Gemälde«,²³ lautet ihre knappe Verurteilung der Kunstdebatten der Zeit.

Nun war – entgegen Goethes Versuchen, die deutsche Kunstentwicklung nach klassizistischen Normen zu fördern und zu steuern – Friedrich Schlegels Kunsttheorie gerade deshalb so einflussreich, weil ihre schwärmerische Religiosität und ihre altdeutsche Begeisterung von den Wellen des steigenden antiimperialen Widerstands getragen wurden.²⁴ Seine an »einen Freund in Dresden« gerichteten *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804* in der

20 Seibt (Anm. 14), S. 57.

21 Vgl. Madame de Staël [Anne Germaine de Staël]: *Über Deutschland*. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse. Frankfurt a.M., Leipzig 1985, S. 481-493 (Teil 2: *Literatur und Kunst*, Kap. 32: *Von den schönen Künsten in Deutschland*).

22 Ebd., S. 486.

23 Ebd., S. 489.

24 Vgl. Ernst Osterkamp: *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*. In: GJb 1995, S. 135-148.

Zeitschrift *Europa*,²⁵ die ausdrücklich auf die religiösen Bilder der Dresdner Galerie und vornehmlich auf deren Schmuckstück, Correggios *Nacht*, bezogen waren, rückten gegen die symbolische Immanenz des klassizistischen Kunstprogramms der Weimarer *Propyläen* die allegorische Transzendenz des christlichen Gemäldes als »das *Bedeutende*« in den Vordergrund.²⁶ Es ist dies jene mehrmals wiederholte Leitparole im *Nachtrag italiänischer Gemälde*, welche die Formel »die bedeutende Stadt« in Goethes Brief parodierend übernimmt, um sie der Verweigerung dienstbar zu machen. Der versteckte Fechtkampf mit den Stichworten des Gegners, den die *Europa* mit den *Propyläen* eröffnet hatte, wird von dem Angegriffenen in seinem Brief an die »Halb-Landsmännin« wieder aufgegriffen.

Dass die parodierende Schreibweise des Verfassers auch die »herrliche Natur« um Dresden einbezieht, spielt auf Friedrich Schlegels Lobpreisung der Landschaft in der religiösen Figuralkunst an, deren »volle Bedeutung« im Gegensatz zur Landschaftsmalerei des Klassizismus nur als »Hintergrund des vollständigen Gemäldes« entfaltet werden könne.²⁷ Solcher Sakralisierung der Natur in der christlichen Malerei wird das im Helldunkel abgeschattete Karlsbader Landschaftsbild entgegengesetzt: »Die Blüten, das junge Grün der Bäume, der Berg-Matten, zwischen finstern Felsen, duncklen Fichtenwäldern, um graue Holzgebäude, scheinen noch einmal so schön.«²⁸ Erst in ihrer chromatischen Umkehrung der von Schlegel empfohlenen christlichen Farballegorik gewinnt die gemischte Farbgebung jener Naturbeschreibung ihre rhetorische Brisanz. In ähnlich ironischem Sinn wird Goethe in *Dichtung und Wahrheit* auf Distanz zum Innensaal der Dresdner Galerie und dessen allegorischer Chromatik gehen, um seine Aufmerksamkeit dem Helldunkel der niederländischen Malerei in den Außenräumen zu widmen.²⁹

Goethes nächster Euphemismus – »Sie mitten in einer zudringenden Gesellschaft« – stellt ein Bild der Belästigung durch unerwünschte physische Berührung vor Augen. Mit seiner körperlichen Metapher wehrt sich der Schreibende gegen die aggressive Kunstlehre seiner Zeitgenossen, die in den eigenen schriftstellerischen Bereich eindrang, um ihm semantische Gehalte aufzunötigen. In der Tat waren die künstlerischen Grundsätze der *Europa* nicht nur darauf abgestellt, den Klassizismus der *Propyläen* zu verdrängen und eine Abwendung von der Antike hin zum christlichen Mittelalter als Quelle künstlerischer Inspiration anzuregen. Als rhetorische Übungen in der altbewährten Kunst der Ekphrasis wollten auch Friedrich Schlegels *Gemäldebeschreibungen* intermedial gelesen werden. Ihr Rückgriff auf das horazische »ut pictura poesis«, ihr Insistieren auf der Verschwisterung von Malerei und Poesie und ihre provokative Lobpreisung von Correggio und Raffael als »Dichter«³⁰ zielten darauf ab, gegen Lessings semiotische Grenzziehung zwischen

25 Friedrich Schlegel: *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804*. In: ders.: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*. Hrsg. von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1959 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe [KFSa] I, 4), S. 7-152; hier S. 9.

26 Friedrich Schlegel: *Nachtrag italiänischer Gemälde* (KFSa I, 4, S. 61-78; hier S. 72).

27 Ebd.

28 Goethe an Germaine de Staël-Holstein (Anm. 3), S. 67.

29 Vgl. FA I, 14, S. 350.

30 Vgl. Friedrich Schlegel: *Gemäldebeschreibungen* (KFSa I, 4, S. 23, 26, 42, 101).

beiden Kunstarten, die eine Privilegierung des Literarischen implizierte, die Priorität der bildlichen über die verbalen Zeichen zurückzuerobern.³¹ Schlegels Aufruf zu einer ikonologischen Kunstwende enthielt Forderungen an die Poesie, eine dienende Stellung als »verbindende Mitkunst« einzunehmen, die Goethes eigenes poetisches Schaffen und künstlerisches Selbstverständnis in Mitleidenschaft zogen.³²

Dass sich Heinrich von Kleists und Adam Müllers im Dezember 1807 gegründete Dresdner Zeitschrift *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* dazu ermächtigt sah, Schlegels agonale Postulate in die Praxis zu überführen, ist bisher unbeachtet geblieben.³³ Titel und Mitarbeiterstab des »Kunstjournals«, zu dessen bildnerischer und kunstkritischer Ausführung der Dresdner Maler Christian Ferdinand Hartmann und der Kupferstecher Johann Christian Benjamin Gottschick herangezogen wurden, wiesen auf eine Intermedialität des Unternehmens hin.³⁴ Dass das ambitionierte Projekt im Wettstreit mit Schillers und Goethes Weimarer Ästhetik stand, wie die Anzeige der Zeitschrift andeutete und Gottschicks Umschlagbild mit dem von Dresden über die Horen aufsteigenden Apollo verdeutlichte, versäumte der klatschsüchtige Karl August Böttiger nicht, dem Zeitungspublikum nahezubringen.³⁵ Und wie stand es um dessen Begleitbild im ersten *Phöbus*-Heft, d.h. um Gottschicks Stich von Hartmanns *Jesus und die drei Marien*?³⁶ War nicht das ikonische Emblem als Erfüllungszeichen von Schlegels Appell zur Auferstehung deutscher Kunst und Poesie unter christlichem Banner impliziert? Dass noch dazu Heinrich von Kleist eine ekphrastische Umdichtung desselben Auferstehungsgemäldes – *Der Engel am Grabe des Herrn* – in eben jenes Januar-Heft einfügte,³⁷ schien nicht minder den Zweck zu verfolgen, die von Schlegel proklamierte Umwälzung der Kunsthierarchie, die der Poesie eine der Malerei dienende Funktion zuwies, in möglichst wirksamer Form darzubieten. Das Versprechen in Kleists Anmerkung, an jenem Gedicht und anderen Beispielen »die alte wichtige Frage: von den Grenzen der Malerei und Poesie« wieder aufzugreifen,³⁸ ließ kaum Zweifel daran, dass die Anknüpfung des *Phöbus* an das semiotische Programm von Schlegels *Gemälde-*

31 Zur paragonalen Zielsetzung der Ekphrasis im intermedialen »Krieg« der Zeichen vgl. William John Thomas Mitchell: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London 1986; zu einer Übersicht der Interart-Forschung der letzten Jahrzehnte vgl. die Einleitung von Renate Brosch in: dies. (Hrsg.): *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin 2004, S. 7–23.

32 Friedrich Schlegel: *Gemäldebeschreibungen* (KFSA I, 4, S. 78).

33 Katharina Mommsen, deren wichtige Studie sich mit den Kupferstichen des *Phöbus* eingehend befasst, betont vor allem die psychologische Dimension der Rivalität von Kleist mit Goethe (dies.: *Kleists Kampf mit Goethe*. Heidelberg 1974).

34 Vgl. Anm. 16, S. 649 f.

35 Vgl. Helmut Sembdners Dokumentation zur zeitgenössischen Rezeption (ders.: *Zeugnisse*. In: *Phöbus: ein Journal für die Kunst*. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller. Photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe von 1808. Stuttgart 1961, S. 603–643).

36 Vgl. Gottschicks Kupferstich nach dem Gemälde von Hartmann: *Jesus und die drei Marien am Grabe*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 1, S. I.

37 Heinrich von Kleist: *Der Engel am Grabe des Herrn*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 1, S. 38 f.

38 Ebd., S. 39.

beschreibungen ebenfalls Lessings Bestimmung der ästhetischen Vorherrschaft der dichtenden über die bildenden Künste in Frage stellen wollte.³⁹ Der Dresdner Bund der Poesie mit der Kunst schien eine Rückkehr zur Bildlichkeit anzukündigen, die das poetologische Selbstverständnis der klassisch-frühromantischen Literatur-epoche mit ihrer Betonung der Symbiose von Sprache und Musik zu widerrufen trachtete.⁴⁰ Unter solch provokatorischem Fanal tat sich Adam Müllers und Heinrich von Kleists Zeitschrift als Manifest der neuen allegorischen Kunstrichtung in Friedrich Schlegels Gefolge dreist hervor.

Im brieflichen Affekt des Weimarer Dichters gegen das künstlerische ›Zudringen‹ der Dresdner »Gesellschaft« schwang mehr mit als die wohlbekannte Ablehnung des katholisierenden Proselytismus seiner konvertierten Zeitgenossen oder das berüchtigte Ressentiment des klassizistischen Kunstfreundes gegen den Siegeszug der ›neu-deutschen religios-patriotischen Kunst‹.⁴¹ Es ging um einen literarisch-ästhetischen bzw. dichterischen Selbstschutz gegen das aggressive Gebaren derer, die mit Mahnungen und Forderungen dem eigenen poetischen Handwerk zu nahe traten. Der Werther-Ton der Distanzierung von der ›bedeutenden‹ Stadt drückt unmissverständlich die Pauschalität des kulturellen Verweigerungsgestus aus. Mit Rückgriff auf seinen rebellischen Romanerstling kündigte Goethe den Abschied von den Zeitgenossen an, deren intermediale Fusion von christlicher Malerei und Poesie mit der Indienstnahme seiner literarischen Eigenständigkeit einherging, wie etwa Adam Müllers Umdeutung der klassischen Elegie *Euphrosyne* zur christlichen Bildallegorie in dem *Phöbus*-Aufsatz *Vom religiösen Character der griechischen Bühne* illustrieren sollte.⁴²

In der Tat mehrten sich im Frühjahr 1808 mit dem Eintreffen der ehemaligen Gesprächspartnerin Germaine de Staël im Hotel de Pologne »die Anlässe zu Verstimmungen« aus Dresdner Richtung und der *Phöbus* wurde zu deren lautestem Organ. Noch bevor Kleist auf das theatralische Fiasko des *Zerbrochenen Krugs* in Weimar in den April- und Maiheften des *Phöbus* mit einer namentlich gegen Goethe gerichteten Epigramm-Salve antwortete, musste sich der Weimarer Dichter mit dem Tatbestand abfinden, dass sich eine im Einzeldruck verteilte *Phöbus*-Anzeige damit schmückte, Goethe als zukünftigen Mitarbeiter zu bezeichnen,⁴³ während das Umschlagbild der Zeitschrift um die Gunst des deutschen Lesepublikums mit einer allegorischen Anspielung auf die Überflügelung der Weimarer Ästhetik warb. Erneute »Anlässe zu Verstimmungen« boten nach einem freundlichen Besuch Friedrich Schlegels in Weimar dessen Abhandlung *Über die Sprache und Weisheit der*

39 Vgl. David E. Wellbery: *Lessing's »Laocoon«*. *Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984.

40 Vgl. u. a. Gert Ueding: *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. München 1987, S. 731-738.

41 Vgl. Anm. 24 sowie das Standardwerk von Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart 1991; dazu auch *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine Schulze. Stuttgart 1994.

42 [Adam H. Müller:] *Vom religiösen Character der griechischen Bühne*. In: *Phöbus. Ein Journal für die Kunst* 1 (1808) 9/10, S. 3-13.

43 Vgl. Sembdner: *Zeugnisse* (Anm. 35), S. 613 f.

Indier und seine Rezensionen in den *Heidelbergischen Jahrbüchern*, da sie wie die *Gemäldebeschreibungen* der *Europa* offene Huldigungen mit versteckten Schmähungen der klassischen Autonomieästhetik und poetologischen Unterordnungsforderungen vermischten.⁴⁴ Goethes Aufregung über Friedrich Schlegels linguistisch-religiösen Traktat ist in der Tagebuchnotiz zum 24. Mai 1808 belegt: »An den Schlegelschen Indicis Ärgerniß genommen« (WA III, 3, S. 339). Am folgenden Tag verzeichnet das Tagebuch das Eintreffen des Briefes von Frau von Staël mit der arglosen Aufforderung an Goethe, mitten in seinem in Dresden »versammelten literarischen Hof« zu erscheinen! Die Entgegnung ließ nicht länger als einen Tag auf sich warten. Bereits Anfang Mai hatte Goethe seinem Freund Karl Ludwig von Knebel die Entzweigungsnachricht anvertraut: »Mit den Dresdnern habe ich gleich gebrochen«.⁴⁵ Seine in der Muttersprache geschriebene, auf deutsche Aufrichtigkeit pochende Mitteilung an die Dresdner Mitempfänger kündigt den Bruch mit seiner spätromantischen Kunst- und Kulturumwelt in noch drastischerer Form an.⁴⁶

Kontrapunktisch zu seinem kritischen Hauptton enthält der Brief auch eine sympathetische Mitteilung an seine Hauptadressatin. Beifallsbekundungen an die Autorin des *Corinna*-Romans, dessen tägliche Lektüre in der Woche vom 7. bis zum 15. Juli 1807 belegt ist,⁴⁷ übersetzen das Anspielungsgeflecht des Briefes in Klartext: »Erlauben Sie mir sodann, was ich so gern schon nach gelesener *Corinna* gethan hätte, meine lebhafteste Theilnahme an Ihnen selbst und Ihren Arbeiten, meine Verehrung, meine Bewunderung auch einmal schriftlich und umständlich vorzulegen«.⁴⁸ Dass es sich seitens des *Corinna*-Lesers nicht um bloße Worte der Huldigung handelt,⁴⁹ sondern um eine Art von fortgesetzter Bündniserklärung, soll abschließend gezeigt werden.

Ähnlich wie Werther nach seiner unfreundlichen Behandlung durch die Hofgesellschaft auf einer Anhöhe bei Homers Schweinewirtgesang Trost gesucht hat, beschwört der Brief an Madame de Staël eine alternative Vision von oben herab. Es ist, wohlgemerkt, ein »Bergschloß«, auf dem sich der Absender gerne mit der Adressatin getroffen hätte, auf »irgend einem einsamen Bergschloß« wie etwa der

44 Vgl. Friedrich Schlegel: »*Sammlung Deutscher Volkslieder*« mit einem Anhang flämischer und französischer, nebst Melodien. Herausg. durch Büsching und von der Hagen (KFSa I, 3, S. 103-108); »*Goethes Werke*«. Erster bis Vierter Band (KFSa I, 3, S. 109-144); »*Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*« von Adam H. Müller (KFSa I, 3, S. 145-158); [*Fichte*. 1808] (KFSa I, 8, S. 63-85); [*Friedrich Leopold Graf zu Stolberg*: »*Geschichte der Religion Jesu Christi*«. 1808] (KFSa I, 8, S. 86-104); *Über die Sprache und Weisheit der Indier* [1808] (KFSa I, 8, S. 105-440).

45 Goethe an Knebel, [3. oder 4.5.] 1808 (WA IV, 20, S. 59).

46 Über die Gründe für Madame de Staëls Schweigen zu Heinrich von Kleist und Adam Müller in *De l'Allemagne* (Anm. 16) lässt sich nur spekulieren. Dass die offene Kampfansage der *Phöbus*-Herausgeber gegen die Weimarer Klassik Anteil an der diplomatischen Auslassung der Weimarer Besucherin und Freundin gehabt haben mag, wäre begreiflich. Immerhin war Madame de Staël beiden Parteien eng genug verbunden, um über den ästhetisch-literarischen Streitgegenstand ausführlich informiert zu sein.

47 Tagebuch (WA III, 3, S. 236-241).

48 Goethe an Madame de Staël (Anm. 3), S. 68.

49 Vgl. Appell (Anm. 5).

Schauplatz des 1802 entstandenen gleichnamigen ›Volkslieds‹, das im *Taschenbuch auf das Jahr 1804* im Erstdruck erschien und in die erste cottasche Ausgabe von Goethes Werken aufgenommen wurde:⁵⁰ »Da droben auf jenem Berge / Da steht ein altes Schloß« – jenem *Bergschloß* hatte Friedrich Schlegel in seiner jüngsten Heidelberger Rezension Lob gespendet, um Goethes antikisierender Poesie seine ›Volkslieder‹ als echte, ›objektive‹ Ausflüsse deutschen Volksmunds entgegenzuhalten.⁵¹ Dass nun der Brief ausgerechnet ein Bergschloß als Ort der erwünschten Zusammenkunft mit Germaine de Staël wählt, regt zur Neubesichtigung jenes romantischen Treffpunkts an. Das Gedicht schildert in schlichten Volksliedstrophen die Verlassenheit einer Burgruine, in der alle Erinnerung an vergangene Festlichkeit verstummt ist, bis sich das Wunder poetischer Wiederauferstehung in einem magischen Augenblick ereignet:

Doch als mit Zither und Flasche
Nach diesen felsigen Höhn
Ich, an dem heitersten Tage,
Mein Liebchen steigen gesehn;
(FA I, 2, S. 62)

Mit dem Besuch der Zither spielenden Freundin wird die frühromantische Verbindung von Poesie, Musik und Geselligkeit heraufbeschworen, die das Wunder vollbringt, die verschwundene Welt zurückzuzaubern:

Und tief bewegten Gesänge
Des Herzens innigsten Grund,
Es zeugte, statt der Menge,
Der Echo schallender Mund.
(FA I, 2, S. 62 f.)

Die unvergesslichste Inkarnation jener lyrisch-musikalischen Synästhesie ist Mignon, die Zither spielende Sängerin aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n, deren hohe Wertschätzung Madame de Staël mit den Frühromantikern teilte.⁵² Ihre ästhetische Verwandtschaft zu Mignon gibt die italienische Dichterin und Improvisatorin Corinna kund, wenn sie Mignons Sehnsuchtslied »Kennst du das Land« in ihren dichterischen Krönungsgesang auf dem Capitol einfließen lässt.⁵³ Wie bei Mignon

50 *Gedichte 1800-1832* (FA I, 2, S. 61-63).

51 Friedrich Schlegel: »Goethes Werke«. *Erster bis Vierter Band* (KFSa I, 3, S. 109-144; hier S. 115).

52 Zum Mignon-Motiv schreibt Madame de Staël: »Eine reizende Episode windet sich mitten durch diese Personen hindurch, die geistreicher sind als bedeutend, diese Situationen, die weniger hervorstechend als natürlich sind, und vereinigt in sich, öfters im Buche wiederkehrend, alles Interesse, das nur Goethes Talent, durch Wärme und Eigentümlichkeit, hervorzubringen vermag« (*Über Deutschland* [Anm. 21], S. 444 [Teil 2: *Literatur und Kunst*, Kap. 28: *Von den Romanen*]).

53 Madame de Staël: *Corinna oder Italien*. Übers. von Dorothea Schlegel. München 1979; zur ästhetischen Funktion der musikalisch-dichterischen Symbiose im Roman vgl. Simone Balayé: *Fonction romanesque de la musique et des sons dans »Corinne«*. In: *Romantisme* 3 (1971), S. 17-32.

wird auch die Poesie von Germaine de Staëls romantischer Heldin an der prosaischen Wirklichkeit des Romans zerbrechen.⁵⁴

Die »Bergschloß«-Anspielung weckt den Anschein, als wollte der Briefschreiber die »Halb-Landsmännin« im Beisein der deutschen Mitadressaten als Mitgeschworene und künstlerische Alliierte auf die eigene Seite ziehen. Anstelle der ideologisch befrachteten Verschwisterung von Malerei und Poesie besiegelt die Künstlervermählung in freier Natur aufs Neue jenes archaische Bündnis von Ton- und Wortkunst als unversiegbare Quelle der Dichtung. Im Wettstreit der Kunstformen bürgt das transkulturelle Einvernehmen mit Madame de Staël, deren Lobpreisung dichterischer Erfindungskunst Goethe für die *Horen* übersetzt hatte,⁵⁵ für die individuelle Autonomie des Künstlers gegenüber jedweder Form von autoritärer Anmaßung.

Weitere Erklärungen zur Sprachwahl des Briefes nach Dresden könnten auch noch aus dessen versteckter Bezugnahme auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* abgeleitet werden. Hinweise dazu finden sich wieder bei Germaine de Staël, deren *De l'Allemagne* die Karikatur des Französischen in Goethes Roman aufs Korn nimmt: »Goethe läßt in seinem Roman *Wilhelm Meister* eine deutsche Frau sagen: daraus, daß ihr Liebhaber französisch an sie geschrieben, habe sie geschlossen, daß er sie verlassen wolle«.⁵⁶ Madame de Staël bezieht sich hier auf jene Stelle, in der Aurelie ihr Vorurteil gegen das Französische dadurch rechtfertigt, dass es sie an die Treulosigkeit ihres Freundes erinnere: »Während der Zeit unserer freundschaftlichen Verbindung schrieb er deutsch, und welch ein herzliches, wahres, kräftiges Deutsch! nun da er mich los sein wollte, fing er an französisch zu schreiben, das vorher manchmal nur im Scherze geschehen war. Ich fühlte, ich merkte was es bedeuten sollte«.⁵⁷ So wie sich in der fiktiven Korrespondenz das Französische als Sprache des Treubruchs zu erkennen gibt, mochte die paradoxe Hinwendung zum Deutschen in Goethes historischer Absage an Madame de Staël als Zeichen fortgesetzter künstlerischer Verbindung gelesen werden. War nicht, in umgekehrter Richtung, dieselbe »Sprache der Aufrichtigkeit« dazu bestellt, die landsmännischen Mitempfänger an ihre Abtrünnigkeit zu erinnern?

54 Zur ästhetischen Verwandtschaft von Mignon und Corinna vgl. Julia Effertz: *Perspectives comparatistes. Mignon, Corinne et la problématique du chant féminin*. In: *Cahiers staëliens* 59 (2008), S. 27-39.

55 Goethe: *Versuch über die Dichtungen*. Übersetzung von Germaine de Staëls *Essai sur les fictions*. In: *Die Horen* 2 (1796) (FA I, 12, S. 398-423).

56 Madame de Staël: *Über Deutschland* (Anm. 21), S. 89 (Teil 1: *Deutschland und die Sitten der Deutschen*, Kap. 12: *Von der deutschen Sprache in ihren Beziehungen mit dem Geiste der Unterhaltung*).

57 *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; V, 16 (FA I, 9, S. 711f.).

GERHARD R. KAISER

Mme de Staëls »De l'Allemagne« und Goethes Überlegungen zur ›Weltliteratur‹

Goethe sprach [...] über Literatur und seine Werke,
sowie über Frau v. Stael und Verwandtes.
(Eckermann, 3.12.1822; FA II, 12, S. 509)

Goethe besaß kein Exemplar von Mme de Staëls *De l'Allemagne*,¹ hat aber schon, bevor das Werk 1813 mit dreijähriger Verspätung erscheinen konnte, Auszüge daraus gekannt, seine Veröffentlichung kommentiert und es noch Mitte der zwanziger Jahre aus der großherzoglichen Bibliothek ausgeliehen – just in jenen Jahren, in denen er ausdrücklich von ›Weltliteratur‹ zu sprechen begann. Der zeitliche Zusammenfall der wiederholten (Teil-)Lektüre des staëlschen Hauptwerks mit der Begriffsschöpfung ›Weltliteratur‹² gibt Anlass zu den folgenden Fragen: Welche Aspekte akzentuierte Goethe an Mme de Staëls Vermittlungstätigkeit zwischen Deutschland und Frankreich? In welchem Verhältnis stehen diese Aspekte zu dem, was er an der sich in seiner Gegenwart herausbildenden ›Weltliteratur‹ hervorhob? Welche Bedeutung kommt *De l'Allemagne* in der Genese seines ›Weltliteratur‹-Denkens zu, wenn man den staëlschen Beitrag mit anderen Anregungen, etwa der Lektüre des Pariser *Globe* oder der *Edinburgh Review* und von Autoren wie Manzoni, Carlyle oder Byron, vergleicht?

I.

›Weltliteratur‹ ist eine der am häufigsten abgehandelten Begriffsbildungen Goethes, bis hin zu Dieter Lampings unlängst erschienener Monographie *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*.³ In der Geschichte seiner – je unterschiedliche Aspekte akzentuierenden bzw. vernachlässigenden – Auslegungen spiegelt sich auch die große allgemeine Geschichte:

Nach 1945 betonte man vorrangig den Aspekt des versöhnend-produktiven Gesprächs zwischen den seit den napoleonischen Kriegen mehr oder weniger feindlich zerfallenen Nationen. »Empfangener Segen« lautet der charakteristische Titel des zweiten Teils von Fritz Strichs Standardwerk *Goethe und die Weltliteratur*, das 1946 erschien und 1957 eine zweite Auflage erlebte. Er habe zeigen wollen, betonte Strich, der in der Schweiz dem Zugriff der Nazis entkommen war, dass Goethe

1 Nach Hans Ruppert: *Goethes Bibliothek. Katalog*. Weimar 1958.

2 Wieland, bei dem das Kompositum zuerst nachgewiesen ist, sprach von ›Weltliteratur‹ im Sinne von Wohlbelesenheit oder Gelehrtheit (Hans-J. Weitz: »Weltliteratur« zuerst bei Wieland. In: *arcadia* 22 [1987], S. 206-208).

3 Dieter Lamping: *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Mit sieben Abbildungen. Stuttgart 2010.

»unter der Weltliteratur den geistigen Raum verstand, in dem die Völker durch ihre Literaturen einander kennen, dulden, achten und verstehen lernen und in gemeinsamer Bemühung zu höheren Stufen der menschlichen Kultur emporzusteigen suchen«. ⁴ Offenbar sollte hier, über den Abgrund der Jahre 1933 bis 1945 hinweg, an den Humanismus der Goethezeit angeknüpft werden.

Seit Hans Joachim Schrimpf's *Goethes Begriff der Weltliteratur* von 1968 stellt man verstärkt den Aspekt der kommunikativ-medialen Verdichtung bzw. Beschleunigung als wesentliche Entstehungsbedingung des ›Weltliteratur‹-Denkens heraus. Wichtige Stichworte liefern dabei Goethes Handelsmetaphern und der von ihm ebenfalls gern gebrauchte Begriff des »Veloziferischen«. ⁵ »Weltliteratur« meine »zunächst einmal«, so Schrimpf, »alle in Wort und Schrift mitgeteilten Werke und Äußerungen der Vermittlung zwischen den Menschen, Sprachen und Nationen. Also nicht nur die ›schöne Literatur‹. Auch die kritische, die Literatur der Literatur, ist gemeint, die biographische, Brief- und Memoirenliteratur. Und vor allem zielt Goethe auf die Übersetzungen in allen Sprachen, die den Geist und die Geschichte des einen Volkes mit Geist und Geschichte des anderen bekannt machen«. ⁶ Diese Bestimmungen fügen sich in die seit den späteren sechziger Jahren manifeste Tendenz zur Erweiterung des Literaturbegriffs über die kanonisch verstandene Hochliteratur hinaus wie auch zu deren sozialgeschichtlicher ›Erdung‹ ein.

Im Zuge der ökonomischen Globalisierung und der sie ermöglichenden digitalen Kommunikationsbeschleunigung schließlich trat die Frage nach dem Verhältnis von zunehmend uniformen technisch-medialen Sachwelten und emphatisch verstandenen kulturellen Wertwelten in den Vordergrund. ⁷ Leo Kreutzer schrieb im Jahr 2000: »Weil die Wirkungen einer künftigen Weltliteratur ›im Ganzen‹ als positiv einzuschätzen sind, müssen ihre bereits zu Goethes Lebenszeit sich bemerkbar machenden negativen Begleiterscheinungen hingenommen werden. Zu diesen negativen Begleiterscheinungen gehört, daß sich weltweit eine Trivialekultur ausbreiten wird«. ⁸ Und Manfred Koch spitzte 2002 das Problem in seiner Monographie *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ›Weltliteratur‹*, in der er über die punktuellen Äußerungen zur Weltliteratur auf das mittlere

4 Fritz Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. Zweite, verbesserte u. ergänzte Auflage. Bern 1957, S. 10 (Vorwort zur ersten Auflage).

5 Vgl. die unter dem Stichwort »Zum ›Veloziferischen‹ der Gegenwart« nachgewiesenen Belegstellen in der Frankfurter Ausgabe (FA II, 11, S. 1204). – 1828 erinnerte Goethe an sein »hoffnungsreiches Wort: daß bey der gegenwärtigen höchst bewegten Epoche und durchaus erleichterter Communication eine Weltliteratur baldigst zu hoffen sey« (FA I, 22, S. 427); 1829/30 schrieb er in den Entwürfen zu Carlyles *Leben Schillers*: »Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bey der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anders von ihr erwarten als was sie leisten kann und leistet« (FA I, 22, S. 866).

6 Hans Joachim Schrimpf: *Goethes Begriff der Weltliteratur. Essay*. Stuttgart 1968, S. 44 f.

7 Vgl. dazu, wenngleich ohne Bezug auf ›Weltliteratur‹, Wolfgang Schadewaldt: *Die Übersetzung im Zeitalter der Kommunikation*. In: ders.: *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*. Zürich ²1970, Bd. 2, S. 680-688.

8 Leo Kreutzer: *Für eine andere Moderne. Noch einmal: Goethes Vorstellung von Weltliteratur*. In: *Welfengarten* 10 (2000), S. 79-92; hier S. 83.

und späte Gesamtwerk des Dichters ausgriff, in der Frage zu: »Wie kann eine anspruchsvolle, zunehmend selbstbezügliche Poesie sich auf dem anonymen Buchmarkt des industriellen Zeitalters behaupten? Wie können Gedichte, die eine ganz neue ›Aufmerksamkeit‹ verlangen, von Lesern gewürdigt werden, die in ihrer Zerstreuungssucht die Fähigkeit zum ›mentalenen Gebet‹ verloren haben?«⁹

II.

Durch die vom Gothaer Herzog Ernst II. bezogene *Correspondance littéraire* des Grimm-Nachfolgers Jakob Heinrich Meister, eines alten Freundes der Familie Necker, konnte Goethe sich – wie auch andere Weimarer Geistesgrößen – detailliert und kontinuierlich über die aktuellen französischen Entwicklungen unterrichten. Meister hatte – teils in Auszügen, teils vollständig – schon 1786 Mlle Neckers Novelle *La Folle de la Forêt de Sénart*, 1789 die *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.-J. Rousseau* und 1790 die Tragödie *Jane Gray* wiedergegeben.¹⁰ Und zu Beginn des neuen Jahrhunderts füllte außer Napoleon Bonaparte nur eine Person so »ausgiebig und anhaltend die Literatur- und Klatschspalten der *Correspondance*: die Widersacherin Germaine de Staël«. ¹¹ Spätestens seit Mitte der neunziger Jahre verband sich für Goethe der Name Mme de Staëls nicht mehr nur und in erster Linie mit dem Namen ihres berühmten Vaters Jacques Necker und ihrer als kluge, attraktive Salonherrin ebenfalls zu Ruhm gelangten Mutter Suzanne, sondern mit einem eigenen literarisch-publizistischen Werk. 1796 legte er unter dem Titel *Versuch über die Dichtungen* in Schillers *Horen* seine Verdeutschung des ein Jahr zuvor erschienenen *Essai sur les fictions* vor.¹² Wenig später dachte er daran, Auszüge aus *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, ebenfalls für die *Horen*, zu übersetzen,¹³ ein Plan, der sich jedoch zerschlug. Gegenüber Johann Heinrich Meyer nannte er das Buch »äußerst merkwürdig«, »einzelne Stellen« seien »von der größten Wahrheit und Schönheit« (FA II, 4, S. 265 f.), und in einem Brief an Schiller sprach er davon, es sei »äußerst interessant zu sehen wie eine so höchst passionierte Natur durch das grimmige Läuterfeuer einer solchen Revolution, an der sie so viel Anteil nehmen mußte, durchgeht und, ich möchte sagen nur das geistreich menschliche an ihr übrig bleibt« (FA II, 4, S. 262). 1797 ließ er Mme de Staël *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zukommen, die ihr zunächst freilich verschlossen blieben, da sie zu diesem Zeitpunkt nicht einmal Grundkenntnisse

9 Manfred Koch: *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ›Weltliteratur‹*. Tübingen 2002, S. 225.

10 Vgl. Maria Moog-Grünwald: *Jakob Heinrich Meister und die »Correspondance littéraire«*. Ein Beitrag zur Aufklärung in Europa. Berlin, New York 1989, S. 56 f.

11 Ebd., S. 84; siehe auch S. 197–200 (Meister über *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*).

12 Dazu jetzt Heinrich Macher: »einseitig und doch wieder gescheut und ehrlich«. *Goethes Übersetzung des »Essai sur les fictions« der Mme de Staël*. In: *Germaine de Staël und ihr erstes deutsches Publikum. Literaturpolitik und Kulturtransfer um 1800*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser u. Olaf Müller. Heidelberg 2008, S. 211–227.

13 Ruppert (Anm. 1), S. 458, Nr. 3134.

des Deutschen besaß.¹⁴ 1800 gab Mme de Staël im Deutschland-Kapitel von *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* – wie zuvor schon im *Essai sur les fictions* – ihrer Bewunderung für *Die Leiden des jungen Werthers* Ausdruck; Goethe und Wilhelm von Humboldt, mit dem sie in Paris intensiven Austausch pflegte, korrespondierten über ihr jüngstes Buch.¹⁵ Wenige Jahre später konnten Goethe die feindlichen Reaktionen des offiziellen Frankreich auf Mme de Staëls ersten Roman, *Delphine*,¹⁶ über die Johann Friedrich Reichardt in den von ihm rezensierten (FA I, 18, S. 927 f.) – und auch ihr bekannten¹⁷ – *Vertrauten Briefe[n] aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803*, Hamburg 1804, berichtet hatte,¹⁸ nicht verborgen bleiben; bekanntlich reichten sie so weit, dass man versuchte, den Vertrieb des Romans in Sachsen und mittelbar auch in

- 14 Zu dem Hochmut, den sie zunächst gegenüber der deutschen Literatur an den Tag legte, vgl. den Brief an Meister vom 18. März 1796: »Aller à Zurich pour un auteur allemand [Wieland!; Hinzufügung G.R.K.], quelque célèbre qu'il soit, c'est ce que vous ne me verrez pas faire. Je crois savoir déjà tout ce qui se dit en allemand et même cinquante ans de ce qui se dira« (Madame de Staël à Henri Meister, ce 18 mars [1796], Coppet; in: dies.: *Correspondance générale* [CG], Bd. 3: *Lettres de Mézery et de Coppet / Lettres d'une nouvelle républicaine. 16 mai 1794 – fin novembre 1796*. Texte établi et présenté par Béatrice W. Jasinski (†). Genève 2009 [Reprint], Deuxième partie, S. 159–161; hier S. 160). Ebenfalls an Meister, 22.4.1797: »Goethe m'a envoyé, avec la plus superbe reliure possible, un roman de lui, nommé *Wilhelm Meister*. Comme il était en allemand, je n'ai pu qu'admirer la reliure (et Benjamin [Constant] assure, entre nous, que je suis mieux partagée que lui, qui l'a lu)« (Madame de Staël à Henri Meister, [Hérivaux,] 22 avril 1797; in: dies.: CG, Bd. 4: *Du Directoire au Consulat / Lettres d'une républicaine sous le Consulat. 1^{er} décembre 1796 – 31 juillet 1803*. Texte établi et présenté par Béatrice W. Jasinski. Genève 2009 [Reprint], S. 59). Drei Jahre später, am 29. April 1800, schrieb sie dann an Goethe, sie lerne seit zwei Monaten Deutsch, um ihn im Original lesen zu können (Madame de Staël à Goethe, Paris, ce 9 floréal an VIII [29 avril 1800]; ebd., S. 268 f.).
- 15 Das von Mme de Staël durch Humboldt an Goethe gesandte Exemplar von *De la littérature* hat sich nach Ruppert (Anm. 1) nicht in dessen Bibliothek erhalten; Goethe entlieh es 1825 aus der großherzoglichen Bibliothek (*Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm entliehenen Werke*. Bearbeitet von Elise von Keudell. Hrsg. mit einem Vorwort von Werner Deetjen. Weimar 1931, S. 261, Nr. 1635). Zum Verhältnis Staël – Humboldt vgl. Kurt Mueller-Vollmer: *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes von Humboldt für Frau von Staël*. Stuttgart 1967.
- 16 Nachweis des Exemplars aus Goethes Besitz bei Ruppert (Anm. 1), S. 232, Nr. 1634. In Goethes Bibliothek ebenfalls vorhanden: *Manuscripts de M^{re} Necker, publ. par sa fille*, Genève An XIII (1804 / 05) (ebd., S. 229, Nr. 1613).
- 17 Karl August Böttiger: *Anne Louise Germaine de Staël-Holstein*. In: ders.: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar*. Hrsg. von Klaus Gerlach u. René Sternke. Mit Anmerkungen u. einem kommentierten Werkregister. Berlin ²1998, S. 347–396; hier S. 353, Anm. 356, 395.
- 18 »Denn freilich wußte sie sehr gut, daß Göthe noch vor ihrer Ankunft ihre *Delphine* einmal bei einer Hoftafel mit einer ihm ganz ungewöhnlichen Lebhaftigkeit für das Product erklärt habe, was dem Zeitalter Ehre mache und daß er sich selbst die Anzeige dieses Meisterwerks in der Jenaischen Literaturzeitung vorbehalten habe« (ebd., S. 361 f.).

Sachsen-Weimar-Eisenach zu verhindern. Eine Zeitlang dachte Goethe daran, eine Besprechung zu *Delphine* zu schreiben. Selbst die *Nouveaux mélanges* Suzanne Neckers (Paris an X / 1801/02) fanden nun sein Interesse.¹⁹ Später hat er auch *Corinne* gelesen und gegenüber dem Grafen Reinhard für ein »nachsichtiger[es]« und »schonender[es]« Urteil geworben (FA II, 6, S. 227).

An der Jahreswende 1803/04 lernte Goethe die aus Paris Verbannte in Weimar endlich auch persönlich kennen und sah sie von da an mehrmals, in ihrer Unterkunft wie bei sich, bis zu ihrer Abreise nach Berlin. Einem von Mme de Staël geplanten Wiedersehen in Dresden ging er 1808 zwar aus dem Wege, doch drängte er sie in seinem Absagebrief: »Geben sie ja bald ihre Bemerkungen über uns ehrliche Deutsche! Wir verdienen durch den guten Willen einer freundlichen Nachbarinn und Halb-Landsmännin aufgeregt, ermuntert zu werden und uns in einem so lieben Spiegel zu beschauen« (FA II, 6, S. 308). Ihren Plan, nach *De la littérature* neuerlich über Deutschland zu schreiben – den sie ihn und, neben anderen, auch Böttiger schon früh hatte wissen lassen –, verfolgte er mit größter Aufmerksamkeit. Am 15. Dezember 1811 hielt er im Tagebuch fest: »Brief von Reinhard mit Essay sur La force animale und ein Fragment von Fr. v Staels Werk über die deutsche Literatur« (GT IV, 1, S. 298). Am 6. September 1812 ist, ebenfalls im Tagebuch, von einem Herrn von Miltiz die Rede, »welcher die Staelischen Auszüge brachte. / Dieselben gelesen, ausgezogen, copirt«; ein Tag später folgt der Eintrag: »Hefte der Frau von Stael« (GT IV, 1, S. 388). Über das vor wenigen Jahren von den Herausgebern der historisch-kritischen Ausgabe der Tagebücher im Bestand »Varia« des Goethe- und Schiller-Archivs identifizierte erste Textkonvolut mit den Kapiteln *Goethe* und *De la poésie allemande*²⁰ hatte Reinhard in seinem Begleitbrief geschrieben:

Das Manuskript ist ein Fragment, aus dem Schiffbruch der Schrift von Madame Staël über Deutschland gerettet. Vielleicht besitzen Sie es schon. Es ist manches Geistreiche und Wahre drin, und doch tut es mir, ich weiß nicht warum, in keinem Sinn Genüge, vielleicht auch deswegen, weil etwas Fremdartiges darin liegt, eine Charakteristik Goethens in einer andern als der deutschen Sprache zu lesen. Das Anatomieren Ihrer kleinen Gedichte gefällt mir noch weniger, der Geist, der liebliche, verfliegt. (GT IV, 2, S. 1359)

Bei dem zweiten, dem »Karlsbader« Textkonvolut, von dem unsicher ist, ob es Manuskripte oder Druckfahnen waren, handelt es sich möglicherweise um die Abschriften der Kapitel *Les Femmes* und *Weimar*, die sich im Nachlass Goethes erhalten haben (GT IV, 2, S. 1526).²¹ Vielleicht erlangte Goethe durch das Gothaer Exemplar der *Correspondance littéraire* schon früh Kenntnis auch von zwei weiteren Kapiteln, die Meister ohne Nennung der Verfasserin wiedergegeben hatte, *De l'esprit de conversation* (1811) und *Comparaison de l'esprit de secte et de l'esprit*

19 Keudell (Anm. 15), S. 63, Nr. 362.

20 Mme de Staël: *De l'Allemagne*. Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes par la Comtesse Jean de Pange avec le concours de Mlle Simone Balayé. Paris 1958-1960; hier Bd. 2, S. 76-85, 182-193.

21 Vgl. an Reinhard, 13.2.1812 (FA II, 7, S. 28).

de parti (1812).²² Zusätzlich könnten ihm die vorab im *Deutschen Museum* veröffentlichten *Bemerkungen auf einer Reise durch Deutschland* – die Übersetzung stammte aus der Feder des ungenannt bleibenden Friedrich von Gentz – bekannt geworden sein.²³

Goethe verfolgte jedenfalls, bestens informiert, schon über eineinhalb Jahre vor der Londoner Erstveröffentlichung von *De l'Allemagne* mit höchster Aufmerksamkeit vorzugsweise das, was Mme de Staël über Europa, Weimar und sein eigenes Werk zu sagen hatte. Am 12. Januar 1814 lieh er aus der herzoglichen Bibliothek die im Dezember 1813 in Berlin erschienene Teilübersetzung *Anne Germaine baronne de Staël-Holstein: Verbannung von Frankreich, von ihr selbst erzählt* aus,²⁴ vom 13. Mai bis zum 1. Juli 1814 die vierbändige, in Paris und Leipzig erschienene und mit einer Einführung Charles de Villers' versehene Ausgabe von *De l'Allemagne*,²⁵ vom 2. Juni bis – ebenfalls – zum 1. Juli 1814 auch noch die von Friedrich Gleich übersetzten *Betrachtungen über den Selbstmord* (Stralsund 1813),²⁶ zu denen das Ende Kleists den Anstoß gegeben hatte. An Sara von Grotthuß schrieb er am 17. Februar 1814 über *De l'Allemagne*:

Sie haben es selbst gelesen, und es bedarf also meiner Empfehlung nicht. Ich kannte einen großen Teil desselben im Manuskript, lese es aber immer mit neuem Anteil. Das Buch macht auf die angenehmste Weise denken, und man steht mit der Verfasserin niemals in Widerspruch, wenn man auch nicht immer gerade ihrer Meinung ist. Alles was sie von der Pariser Sozietät rühmt kann man wohl von ihrem Werke sagen. (FA II, 7, S. 311)

Noch weit über ihren Tod im Jahr 1817 hinaus hat Mme de Staël, besonders *De l'Allemagne*, Goethe beschäftigt. Welches Gewicht die Autorin im Kulturraum Weimar-Jena besaß, ist indirekt auch an der Präsenz ihrer (vermutlich) zu Lebzeiten Goethes angeschafften Werke in der heutigen Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar und der Thüringischen Landes- und Universitätsbibliothek Jena ablesbar.²⁷ Für beide Vorgängerinstitutionen war Goethe über Jahrzehnte verantwortlich.

22 Moog-Grünwald (Anm. 10), S. 84, Anm. 192 a. Vgl. *De l'Allemagne* (Anm. 20), Bd. 1, S. 158–180, und Bd. 5, S. 137–154 (*De l'esprit de secte en Allemagne*).

23 Untertitel: *Aus einer französischen Handschrift übersetzt*; in: *Deutsches Museum* 1812, Bd. 2, S. 503–514. Übersetzernachweis nach Hans Fromm: *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700–1948. Im Auftrage des Hohen Kommissariats der französischen Republik in Deutschland, Generaldirektion für kulturelle Angelegenheiten, bearbeitet von Hans Fromm. Sechster Band*. Baden-Baden 1953, S. 55, Nr. 24674.

24 Keudell (Anm. 15), S. 142, Nr. 891. Genauer Titel: *Der Frau von Staël Verbannung aus Frankreich. Von ihr selbst erzählt. Als Prospectus der Uebersetzung ihres neuen Werks: Ueber Deutschland. Mit einer kurzen Übersicht des Inhalts desselben*. Berlin: Julius Eduard Hitzig. December 1813 [16 S.].

25 Keudell (Anm. 15), S. 147, Nr. 924.

26 Ebd., S. 147, Nr. 928.

27 Für die HAAB siehe den online-Katalog, <http://opac.ub.uni-weimar.de>. Laut freundlicher Auskunft von Ingrid Arnhold haben sich die Zugangsbücher erst für die Jahre nach 1817 erhalten. Das Zugangsbuch ›S‹, Loc A: 142.6, belegt, dass Titel Mme de Staëls auch noch nach ihrem Tode schnellstens angeschafft wurden: am 24.8.1818 die *Considérations sur*

In Bezug auf Zeitschriften wie *Le Globe* und Autoren wie Manzoni, Carlyle oder Byron, die besondere Bedeutung bei der Genese seines weltliterarischen Denkens in den 1820er Jahren erlangten, kann schon an dieser Stelle festgehalten werden:

- Keine Zeitschrift und kein zeitgenössischer Autor des Auslands hat Goethe so früh und während so langer Zeit beschäftigt wie Mme de Staël.
- Goethe stand in brieflichem Kontakt zu Carlyle, flüchtig auch zu Byron und Manzoni, hat aber keinen von ihnen persönlich getroffen und mit keinem ›face to face‹ zusammengearbeitet, wie das mit Mme de Staël während ihres Weimar-Aufenthaltes 1803/1804 der Fall war; auch der Kontakt zu den Verantwortlichen bzw. Mitarbeitern der großen europäischen Blätter, den er im letzten Lebensjahrzehnt unterhielt, beispielsweise mit Jean-Jacques Ampère, blieb selten und punktuell.
- Kein fremdsprachiger Autor oder Zeitschriftenbeiträger reicht als Kritiker oder Übersetzer an *De l'Allemagne* und Mme de Staëls Anspruch heran, durch eine quasi-anthologische Auswahl übersetzter Texte – eine »Documentensammlung«²⁸ – ein umfassendes Bild der zeitgenössischen deutschen Literatur und der besonderen Stellung Weimars in ihr zu geben, und kaum einer dürfte mit seinen literaturkritischen Äußerungen so sehr wie sie Goethes Aufmerksamkeit erregt haben.

Die »Epoche der Welt-Literatur«, schreibt Lamping daher völlig zu Recht, »hatte [...] begonnen, lange bevor Goethe den Ausdruck verwendete. Sie war initiiert worden durch eine Begegnung, die vor fast einem Vierteljahrhundert stattgefunden hatte: durch den Besuch Germaine de Staëls in Weimar«.²⁹

la Révolution française, Paris 1818; am 2.12.1819 (!) die Bde. 1-4 der *Œuvres*, Paris 1820; die folgenden dreizehn Bde., Paris 1820/21, am 3.3., 9.3., 22.7., 20.12.1820 und am 1.9.1821; am 8.9.1825 auch *Lettres sur l'Angleterre* ihres Sohnes Auguste Louis Baron de S.H., Paris 1825 sowie am 6.4.1826 deren deutsche Übersetzung von Hermann Scheitler: *Über die Verfassung und den politischen Gemeingeist Englands*, Jena 1825. – Für die reichen historischen Staëlbestände der ThULB siehe <http://kataloge.thulb.uni-jena.de>. Allerdings lässt sich mit Hilfe der wohl lückenhaften Zugangsbücher (»Vermehrungsbücher«) der Jahre 1714-1791 (D¹:2), 1818-1825 (D¹:4) und 1827-1844 (D¹:5) – diejenigen für 1792 bis 1817 gingen kriegsbedingt verloren – nicht sicher nachweisen, dass die frühen Staëlbestände, wie naheliegend, schon zu Lebzeiten Goethes bzw. Mme de Staëls angeschafft wurden. Für freundliche Hinweise danke ich Frank Gratz.

²⁸ Böttiger (Anm. 17), S. 366.

²⁹ Lamping (Anm. 3), S. 26-28. Vgl. Gerhard R. Kaiser: *Mme de Staël als Botschafterin Weimars nach Europa*. In: *Wirkendes Wort* 40 (1999) 2, S. 182-203; hier S. 202. Zuvor hatten Strich (Anm. 4), S. 213-217, und im Anschluss an ihn Bodo Morawe auf den Zusammenhang hingewiesen (HA Briefe, Bd. 3, ³1988, S. 586). Vgl. auch schon Ian Allan Henning: *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830)*. Paris 1929, S. 253: »C'est vers 1825 que le vieux Goethe commence à s'occuper avec un intérêt renouvelé de la Weltliteratur. C'est le moment du *Globe*, et en France, son nom, avec celui de Schiller, de Walter Scott et de Byron, est sur toutes les lèvres. Voyant que ses attentes n'ont pas été déçues, il songe de nouveau au livre de Mme de Staël, auquel il doit une grande partie de sa renommée européenne«.

III.

Zur angemessenen Einschätzung der Bedeutung von *De l'Allemagne* bei der Genese von Goethes ›Weltliteratur‹-Denken ist es notwendig, sich vorab zu vergegenwärtigen, dass nicht nur seine Person, sondern auch sein Werk darin keineswegs so positiv beurteilt wird, wie die Forschung häufig behauptet. Zwar bezeichnet Mme de Staël Goethe als größten deutschen Dichter³⁰ und sie stellt auch die Bewunderung heraus, die ihm in Deutschland entgegengebracht wurde.³¹ Doch ist unverkennbar, dass sie sich mit seinem Werk ungleich schwerer als mit dem Schillers tut, dessen *Wilhelm Tell* sie beispielsweise mit verdeckt anti-napoleonischer Spitze leichten Herzens als Befreiungsdrama preisen kann (auch wenn sie den Schluss mit Johannes Parricida als nicht theatergemäß kritisiert). Sicher sind die einschränkenden Bemerkungen zu Goethes Werk häufig der Rücksicht auf das französische Publikum geschuldet, so wenn sie über die Ballade *Die Braut von Korinth* schreibt: »Je ne voudrais assurément défendre en aucune manière ni le but de cette fiction, ni la fiction en elle-même; mais il me semble difficile de n'être pas frappé de l'imagination qu'elle suppose«.³² In anderen Äußerungen aber sind die Vorbehalte nicht nur die ihres Publikums, denen sie hypothetisch Rechnung trägt, um dessen Interesse umso sicherer zu gewinnen, sondern solche der Urteilenden selbst. So wenn sie über *Herrmann und Dorothea* abschließend verlauten lässt: »En fait de poème épique, il me semble qu'il est permis d'exiger une certaine aristocratie littéraire; la dignité des personnages et des souvenirs historiques qui s'y rattachent peuvent seuls élever l'imagination à la hauteur de ce genre d'ouvrage«.³³ Oder wenn sie über die *Wahlverwandtschaften* bemerkt, man wisse bei dieser »fiction« nicht, »dans quel but elle a été conçue«, da man in ihr »presque autant de lacunes« finde »que dans la vie humaine telle qu'elle se passe ordinairement«.³⁴ Oder gar,

30 »Goethe pourroit représenter la littérature allemande toute entière, non qu'il n'y ait d'autres écrivains supérieurs à lui, sous quelques rapports; mais seul il réunit tout ce qui distingue l'esprit allemand, et nul n'est aussi remarquable par un genre d'imagination dont les Italiens, les Anglais ni les Français ne peuvent réclamer aucune part« (*De l'Allemagne* [Anm. 20], Bd. 2, S. 77 f; vgl. ebd., S. 83).

31 »Il y a une foule d'hommes en Allemagne qui croiroient trouver du génie dans l'adresse d'une lettre, si c'étoit lui qui l'avoit mise. L'admiration pour Goethe est une espèce de confrérie dont les mots de ralliement servent à faire connoître les adeptes les uns aux autres. Quand les étrangers veulent aussi l'admirer, ils sont rejetés avec dédain, si quelques restrictions laissent supposer qu'ils se sont permis d'examiner des ouvrages qui gagnent cependant beaucoup à l'examen« (ebd., S. 85).

32 Ebd., S. 202. Vgl. auch S. 208 f.: »Sans doute un goût pur et sévère doit blâmer beaucoup de choses dans cette pièce [...]. Néanmoins cette pièce est la seule parmi les poésies détachées des auteurs célèbres de l'Allemagne contre laquelle le goût français eut quelque chose à redire«.

33 Ebd., S. 171 f.

34 *De l'Allemagne* (Anm. 20), Bd. 3, S. 259. Vgl. Madame de Staël à Wilhelm von Humboldt, [Coppet, vers le 15-20 février 1810]; in: dies.: CG, Bd. 7: *La destruction de »De l'Allemagne« / L'exil à Coppet. 9 mai 1809–23 mai 1812*. Vol. préparé par Béatrice W. Jasinski (†) et éd. par Othenin d'Haussonville. Genève 2008, S. 120 (über die *Wahlverwandtschaften*).

wenn am Schluss der Besprechung des ersten Teils des *Faust*, der ausführlichsten zu einem einzelnen Werk, zu lesen ist: »La pièce de Faust [...] n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit ou de la satiété de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas.«³⁵ Um nicht missverstanden zu werden: Mme de Staël spricht häufig in Worten höchsten Lobes über Goethes Werk und sie hat durchaus einen Blick für dessen Ambivalenzen und Objektivität.³⁶ Gerade hier aber stößt ihr Verständnis als Rousseau-Schülerin, die sie zeitlebens blieb, an eine Grenze. Ernst Behler sprach von »the deep personal sympathy that characterizes her image of him«.³⁷ Tatsächlich kann von »tiefer Sympathie« nicht die Rede sein. Angesichts der vielfach einschränkenden Kritik, die Mme de Staël äußert, erscheint Bernhard Böschensteins Schlussfolgerung durchaus angemessener:

Die verfehlte Begegnung [zwischen Mme de Staël und Goethe] beleuchtet [...] paradigmatisch beide Literaturen und den Standort der profilierten Interpretin, die wohl am besten als Jüngerin Rousseaus zu verstehen ist. Wo die Deutschen diesen im *Werther*, in Kant und Schiller fortzusetzen scheinen, sind sie für Madame de Staël durchaus gültig. Wo seine in stoischer Erhebung über die Wirren der Zeitlichkeit sich vor sich selber und vor der Welt ausstellende Religion des Herzens nicht zum Leitbild erkoren wird, wendet sich die Jüngerin mißbilligend ab. So bleibt durch die Wertungen von *De l'Allemagne* hindurch Julies Blick maßgebend.³⁸

Erst vor dem Hintergrund von Mme de Staëls teilweise reservierten Urteilen, Goethes vorsichtiger Zurückhaltung angesichts der »zudringliche[n] Nachbarin« (FA II, 5, S. 442) und der gegenüber dem Kanzler von Müller entschieden geäußerten Unzufriedenheit mit ihren Beurteilungen seines eigenen Werks³⁹ gewinnen Goethes höchst positive Äußerungen über *De l'Allemagne* ein scharfes Profil.

35 *De l'Allemagne* (Anm. 20), Bd. 3, S. 127.

36 So schon im Brief an Maurice O'Donnell vom 12.7.1808 über den *Faust*: »C'est, si vous le voulez, la littérature du cauchemar, mais il y a une connaissance du mauvais principe, de l'ironie, du persiflage féroce tout à fait extraordinaire« (Madame de Staël à Maurice O'Donnell, Coppet, ce 12 juillet [1808]; in: dies.: CG, Bd. 6: *De »Corinne« vers »De l'Allemagne«*, 9 novembre 1805–9 mai 1809. Texte établi et présenté par Béatrice W. Jasinski. Genève 2009, S. 479–482; hier S. 481).

37 Ernst Behler: *Madame de Staël and Goethe*. In: »The Spirit of Poesy«. *Essays on Jewish and German Literature and Thought in Honor of Géza von Molnár*. Ed. by Richard Block u. Peter Fenves. Evanston, Illinois 2000, S. 131–149; hier S. 147.

38 Bernhard Böschenstein: *Madame de Staël, Goethe und Rousseau. Anmerkungen zu »De l'Allemagne«*. In: *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins*. Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. Bern, München 1981, S. 144–155; hier S. 153. Vgl. auch Christine Mundt-Espín: *Von Störchen und Füchsen. Überlegungen zu Madame de Staëls Verfahren der kontrastiven Literaturbetrachtung am Beispiel ihrer Goethe-Interpretation in »De l'Allemagne«*. In: *arcadia* 27 (1992) 1–2, S. 162–181.

39 Vgl. Friedrich von Müllers Bericht, 29.5.1814: »Seine Unzufriedenheit über der Frau v. Staël Urteile über seine Werke. [...] Die Staël habe alle seine, Goethes, Produktionen abgerissen und isoliert betrachtet, ohne Ahnung ihres innren Zusammenhangs, ihrer Genesis« (FA II, 7, S. 346).

Goethe hat *De l'Allemagne* nach Ausweis von Keudell dreimal aus der herzoglichen bzw. großherzoglichen Bibliothek entliehen:⁴⁰ vom 13. Mai bis zum 1. Juli 1814 die vierbändige Neuausgabe, Paris und Leipzig 1814, in deren Einleitung Charles de Villers die Überlegenheit der »culture intellectuelle de l'Allemagne« herausstellte und Mme de Staël aufs höchste lobte;⁴¹ dieselbe Ausgabe noch einmal vom 28. Mai bis zum 7. Juni 1825 (gleichzeitig mit den beiden Bänden von *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris 1800, worin Mme de Staël sich erstmals ausführlicher über die deutsche Literatur geäußert hatte); zuletzt, vom 24. Januar bis zum 21. März 1827, im zehnten Band der *Œuvres complètes publiées par son fils*, Paris 1820, die erste Hälfte von *De l'Allemagne*, die mit dem 23. Kapitel des zweiten Teils (*Faust*) schließt. Exakt in die Zeit dieser letzten Ausleihe fallen zwei der Anfang 1827 einsetzenden ausdrücklichen Äußerungen über ›Weltliteratur‹. An Streckfuß schreibt Goethe am 23. Januar in einem Briefkonzept: »Ich bin überzeugt daß eine Weltliteratur sich bilde, daß alle Nationen dazu geneigt sind und deshalb freundliche Schritte tun« (FA II, 10, S. 443) – der zehnte Band der staëlschen Gesamtausgabe muss in Reichweite gelegen haben. Und vier Tage später äußert er gegenüber Eckermann – noch immer hatte er das ausgeliehene Exemplar von *De l'Allemagne* zur Hand: »National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen« (FA II, 12, S. 225). Von Mme de Staël ist namentlich nicht die Rede, vielmehr sind es Zeitungen wie *Le Globe* und Autoren wie Carlyle, die den unmittelbaren Anstoß zu den Äußerungen über ›Weltliteratur‹ geben. Im selben Januar 1827 aber hält Goethe in einem Überblick *Zur Geschichte der französischen Literatur* ausdrücklich fest: »Einfluß deutscher Literatur auf die Franzosen / Villers macht uns zuerst gründlicher bekannt / Benjamin Constant im Gefolg der Frau von Stael / Frau von Stael / In Deutschland 1803 / In Weimar 1804 / Ihr Werk *Sur l'Allemagne* / London 1813. / Paris und Leipzig 1814« (FA I, 22, S. 774). Man darf daher als sicher annehmen: Auch in Goethes Äußerungen über ›Weltliteratur‹ ist die Verfasserin von *De l'Allemagne* durchweg unausgesprochen präsent und zwar: (1.) in der historischen Verortung der Bewegungs-

40 Keudell (Anm. 15), S. 147, Nr. 924; S. 261, Nr. 1634; S. 285, Nr. 1797.

41 Charles de Villers: *Introduction a l'ouvrage de M^{me} de Staël sur l'Allemagne*. In: *De l'Allemagne par M^{me} la Baronne de Staël-Holstein*. Nouvelle édition précédée d'une introduction par M^r Charles de Villers et enrichie du texte originale de morceaux traduits. Tome premier. Paris et Leipsic 1814, S. XXV-LXIV; hier S. LVIII und LIX-LXII. Villers hat *De l'Allemagne* auch anonym für die *Göttingischen gelehrten Anzeigen* rezensiert ([Anonym:] *De l'Allemagne. Par Mad. la baronne de Staël-Hollstein. Erster Band, 353 Seiten; zweyter, 387; dritter 417, in Octav. 1814; bey H. Nicolle*. In: *Göttingische gelehrte Anzeigen*. 34. Stück. Den 26. Februar 1814, S. 329-342). Einleitend weist er die dreibändige Originalausgabe Nicoles von 1810 nach und später erklärt er: »[...] vor der völligen Vernichtung des schrecklichen Buchs, das in Frankreich einige gefährliche, verhaßte Deutsche Ideen einzuführen drohete, wurden mit großer Gefahr ein Paar Exemplare gerettet, von welchen Eines, durch einen glücklichen Zufall in unsere Hände gekommen ist, und uns in den Stand setzt, unsern Lesern Kenntniß davon zu geben« (ebd., S. 330). Zugleich aber zitiert er aus der »Londner Ausgabe« (ebd., S. 330, 334, 336, 341 f.), obwohl er versichert, von dieser »neuen Ausgabe« sei »noch nichts auf dem festen Lande angekommen« (ebd., S. 331).

beschleunigung am Ursprung des sich in der Gegenwart vollziehenden weltliterarischen Prozesses; (2.) in der Bedeutung, die der deutschen Literatur neuerdings zumal von den westeuropäischen und besonders von den französischen Nachbarn zugesprochen wird; (3.) in der Vorreiterrolle, die Mme de Staël für die Autoren und Zeitschriften besaß, auf die sich die Äußerungen über ›Weltliteratur‹ unmittelbar beziehen; (4.) in der Betonung der produktiven Wirkungen der im weltliterarischen Prozess deutlicher werdenden Selbst- und Fremdwahrnehmung; (5.) in der Aussagekraft, die den Übersetzungen im Vergleich zu den Originalen zukommt; (6.) im Eintreten für die aus persönlicher Bekanntschaft erwachsene gemeinsame Arbeit der Schriftsteller; und (7.) auch in der Annahme, dass die französische Literatur die Aufnahme fremdsprachiger Literaturen zur Stärkung ihrer vorübergehend eingebüßten europäischen Ausstrahlung nutzen könnte.

1. Mme de Staëls Interesse nicht nur für die antiken, sondern auch für die neueren und zeitgenössischen europäischen Literaturen war schon in jungen Jahren geweckt, wie die früh geäußerte Bewunderung des *Werther* verrät. Dieses Interesse verband sich bald mit politischen Motivationen, als sie, rousseauistisch *und* liberal gesonnen, sowohl in der Empfindsamkeit als auch in der Tradition aufklärerischer Publizistik unverzichtbare Korrektive gegen den instrumentellen Rationalismus des jakobinischen Terrors wie auch des Kaiserreichs erkannte. Das autoritäre und zunehmend diktatorische Regime Napoleon Bonapartes, dessen kulturpolitische Funktionäre sie feindlich verfolgten und auf allerhöchstes Geheiß aus Paris und Umgebung vertrieben, ließ in den Jahren der größten kriegesischen Machtentfaltung Frankreichs in ihr den Plan reifen, dem Empire im Deutschland-Buch einen kritischen Spiegel vorzuhalten und gleichzeitig den Deutschen im Aufweis ihrer jüngsten literarischen und philosophischen Leistungen zu neuem – potentiell politisch und militärisch folgenreichem – Selbstbewusstsein zu verhelfen. Der Weg, den sie im kriegesisch erschütterten Europa über St. Petersburg und Stockholm nach London nahm, wo das 1810 brutal unterdrückte Buch *De l'Allemagne* endlich 1813, alsbald mehrfach nachgedruckt und in ganz Europa begierig aufgenommen, erscheinen konnte, ist bekannt. So darf man sagen: Die napoleonische Herrschaft, die auf die Revolutionskriege neue Kriege folgen ließ, ist der entscheidende Entstehungszusammenhang des staëlschen Werkes, das freilich weit über seine Entstehungs- und Publikationszeit hinausreichende Bedürfnisse weckte. Nicht von *De l'Allemagne*, doch von den bestimmten Bedingungen gerade seines Ursprungs spricht Goethe, wenn er 1830 im Vorwort zu Carlyles *Leben Schillers* schreibt:

Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugesprochen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freyen geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (FA I, 22, S. 870)

Für keinen Autor, für kein Werk dürfte dies mehr als für Mme de Staël und *De l'Allemagne* gegolten haben. Am 9. März 1814 schon hatte Goethe an Knebel über *De l'Allemagne* geschrieben:

Das Werk der Frau von Staël mag man immer gerne wieder lesen; man glaubt wirklich in guter Gesellschaft zu sein, man wird durch diese Blätter zum Denken und zum Erwidern aufgefordert. Ist es einmal fertig da,⁴² so wird es zu schönen Betrachtungen über uns und über unsere Nachbarn Anlaß geben, vorzüglich weil es während einer so großen Umwälzung erscheint, welche den inneren Zustand sowohl, als die äußeren Verhältnisse bedeutend verändern wird. (FA II, 7, S. 324)

2. Die Literaturen, die Goethe bei seinen Äußerungen über ›Weltliteratur‹ namentlich erwähnte, besonders wenn er von dem ungewöhnlichen Echo sprach, das die deutsche Literatur neuerdings hervorrief, sind die italienische, die englische bzw. schottische und die französische. Im Brief an Zelter vom 21. Mai 1828 nennt er als Beleg für die »zum Ersäufen« auf ihn zuströmende »Weltliteratur« das »höchst bedeutende« Mailänder »Tagesblatt [...] *L'Eco*« (FA II, 10, S. 611) und auch in einem Entwurf für die Einleitung zu Carlyles *Leben Schillers* ist im Zusammenhang mit ›Weltliteratur‹ von Italien an vorderer Stelle die Rede (FA I, 22, S. 868). Was die englischsprachige Literatur betrifft, so kommt er im Gespräch mit Eckermann am 15. Juli 1827 auf den »große[n] Nutzen« zu sprechen, den die Deutschen beispielsweise aus *The Life of Friedrich Schiller* von Carlyle ziehen könnten (FA II, 12, S. 257), dem er zwischen dem 30. Oktober 1824 und dem 11. August 1831 mehr als ein Dutzend Mal schreibt; drei der ausdrücklichen Äußerungen über ›Weltliteratur‹ finden sich in der Einleitung und in Notizen bzw. im Einleitungsentwurf zu Carlyles *Leben Schillers*. Und nachdem er im Brief an Zelter vom 21. Mai 1828 bereits »Schottland« erwähnt hatte, lässt er im selben Jahr über die *Edinburgh Review* sowie die »dortigen *Foreign-* und *Foreign Quarterly Reviews*« in *Ueber Kunst und Alterthum* verlauten: »Diese Zeitschriften, wie sie sich nach und nach ein größeres Publicum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beytragen« (FA I, 22, S. 491). Keine Literatur aber wird in den Überlegungen zur ›Weltliteratur‹ so häufig und unter so unterschiedlichen Aspekten angesprochen wie die französische. Das Tagebuch vom 15. Januar 1827 hält fest: »An Schuchardt diktirt bezüglich auf französische und Welt-Literatur« (WA III, 11, S. 8). In *Ueber Kunst und Alterthum* kommt er, ebenfalls 1827, anlässlich von Duvals Drama *Le Tasse* auf die »französischen Zeitblätter« als Beleg dafür zu sprechen, dass »alle Nationen sich nach uns um[schauen]«: »[...] sie loben, sie tadlen, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, eröffnen oder verschließen ihre Herzen: dieß alles müssen wir gleich-

42 Goethe bezieht sich hier wohl auf Hitzigs sechsbändigen, vermutlich sukzessiv ausgelieferten Nachdruck von *De l'Allemagne*, Berlin 1814. Vgl. die anonyme Rezension in *der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Elfter Jahrgang. August 1814, Num. 139-144, Sp. 161-208; hier Num. 139, Sp. 161: »Paris, b. Nicole, LONDON, b. Murray, und BERLIN, b. Hitzig: *De L'Allemagne*, par Madame la Baronesse de Stael-Holstein. 1813. 1814. To. I. XV u. 139 S. To. II. 112 S. To. III. 160 S. To. IV. 126 S. To. V. 208 S. To VI. 107 S. 8«.

müthig aufnehmen, indem uns das Ganze von großem Werth ist« (FA I, 22, S. 356 f.). Gegenüber Eckermann spricht er am 15. Juli 1827 in bezeichnender Reihenfolge vom »engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen« (FA II, 12, S. 257). »Schottland und Frankreich ergießen sich fast tagtäglich, in Mailand geben sie ein höchst bedeutendes Tagesblatt heraus, L'Eco betitelt«, heißt es im Brief an Zelter vom 21. Mai 1828 (FA II, 10, S. 611). In einem Brief vom 4. März 1829, ebenfalls an Zelter, ist von den »Übertriebenheiten« die Rede, »wozu die Theater des großen und weitläufigen Paris genötigt« würden und die es nahelegten, außer den Vorzügen auch den möglichen »Schaden« der »anmarschierenden Weltliteratur« zu bedenken (FA II, 11, S. 99). Am 18. Juni 1829 schreibt Goethe im Konzept eines Briefes an jenen Reinhard, der ihm schon 1811 zwei unveröffentlichte Kapitel von *De l'Allemagne* zugänglich gemacht hatte, vermutlich seien es die Franzosen, die aus der »Weltliteratur« den größten Gewinn ziehen würden (FA II, 11, S. 129). Es müsse, so lässt er im Entwurf zur Einleitung in Carlyles *Leben Schillers* verlauten, »von der größten Wichtigkeit« sein zu sehen, wie »solche Männer« sich nicht nur »über uns äußern«, sondern auch, »wie sie gegen andere Nationen gegen Franzosen und Italiäner stehen« (FA I, 22, S. 868). Schließlich heißt es im Brief an Boisseree vom 24. April 1831:

Bey der Übersetzung meiner letzten botanischen Arbeiten ist es ganz zugegangen wie bey Ihnen. Ein paar Hauptstellen, welche Freund Soret in meinem Deutsch nicht verstehen konnte, übersetzt ich in mein Französisch; er übertrug sie in das seinige, und so glaub ich fest, sie werden in jener Sprache allgemeiner verständig seyn, als vielleicht im Deutschen.

Einer französischen Dame soll dieß Kunststück auch schon eingeleuchtet haben; sie läßt sich das Deutsche verständlich und ungeschmückt übersetzen und ertheilt ihm alsdann eine Anmuth, die ihrer Sprache und ihrem Geschlechte eigen ist. Dieß sind die unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur; die Nationen werden sich geschwinder der wechselseitigen Vorthelle bemächtigen können. (WA IV, 48, S. 189 f.)

Trotz der herausragenden Bedeutung, die Carlyle mit seinem *Leben Schillers* besitzt, kann man daher sagen, dass keine fremdsprachige Literatur so sehr wie die französische im Mittelpunkt von Goethes »Weltliteratur«-Denken stand. Ausdrücklich bestätigt wird diese Vorzugsstellung auch durch die am 8. Mai 1826 festgehaltenen *Schemata zum Verhältnis zu fremden Literaturen*, in denen zuerst von der französischen, dann von der englischen und zuletzt von der italienischen Literatur die Rede ist (FA I, 22, S. 765-767), und durch ein laut Tagebuch am 18. September 1829 abgefasstes Schema zum dritten Heft (»Stück«) des sechsten Bandes von *Ueber Kunst und Alterthum*, in dem unter dem Stichwort »Europäische, d. h. Welt-Literatur« »I Deutsche«, »II Franzosen«, »III Engländer«, »IV Schottländer« und »V Italiäner« aufgeführt werden (FA I, 22, S. 724 f.).

3. Bei der Redaktion der *Tag- und Jahres-Hefte* für 1804, die in die Jahre zwischen 1822 und 1825 fällt, kam Goethe ausführlicher auf Mme de Staëls ersten Weimarbesuch und abschließend knapp auch auf *De l'Allemagne* zu sprechen. Nachdem er die »Weltfrau [...] in ihrer geistreichen Weiblichkeit«, nicht ohne Anzüglichkeit

und die eigene frühere Zurückhaltung erinnernd, charakterisiert hatte, fuhr er fort: »Was man jedoch von solchen Verhältnissen hinterher denken und sagen mag, so ist immer zu bekennen, daß sie von großer Bedeutung und Einfluß auf die Folge gewesen. Jenes Werk über Deutschland« sei

als ein mächtiges Rüstzeug anzusehen, das in die chinesische Mauer antiquirter Vorurtheile, die uns von Frankreich trennte, sogleich eine breite Lücke durchbrach, so daß man über dem Rhein und, in Gefolg dessen, über dem Canal, endlich von uns nähere Kenntniß nahm, wodurch wir nicht anders als lebendigen Einfluß auf den fernerer Westen zu gewinnen hatten. Segnen wollen wir also jenes Unbequeme und den Conflict nationeller Eigenthümlichkeiten, die uns damals ungelegen kamen und keineswegs förderlich erscheinen wollten. (FA I, 17, S. 129 f.)⁴³

Besonderes Gewicht erhält diese Äußerung dadurch, dass Goethe hier die der napoleonischen Zensur höchst anstößige Metapher der »chinesische[n] Mauer« aufgreift, die Mme de Staël in den »Observations générales« von *De l'Allemagne* gebraucht hatte,⁴⁴ und so, in kritischer Wendung auch gegen eigene frühere Vorbehalte, rückblickend ausdrücklich Mme de Staëls überragende Vermittlungsleistung würdigt. Zwar war die deutsche Literatur schon vor *De l'Allemagne* in Frankreich keineswegs völlig unbeachtet geblieben – stellvertretend seien die Zeitschrift *L'Année littéraire*, Vermittler wie Michael Huber oder Louis-Sébastien Mercier und die *Werther*-Übersetzungen genannt.⁴⁵ Erst der unmittelbar (»sogleich«) nach Erscheinen von *De l'Allemagne* einsetzende »breite« und über Frankreich hinauswirkende Erfolg aber sicherte ihr »endlich« im Ausland jene »nähere Kenntniß«, deren Fortwirken Goethe im Blick auf den Pariser *Globe*, die Mailänder Zeitschrift *L'Eco* und die *Edinburgh Review* zu seinen Äußerungen über ›Weltliteratur‹ veranlasste. Durch *De l'Allemagne* und das Echo, das Mme de Staëls Hauptwerk hervorrief, wurde ein Carlyle, der mit Abstand wichtigste englische Bezugspunkt von Goethes Äußerungen über ›Weltliteratur‹, nachhaltig auf die deutsche Literatur aufmerksam gemacht. Er las *De l'Allemagne* 1817 in englischer Übersetzung,⁴⁶ schrieb Schiller,

43 Vgl. ebd., S. 127: »Die großen Vorzüge dieser hochdenkenden und empfindenden Schriftstellerin liegen Jedermann vor Augen und die Resultate ihrer Reise durch Deutschland zeigen genugsam, wie wohl sie ihre Zeit angewendet«.

44 »Car nous n'en sommes pas, j'imagine, à vouloir élever autour de la France littéraire la grande muraille de la Chine, pour empêcher les idées du dehors d'y pénétrer« (*De l'Allemagne* [Anm. 20], Bd. 1, S. 23). Die Zensur hatte stattdessen vorgeschlagen: »Parmi les productions du dehors, il en est une dont l'importation doit toujours être permise, ce sont les idées« (ebd.).

45 Vgl. auch Gérard Laudins Beitrag *Madame de Staël est-elle vraiment à la page? A propos de »De l'Allemagne«* im Band zur Bonner Staël-Tagung 2010 (in Vorbereitung).

46 Necker, Anne Louise Germaine, Baronne de Staël-Holstein: *Germany*. Transl. Frances Hodgson. 3 vols. London 1813 (diese und die folgenden Angaben nach: *The Carlyle Encyclopedia*. Ed. by Mark Cumming. Madison, Teaneck 2004; David R. Sorensen: *Goethe, Johann Wolfgang von*, S. 200–203; *Jean Paul Friedrich Richter's Review of Madame de Staël's »Allemagne«*, S. 247; David R. Sorensen: *Staël, Madame de*, S. 441 f.).

Goethe, and *Madame de Staël*,⁴⁷ übersetzte Jean Pauls Rezension und gab sie mit Einleitung und kommentierenden Fußnoten heraus: *Jean Paul Friedrich Richter's Review of Madame de Staël's »Allemagne«*.⁴⁸ Über Mme de Staëls Hauptwerk äußerte er: »the work [...] with all its vagueness and manifold shortcomings, must be regarded as the precursor, if not parent, of whatever acquaintance with German literature exists among us«.⁴⁹ Sinngemäß gilt diese Einschätzung auch für Italien, wo *De l'Allemagne* ebenfalls, wie zuvor schon *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*,⁵⁰ früh übersetzt wurde⁵¹ und Mme de Staël auch mit der italienischen Fassung ihres Aufsatzes *De l'esprit des traductions*⁵² eine wichtige katalysatorische Funktion im Mailänder Romantiker-Streit spielte, auf den Goethe 1820 in *Ueber Kunst und Alterthum* unter dem Titel *Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend* zu sprechen kam (FA I, 20, S. 417-424).⁵³ Und was den von Goethe über Jahre hinweg regelmäßig und genau gelesenen Pariser *Globe* betrifft,⁵⁴ von dem, neben Carlyle und Manzoni, die stärksten unmittelbaren Anstöße zu seinem ›Weltliteratur‹-Denken ausgingen, so handelt es sich bei diesem mehrmals wöchentlich, zuletzt täglich erscheinenden Blatt um eine Zeitschrift bzw. Zeitung, die, bevor sie, verstärkt im Zuge der Julirevolution, politisch exklusive Züge annahm und zuletzt zum Organ des Saint-Simonismus wurde, bewusst dem Weg folgte, den Mme de Staël mit *De l'Allemagne* beschritten hatte. In zahlreichen Besprechungen goethescher Werke wurde ausdrücklich auf Mme de Staël zurückverwiesen, etwa in einer Rezension der erstmals ins Französische

47 Thomas Carlyle: *Schiller, Goethe and Madame de Staël*. In: *Centenary Edition. The Works of Thomas Carlyle in thirty Volumes*. Vol. XXVI: *Critical and Miscellaneous Essays in five Volumes*. Vol. I. Introduction by H.D. Traill. London 1899, S. 502-512.

48 Thomas Carlyle: *Jean Paul Friedrich Richter's Review of Madame de Staël's »Allemagne«*. In: ebd., S. 476-502.

49 Ebd., S. 476. – Vgl. Axel Blaesche: »The first female writer of the age«: Zur Staël-Rezeption in England. In: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik. Fallstudien zur interkulturellen Vernetzung*. Hrsg. von Udo Schöning u. Frank Seemann. Göttingen 2003, S. 29-50.

50 Madame de Staël: *Della letteratura considerata nei suoi rapporti colle istituzioni sociali, traduzione del francese dietro la seconda edizione*. 2 Bde. Mailand 1830 (diese und die folgenden Angaben nach Udo Schöning: *Interkulturelle Vernetzung als Praxis und Programm: Zur Staël-Rezeption in Italien*, in: Schöning, Seemann [Anm. 49], S. 203-227). Vgl. auch Udo Schönings Beitrag *Mme de Staël und die Rezeption der Dichotomie ›klassisch-romantisch‹ in Frankreich, Italien und Spanien* im Band zur Bonner Staël-Tagung 2010 (in Vorbereitung).

51 Madame de Staël: *L'Allemagne, traduzione italiana fatta sulla seconda edizione francese*. 3 Bde. Mailand 1814.

52 Anna Luisa Staël-Holstein: *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. In: *Biblioteca italiana*, Januar 1816.

53 Zur italienischen Staël-Rezeption vgl. außer Schöning Olaf Müller: »wenn das Feuer, das wir entzündet, nun über den Alpen zu lodern anfängt«. *Weimar und die Weimarer Autoren im italienischen Romantikerstreit*. In: *Frankreich oder Italien? Konkurrierende Paradigmen des Kulturaustausches in Weimar und Jena um 1800*. Hrsg. von Edoardo Costadura, Inka Daum, Olaf Müller. Heidelberg 2008, S. 155-168.

54 Vgl. Heinz Hamm: *Goethe und die französische Zeitschrift »Le Globe«*. Eine Lektüre im Zeichen der »Weltliteratur«. Weimar 1998.

übertragenen gesammelten Gedichte⁵⁵ wie auch in einer zu den *Œuvres dramatiques de Goethe traduites de l'allemand*, deren deutsche Übersetzung Eingang in *Ueber Kunst und Alterthum* fand,⁵⁶ oder im Zusammenhang eines durch Goethes Werk angeregten französischen *Faust*-Stückes am Pariser Théâtre des Nouveautés, das einen Einsender zu folgenden Worten an den Herausgeber veranlasste:

Peut-être, monsieur, trouverez-vous que le germanisme m'a gagné. Mon admiration pour *Faust* ne me ferme pourtant pas les yeux sur ses défauts. Ainsi, j'avoue que je n'ai jamais compris le sabbat des sorcières. Je ne sais si, comme le pense madame de Staël, c'est une parodie des sorcières de *Macbeth*. Elle est en tout cas au-dessus de mon intelligence; et, dans le doute, j'aime mieux accuser Goethe que moi-même. Au reste je tiens peu à la perfection négative. En suivant une route battue, on tombe rarement.⁵⁷

Bei den Einschätzungen deutscher Autoren kamen die *Globe*-Mitarbeiter wiederholt auf Mme de Staëls – »notre illustre écrivain«⁵⁸ – Beurteilungen zurück, so in einer Besprechung der *Pensées de Jean Paul extraites »de tous ses ouvrages«*; par le traducteur des »Suédois à Prague«.⁵⁹ Auch die im *Globe* abgedruckten Berichte über Weimar, so der Victor Cousins,⁶⁰ folgten weitgehend der Darstellung in *De l'Allemagne*. Selbst kritische Literatur zu Mme de Staël wurde im *Globe* besprochen. In Ernest Descloseaux' Rezension der *Lettres sur les ouvrages de madame de Staël, par mademoiselle [Hortense] Allart*⁶¹ hob Goethe in seinem Exemplar die Worte hervor: »En un mot le seul bon commentaire de madame de Staël serait une histoire du commencement du dix-neuvième siècle«.⁶² Ohne *De l'Allemagne*,

55 [Anonym:] *Poésies de Goethe traduites pour la première fois en français. – Huitième livraison de la collection de classiques étrangers, publiés par C. L. F. Panckoucke, rue des Poitevins, n° 4.* In: *Le Globe, journal littéraire*. [Tome I], N. 86, Paris 26 mars 1825, S. 432 (vgl. Birte Carolin Sebastian: *Von Weimar nach Paris. Die Goethe-Rezeption in der Zeitschrift »Le Globe«*. Köln, Weimar, Wien 2006, S. 76; siehe auch »Staël« im Personenregister).

56 FA I, 22, S. 258-265 (*Ueber Kunst und Alterthum* V, 3 [1826]), u. S. 340-347 (VI, 1 [1827]) (*Globe*-Rezension vom 29.4.1826 u. 20.5.1826): J.-J.A.: *Œuvres dramatiques de Goethe, traduites de l'allemand; précédées d'une notice biographique et littéraire*. In: *Le Globe, journal littéraire*. Tome III, Paris, 29. avril 1826, S. 294 f., und *Le Globe, journal littéraire*. Tome III, Paris, 20 mai 1826, S. 341-343.

57 Duvergier: *Du Faust de Goethe. [...] A l'Editeur du »Globe«*. In: *Le Globe, recueil philosophique et littéraire*. Tome V, N. 90, Paris, 30 octobre 1827, S. 477 f.; hier S. 478.

58 J.B.: *Die Deutsche Literatur, von Wolfgang Menzel. – La Littérature Allemande; par M. Wolfgang Menzel. – Première partie. Stougard, 1828 (1^{er} Article)*. In: *Le Globe, recueil philosophique, politique et littéraire*. Tome VII, N. 45, Paris, 6 juin 1829, S. 353 f.; hier S. 535.

59 »[...] nous rappellerons le jugement de madame de Staël dans son livre de *l'Allemagne*: »La poésie du style de Jean-Paul ressemble aux sons de l'harmonica, qui ravissent d'abord, et nous font mal au bout de quelques instants« (*Le Globe*, Tome VII, N. 25, 29 mars 1829, S. 198 f.; hier S. 198).

60 *Le Globe*, Tome V, N. 26, 2 juin 1827, S. 133 f.

61 E.D.: *Lettres sur les ouvrages de madame de Staël, par mademoiselle Allart*. In: *Le Globe*, N. 109, Paris, 19 mai 1825, S. 551 f.

62 Hamm (Anm. 54), S. 277.

schrieb Fritz Strich, sei die europäische Romantik »gar nicht zu denken«. ⁶³ Auch der historische Zusammenhang zwischen Mme de Staël und den unmittelbaren Stichwortgebern für Goethes Äußerungen zur ›Weltliteratur‹ zeigt sich nicht erst im Rückblick späterer Jahrhunderte, sondern war schon den Zeitgenossen deutlich bewusst. ⁶⁴

4. Im Prozess weltliterarischen Austausches geht es nicht nur darum, dass man unter den beschleunigten und verbesserten Verkehrs- und Kommunikationsbedingungen der Gegenwart leichter Fremdes gewahr werden und selber leichter in der Fremde wahrgenommen werden kann. Es ergibt sich auch die Chance, durch die Kenntnis der fremden Wahrnehmung sich selbst genauer, kritischer und potentiell produktiver kennenzulernen, als es der unvermittelten Selbstwahrnehmung möglich wäre. Wesentlich dieser Grund ist es, nicht nur seine Zurückhaltung angesichts des nationalistischen Überschwangs nach dem Sturz Napoleons, der Goethe davon abhält, in den Chor jener Deutschen einzustimmen, die Mme de Staël nach dem Erscheinen von *De l'Allemagne* vorwarfen, in französischen Vorurteilen befangen, für die emphatisch verstandene Eigentümlichkeit der neueren deutschen Literatur kein Gespür zu haben. In dieser Hinsicht stellt Goethe – wie der von ihm geschätzte Villers – den Antipoden auch von Jean Paul dar, der in seiner aufsatzlangen Besprechung des Deutschland-Buches für die *Heidelbergischen Jahrbücher der Literatur* erklärte, Mme de Staël sei »das Gegenteil« der »gewünschte[n] Mittlerin zwischen uns und Frankreich«, ⁶⁵ und apodiktisch behauptete: »Durch solche Mittelgläser bricht sich im letzten leicht das Licht zur Nacht«. ⁶⁶ Claude Pichois spricht davon, Jean Pauls Kritik fehle »le sentiment olympien exprimé par Goethe«. ⁶⁷ Dieses Olympiertum in der Beurteilung von *De l'Allemagne* bestand allerdings nicht in einer emotionalen – gleichsam marmornen – Unberührbarkeit, sondern hatte seinen sachlichen Grund in der Hochschätzung der Fremdwahrnehmung als Chance vertiefter, produktiver Selbsterkenntnis. Eben diese Überzeugung ist es, die ihn am 15. Juli 1827 gegenüber Eckermann von dem »große[n] Nutzen« sprechen lässt, »der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird«: »Carlyle hat das Leben von Schiller geschrieben und ihn überall so beurteilt, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurteilen wird« (FA II, 12, S. 257). Am 12. Oktober

⁶³ Strich (Anm. 4), S. 213.

⁶⁴ Vgl. auch in Schöning, Seemann (Anm. 49) die Beiträge von Maria Manuela Gouveia Delille (*Zu den Anfängen der Staël-Rezeption in der portugiesischen Literatur*, S. 51–73), Ulrike Jekutsch (*Zur Rezeption Mme de Staëls im russischen kulturellen Diskurs des frühen 19. Jahrhunderts um die Begründung einer romantischen Literatur*, S. 75–110), Kurt Mueller-Vollmer (*Cultural Mediation as Innovation: The Incongruous Presences of Germaine de Staël in the United States [1805–1880]*, S. 111–134), Horst Nitschak (*Die Rezeption Mme de Staëls in Spanien und Hispanoamerika*, S. 135–172) und Brigitte Schultze (*Zwischen Inspiration und Schief lagen: Mme de Staël in der polnischen ›Kulturation‹*, S. 229–255).

⁶⁵ Jean Paul: »*De l'Allemagne*« par M^{me} la Baronne de Staël-Holstein (1814). In: Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Abt. II: *Jugendwerke und vermischte Schriften*. Bd. 3: *Vermischte Schriften II*. Hrsg. von Norbert Miller. München 1978, S. 647–679; hier S. 655.

⁶⁶ Ebd., S. 677.

⁶⁷ Claude Pichois: *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*. Paris 1963, S. 59.

1827 heißt es dann in einem Brief an Boissérée, dasjenige, was er »Weltliteratur« nenne, werde »vorzüglich« dadurch »entstehen«, »wenn die Differenzen, die innerhalb der einen Nation obwalten, durch Ansicht und Urtheil der übrigen ausgeglichen werden« (WA IV, 43, S. 106). Und ein Jahr später, in *Ueber Kunst und Alterthum*, apodiktischer: »Eine jede Literatur ennüyirt sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Theilnahme wieder aufgefrischt wird« (FA I, 22, S. 428). Mit ähnlicher Tendenz hatte es schon in einem Brief vom 24. Juli 1813 an Josephine O'Donnell mit Blick auf *De l'Allemagne* geheißten:

Es ist sehr belehrend, seine Nation einmal aus einem fremden Gesichtspunkte billig und wohlwollend geschildert zu sehen. Die Deutschen sind gewöhnlich unter einander ungerecht genug und die Fremden haben auch nicht immer Lust Ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Es gehörte dazu, daß eine so geistreiche Frau uns in dem Grade achtete, um sich die Mühe mit und für uns zu geben. Ich hoffe denn doch, dieses Werk soll endlich zu der allgemeinen Erbauung noch öffentlich erscheinen. (FA II, 7, S. 245)

Entsprechend im schon zitierten Brief an Sara von Grotthuß vom 17. Februar 1814, wieder mit Blick auf *De l'Allemagne* und das Selbstbild der Deutschen:

Möchten sie, bei diesem Anlaß, ihre Selbstkenntnis erweitern, und den zweiten großen Schritt tun ihre Verdienste wechselseitig anzuerkennen, in Wissenschaft und Kunst, nicht, wie bisher, einander ewig widerstrebend, endlich auch gemeinsam wirken, und, wie jetzt die ausländische Sklaverei, so auch den inneren Parteisinn ihrer neidischen Apprehensionen unter einander besiegen, dann würde kein mitlebendes Volk ihnen gleich genannt werden können. (FA II, 7, S. 311)

5. Wenn Goethe im Brief an Boissérée vom 24. April 1831 unter den »wechselseitigen Vortheile[n]« als »unmittelbaren Folgen der allgemeinen Weltliteratur« (WA IV, 48, S. 190) das besonders Lehrreiche von Übersetzungen hervorhebt, so liegt dem nicht zuletzt die persönliche Begegnung mit Mme de Staël und die Lektüre von *De l'Allemagne* zugrunde. Mme de Staëls Werk enthält eine Fülle teilweise seitenlanger Übersetzungen aus der deutschen Literatur, etwa aus dem *Faust* oder aus *Maria Stuart*. Das berühmteste und wirkungsmächtigste dieser quasi-anthologischen Stücke ist, abgesehen von den *Faust*-Auszügen, Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*, deren produktive Nachwirkungen über die französische Romantik bis zu Baudelaire reichen.⁶⁸ Jean Paul hat sich in seiner von Carlyle besprochenen Rezension gegen die Verstümmelungen und Entstellungen verwahrt, die Mme de Staël seinem Text angetan hatte.⁶⁹ Goethe

68 Vgl. Pichois (Anm. 67).

69 »Von der Rede des toten Christus ließ sie zwar nicht den entbehrlichen Anfang, aber außer der Hälfte den unentbehrlichen Schluß weg, der die Wunde schließt« (Jean Paul [Anm. 65], S. 675). Vgl. Gerhard R. Kaiser: »Durch solche Mittelgläser bricht sich im letzten leicht das Licht zur Nacht.« Jean Pauls Rezension zu Mme de Staëls »De l'Allemagne«. In: *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit*. DFG-Symposium 1989. Hrsg. von Winfried Barner. Stuttgart 1990, S. 155–174, sowie Monika Schmitz-Emans' Beitrag *Jean Paul und Madame de Staël* im Band zur Bonner Staël-Tagung 2010 (in Vorbereitung).

hingegen erkannte die einmalige Chance, in der Differenz von Original und Übersetzung genauer als im expliziten Urteil eben jener fremden Wahrnehmung deutscher Eigentümlichkeiten gewahr zu werden. Seine Wertschätzung der Übersetzung blieb unberührt von den komisch-irritierenden Erfahrungen, die er in der gemeinsamen Arbeit mit Mme de Staël an der französischen Fassung seiner Ballade *Der Fischer* gemacht hatte⁷⁰ und die ihn noch später spotten ließen:

Wenn man [...] einem, mit der französischen und deutschen Sprache vollkommen vertrauten Literaten den Vers der Madame Staël aufgab:

›Ne m'interprète pas mal, charmante créature‹

so würde er schwerlich übersetzen, wie es bei mir [im *Faust*; G. R. K.] heißt:

›Mißhör' mich nicht, du holdes Angesicht!‹ (FA II, 11, S. 567)

In der hermeneutischen Wertschätzung der Übersetzung traf Goethe sich – wenigstens grundsätzlich – mit dem anonymen Rezensenten der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*⁷¹ wie auch mit Julius Eduard Hitzig, dem Verleger der deutschen Erstausgabe von *De l'Allemagne*, der in einer eigenen Vorrede rechtfertigte,

daß man, wenn Analysen deutscher Gedichte oder Citate aus solchen im Original vorgekommen, die nicht ganz mit den angeführten bekannten deutschen Werken übereinstimmen, lieber treu hat übersetzen, als berichtigen wollen, weil es den Deutschen nicht darauf ankommen kann, ihre Literatur und ihre Meisterwerke aus diesem Werke kennen zu lernen; sondern es vielmehr ihnen interessant sein muß, zu sehen, wie die edle Verfasserin sich oft zu winden genöthigt war, um das Deutsche ihrem französischen Publikum genießbar zu machen.⁷²

Freilich ließen Catel, Buchholz und Hitzig selbst, der mit übertragen hatte, dieser Sicht auf das besonders Lehrreiche von Übersetzungen, möglicherweise wegen des extremen Zeitdrucks, unter dem sie standen, keine konsequente Praxis folgen, da sie, wie Monika Bosse feststellte, »die von Madame de Staël in mehr oder minder wortgetreuer Übertragung angebotenen Textbeispiele in größerem Umfang durch die Wiedergabe des deutschen Originals« ersetzten.⁷³ Auch in der mit einer Ein-

70 Böttiger (Anm. 17), S. 386.

71 »Neugierig sind wir, was die deutschen Übersetzer dieses Buches mit den hier befindlichen prosaischen Übersetzungen einiger Oden von *Klopstock* u. s. w. anfangen werden. Ehrenvest setzen sie wahrscheinlich das Original hin; aber wozu soll das nützen? Möchten sie doch eine genaue prosaische Verdeutschung der hier gelieferten französischen Übersetzung geben. Daraus würde uns doch handgreiflich werden, worin eigentlich das Wesen unserer Poesie bestehe, nämlich in demjenigen, was wir dann in den obigen Gedichten gar nicht mehr fänden« ([Anonym]: Paris, b. Nicole, London, b. Murray, und Berlin, b. Hitzig: *De L'Allemagne*, par Madame la Baronesse de Stael-Holstein [...]. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* [Anm. 42], Num. 141, Sp. 182).

72 [Julius Eduard Hitzig]: Vorrede. In: *Deutschland*. Von Anne Germaine Baronin von Staël Holstein. Aus dem Französischen übersetzt. Erster Band. Berlin 1814.

73 Anne Germaine de Staël: *Über Deutschland*. Vollständige und neu durchgesehene Fassung der deutschen Erstausgabe von 1814 in der Gemeinschaftsübersetzung von Friedrich Buchholz, Samuel Heinrich Catel und Julius Eduard Hitzig. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Monika Bosse. Mit einem Register, Anmerkungen u. einer Bildokumentation. Frankfurt a. M. 1985, S. 749-752; hier S. 749 f.

leitung Villers' versehenen französischen Ausgabe von *De l'Allemagne* übrigens⁷⁴ war mit dem Titelzusatz *et enrichie du texte original des morceaux traduits* indirekt auf das Lehrreiche von Übersetzungen hingewiesen worden.

6. Anlässlich einer Zusammenkunft deutscher Naturforscher und Ärzte in Berlin schrieb Goethe 1828, wenn er »eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt« habe, so heiße das nicht, »daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen«, denn in diesem Sinne existiere sie »schon lange«; »nein!«, fährt er fort, »hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden gesellschaftlich zu wirken« (FA I, 25, S. 79). Bekanntlich empfing Goethe in den zwanziger Jahren, als er sich über ›Weltliteratur‹ äußerte, nicht nur alte deutsche Freunde wie die Brüder Humboldt und junge deutsche Autoren wie Heine, sondern auch eine Vielzahl ausländischer Besucher, unter ihnen Wuk Stepanowić Karadžić, James Emerson, Victor Cousin, Jean-Jacques Ampère, David d'Angers, Henry Crabb Robinson, Adam Mickiewicz und William Makepiece Thackeray. Sosehr er gehaltvolle Gespräche und Geselligkeit schätzte, dauerhaft pflegte und oftmals selbst erst anstieß, sosehr konnten sie ihm, dem stets auf optimale Nutzung der Zeit Bedachten, auch beschwerlich sein, zumal mit fortschreitendem Alter. Wenn er die ausländischen Gäste dennoch bereitwillig empfing, so eben aus jenem Grund, der ihn auch Mme de Staël, trotz allen offenkundigen Widerstrebens gegen die wortgewaltige, anstrengende Besucherin, freundlich hatte willkommen heißen lassen. Im persönlichen Kennenlernen ließ sich am besten jenes »gesellschaftlich[e]« – das heißt gemeinsame – »[W]irken« begründen, das er mit dem Begriff ›Weltliteratur‹ verband. Von allen seinen ausländischen Gästen hat Mme de Staël als eine der Ersten und sicher am stärksten zu einer produktiven Gemeinsamkeit über die sprachlich-kulturellen Grenzen hinweg beigetragen.

7. Goethe, der sich sowohl Rousseau als auch Voltaire und Diderot als wesentliche Orientierungsgrößen gewählt und auch aus weniger herausragenden Autoren wie Beaumarchais Nutzen gezogen hatte, blieb der Bedeutungsverlust der französischen Literatur im Zeitalter der Revolution nicht verborgen – umso weniger, als die deutsche Literatur in eben jenen Jahrzehnten den jahrhundertealten Rückstand gegenüber der französischen wie auch der englischen und italienischen Literatur aufgeholt hatte und um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine europäische Führungsrolle beanspruchen konnte. Mme de Staël in ihrem Bemühen, die neuere deutsche Literatur seit Lessing nach Frankreich und über Frankreich ins übrige Europa zu dolmetschen, war die lebendige Verkörperung jener Gewichtsverlagerung. In den Weimarer Gesprächen und in *De l'Allemagne* stieß Goethe freilich nicht nur immer wieder auf klassizistische Vorbehalte, die sie vor der imaginativen Kühnheit der avancierten deutschen Literatur zurückschrecken ließen, sondern auch auf ein spezifisch nationales literarisches Selbstbewusstsein, eine »*französische*

74 *De l'Allemagne par M^{me} la Baronne de Staël-Holstein. Nouvelle édition précédée d'une introduction par M^r de Villers et enrichie du texte original des morceaux traduits*, 4 Bde. Paris, Leipzig 1814.

Geistesbildung«,⁷⁵ die letztlich darauf abzielte, die grenzsprendenden Tendenzen der neueren deutschen Literatur befruchtend für die von Sklerose bedrohte französische Literatur fruchtbar zu machen und so einer höheren Synthese zuzuführen. An Schiller schrieb er am 23. Januar 1804 über Mme de Staël: »[...] sie geriert sich mit aller Artigkeit noch immer grob genug als Reisende zu den Hyperboreern, deren kapitale alte Fichten und Eichen, deren Eisen und Bernstein sich noch so ganz wohl in Nutzen und Putz verwenden ließe«.⁷⁶ In den *Tag- und Jahres-Heften* für 1804 hielt er fest:

Ihre Zwecke waren vielfach: sie wollte das sittliche, gesellige, literarische Weimar kennen lernen und sich über alles genau unterrichten; dann aber wollte auch sie gekannt seyn und suchte daher ihre Ansichten eben so geltend zu machen, als es ihr darum zu thun schien, unsre Denkweise zu erforschen. Allein dabey konnte sie es nicht lassen; auch wirken wollte sie auf die Sinne, aufs Gefühl, auf den Geist, sie wollte zu einer gewissen Thätigkeit aufregen, deren Mangel sie uns vorwarf. (FA I, 17, S. 127)

Und Förster berichtet unter dem Datum 4. August 1831 über ein Gespräch mit Goethe, in dem namentlich auch von Mme de Staël die Rede war:

Als ich an den Einfluß des Faust auf die jetzige Weltgestaltung erinnerte und die Ansicht aussprach, daß sich namentlich Frankreich und England gegenwärtig mit der Lösung dieser Aufgaben quälten, sagte er: Wir dürfen es ja wohl hier unter uns ohne Anmaßung sagen, daß wir einigen Einfluß gehabt haben, aber es ist unsereinem oft genug verleidet worden, wenn man sieht, wie sie's schlecht verarbeiten, die Franzosen zumal, die verstehen den Teufel davon, wir wollen's indessen nicht in Abrede stellen, daß wir der deutsche Sauerteig sind, der diese Masse in Gärung bringt. (FA II, 11, S. 434 f.)

So ist es verständlich, wenn Goethe im Blick auf die durch Mme de Staël angestoßene Öffnung der französischen Literatur gegenüber der deutschen (und englischen) am 18. Juni 1829 in einem Briefkonzept an Reinhard schreibt:

Sehr bewegt und wundersam wirkt freilich die Weltliteratur gegen einander; wenn ich nicht sehr irre, so ziehen die Franzosen in Um- und Übersicht die größten Vorteile davon; auch haben sie schon ein gewisses selbstbewußtes Vorgefühl, daß ihre Literatur, und zwar noch in einem höheren Sinne, denselben Einfluß auf Europa haben werde, den sie in der [ersten] Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich erworben. (FA II, 11, S. 129)

»Wir haben«, so Goethe schon 1827 in *Ueber Kunst und Alterthum*, »im literarischen Sinne sehr viel vor andern Nationen voraus, sie werden uns immer mehr schätzen lernen, und wäre es auch nur, daß sie von uns borgten ohne Dank, und uns benutzten ohne Anerkennung« (FA I, 22, S. 357). Wenige Jahrzehnte nach Nervals *Faust*-Übersetzung und Delacroix' *Faust*-Illustrationen ziehen Baudelaire – unter

75 Schiller an Goethe, 21.12.1803 (MA 8.1, S. 957).

76 MA 8.1, S. 967.

anderem aus E. T. A. Hoffmann – und Flaubert – nicht zuletzt aus *Wilhelm Meister*, den er desillusionistisch umschreibt – wesentliche Impulse für ein Œuvre, das zwar nicht schon bei ihren Zeitgenossen, wohl aber, fünfzig Jahre später, in der klassischen Moderne Weltgeltung erlangen sollte. Während Baudelaire und Flaubert schrieben, gelang es der deutschen Literatur kaum noch, das eine Generation zuvor erreichte weltliterarische Niveau zu halten und – selbst dort nicht, wo sie es ausnahmsweise noch hielt – in Europa und der außereuropäischen Welt Gehör zu finden.

* * *

Nach all dem dürfte der enge historische Zusammenhang zwischen Mme de Staëls *De l'Allemagne* und Goethes Äußerungen über ›Weltliteratur‹ offenkundig sein. Auch die von Anne Bohnenkamp in der späteren Geschichte von *Ueber Kunst und Alterthum* herausgestellte Tendenz, den ursprünglichen »Zwiespalt« von »Klassikern« und »Romantikern« auszugleichen (FA I, 22, S. 944), fügt sich in diesen Befund.

Abschließend ist zu fragen, wie sich die einleitend referierten Akzentuierungsdifferenzen im neueren Verständnis von ›Weltliteratur‹ auf Goethe und Mme de Staël zurückbeziehen lassen. Die Antwort: Mme de Staël *und* Goethe hoben, humanistisch gesonnen, die intellektuell-ästhetischen Vorteile und den friedentiftenden Nutzen hervor, die aus der wechselseitigen Kenntnis der je unterschiedlichen Vorzüge der einzelnen Kulturnationen entspringen könnten. Mme de Staël *und* Goethe betonten die Wichtigkeit von vermittelnder Kritik und Übersetzungen, von brieflichem Austausch und persönlicher Begegnung über die sprachlich-kulturellen Grenzen hinweg. Mme de Staël *und* Goethe schließlich ließen, bei aller Wertschätzung der ›Literatur der Literatur‹, nicht davon ab, die Literatur in Abgrenzung von kulturindustrieller Massenware auf Normen hin zu orientieren, die das am Kanon der Hochliteratur gewonnene Niveau unter den veränderten Bedingungen ihrer Gegenwart produktiv fortschrieben. Die Akzentuierungsdifferenzen der Forschung haben also durchweg einen Grund in der Sache selbst und zwar nicht nur – wenig überraschend – in Goethes Äußerungen, sondern auch in Person und Werk Mme de Staëls, seiner für ›Weltliteratur‹ wichtigsten Gewährsfigur. Vielleicht darf man die oben als Motto vorangestellten Worte, die durch Eckermann überliefert sind, nicht als bloße Addition von Gesprächsthemen, sondern im Sinne einer stringenten Abfolge verstehen, wonach zuerst von der Literatur allgemein, dann von Goethes Beitrag zu ihr und schließlich von dessen bedeutendster europäischer Vermittlerin und ihren Nachfolgern die Rede ist. Im Jahr 1822, über das Eckermann berichtet, lag Mme de Staëls Tod fünf Jahre zurück, fünf Jahre später sprach Goethe erstmals von ›Weltliteratur‹. Auch die Niederschrift der umfänglichsten Ausführungen Goethes zu Mme de Staël, in den *Tag- und Jahres-Heften* zum Jahr 1804, fällt in die Jahre vor 1827, als er von ›Weltliteratur‹ zu sprechen begann. Zu keinem Zeitpunkt war ihm Mme de Staël aus dem Blick geraten. Die Pointe seines Urteils über *De l'Allemagne* besteht darin, dass er ihrer Vermittlungsleistung eine überragende Bedeutung zusprach, obwohl ihm das vielfach Unangemessene ihrer Beurteilungen deutscher Literatur keineswegs entging, ja er gelegentlich sogar heftig Anstoß daran nahm. Lässlicher zu handhabendes Dolmetschen und streng verstandenes Über-

setzen begriff er nicht als einander ausschließende Gegensätze, sondern als komplementäre Vermittlungsbemühungen, wobei jenes diesem überhaupt erst den Weg bereiten mochte. Dies wird auch der Grund dafür gewesen sein, dass er über den Wert und die Bedeutung von *De l'Allemagne* entschieden anders als der anonyme Rezensent der von ihm maßgeblich mitverantworteten *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* dachte und gleichwohl gegen die dort im Einzelnen scharf vorgetragenen Kritikpunkte⁷⁷ keinen Einspruch erhob.

77 Z.B., Mme de Staël habe von Goethes dramatischem Genie »nicht die geringste Ahndung« ([Anonym]: Paris, b. Nicole, London, b. Murray, und Berlin, b. Hitzig: *De L'Allemagne*, par Madame la Baronesse de Stael-Holstein [...]). In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* [Anm. 42], Num. 142, Sp. 187) und urteile über die deutschen Historiker »mit unglaublicher Unwissenheit und leichtsinniger Arroganz« [ebd., Num. 143, Sp. 194]).

*Goethe als Vorbild für die Einstellung deutscher Bildungsbürger zur Mathematik? **

Wenn man die beiden großen Bereiche von Goethes Wirken in seinem Selbstverständnis, Wissenschaft und Kunst, betrachtet und von dem durchaus Schwankungen unterworfenen Interesse an Goethe als Dichter absieht, scheint seine echte oder auch nur vermeintliche Ablehnung der Naturwissenschaften, soweit diese sich zur Ableitung und Darstellung ihrer Ergebnisse wesentlich mathematischer Methoden bedienen, die weitgehend negative Einstellung deutscher Bildungsbürger zur Mathematik mitbestimmt zu haben.

Verschiedene Indizien suggerieren einen Zusammenhang zwischen einer bis heute überwiegend negativen Haltung der Deutschen zur Mathematik und einer an Goethe orientierten Werthaltung des deutschen Bildungsbürgertums. So legt eine grobe Analyse eine Parallelität zwischen Zeiten eines relativ großen oder umgekehrt geringeren Interesses am Werk Goethes und einem geringen oder umgekehrt höheren Prestige der Mathematik in Deutschland nahe. Als Beispiel können die Perioden des deutschen Kaiserreichs bis zum Ersten Weltkrieg und die dem Weltkrieg folgende der Weimarer Republik dienen. Im späten Kaiserreich sank das Interesse an Goethes Werk, während Mathematik, exakte Natur- und Ingenieurwissenschaften, auch sichtbar an Gründungen wie dem Reichspatentamt, der physikalisch-technischen Reichsanstalt und schließlich der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft, sich eines beträchtlichen politischen Wohlwollens und wirtschaftlicher Förderung erfreuten. Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg zeigte sich eine neue Blüte des Interesses an Goethe, während Mathematik und Naturwissenschaften sowie die diesen als nachgeordnet geltenden Ingenieurwissenschaften, als wahre Ursachen der Niederlage diffamiert, erhebliche Einbußen an Fördermaßnahmen oder in den Stundendeputaten an den Gymnasien hinnehmen mussten.¹

Dem kann man z. B. entgegenhalten, dass sich Goethes Lebenszeit und die eines der größten deutschen Mathematiker, des eine Generation jüngeren Carl Friedrich Gauß, immerhin um mehr als ein halbes Jahrhundert überschneiden; beide wussten um das Werk des anderen, das sie aber nicht so hoch schätzten, um je, trotz verschiedener Gelegenheiten dazu, eine persönliche Begegnung herbeizuführen.² Schon

* Ausarbeitung eines 2010 im Rahmen des 10. Österreichischen Symposions zur Geschichte der Mathematik *Ist Mathematik politisch korrekt?* gehaltenen Vortrags.

1 Ivo Schneider: *Akzeptanz von und Kritik an Naturwissenschaften und Technik im deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. In: *Deutsche Naturphilosophie und Technikverständnis*. Hrsg. von Klaus Pinkau u. Christina Stahlberg. Stuttgart, Leipzig 1998, S. 67-87; speziell S. 79 f.

2 Kurt-Reinhard Biermann: *Gauß und Goethe – Versuch einer Interpretation ausgebliebener Begegnung*. In: *GJb* 1975, S. 195-219.

als jungem Mann war dem Astronomen Gauß Aufmerksamkeit zuteil geworden, mit seinen Leistungen als Mathematiker stand er jedoch außerhalb jeder Wahrnehmung durch eine bildungsbürgerliche Öffentlichkeit.

Dass Göttingen seinen Status als ein Weltzentrum der Mathematik in der Weimarer Republik beibehalten konnte und erst mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten einbüßte, scheint ebenfalls wegen der Blüte des Goetheinteresses in der Zwischenkriegszeit der erwähnten Parallelität zu widersprechen. Spezialisierung und eine hohe Komplexität der dort angewandten Methoden rückten die Front damaliger mathematischer Forschung freilich bereits so weit weg von den im Bildungssystem vermittelten Mathematikkenntnissen, dass jede Verbindung dazu unterbrochen schien.

Vor diesem Hintergrund ist es berechtigt, zu fragen, inwieweit Goethe als Alibi für eine bildungsbürgerliche Geringschätzung der Mathematik dienen kann. Zur Rechtfertigung ihrer aus verschiedenen Quellen gespeisten Geringschätzung der Mathematik hätten sich Bildungsbürger vor allem auf Äußerungen in Goethes *Farbenlehre* und seine Reaktionen auf die negative Bewertung der *Farbenlehre* durch die ›Mathematiker‹, zu denen Goethe auch die Vertreter der bereits mathematisierten Naturwissenschaften rechnete, beziehen können. Explizit lehnten die Philosophen Hegel und dessen Schüler Leopold von Henning die newtonsche Physik, speziell seine Optik, unter Berufung auf die goethesche *Farbenlehre* ab. Bei den meisten Bildungsbürgern wird man für deren Aversion gegen die Mathematik freilich vergeblich eine ausdrückliche Berufung auf Goethe suchen, weil sie sich mehrheitlich in ihrer Werthaltung ohne nähere Prüfung mit ihm einig glaubten.

Dass dabei Goethes Verhältnis zur Mathematik differenzierter gesehen werden muss und er mit seiner kritischen Haltung gegenüber der Mathematik und ihren Vertretern nicht allein stand, soll zunächst am Beispiel der Astronomie deutlich werden, deren Vertreter wie Gauß oder der im selben Jahr wie Goethe geborene Pierre Simon Laplace zu den führenden Mathematikern ihrer Zeit zählten.

Die Astronomie beanspruchte am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert eine Führungsrolle unter den Naturwissenschaften, weil sie mit Hilfe der Mathematik für praktisch jedermann überprüfbare und in der Vergangenheit ausnahmslos bestätigte Voraussagen künftiger Konstellationen im Sonnensystem machen konnte. Die Astronomie genügte dem Ideal einer vollständigen Beschreibung oder, je nach Verständnis, Erklärung aller möglichen Erscheinungen des Kosmos unter einer auf Newton zurückgehenden Voraussetzung. Danach ließen sich alle Erscheinungen reduzieren auf den Bewegungszustand der als diskret strukturiert angenommenen Materie im Raum. Für die Beschreibung des Bewegungszustands solcher Materie, von deren kleinsten Entitäten bis zu den größten Himmelskörpern, erschien es ausreichend, geeignete abstandsabhängige Kräfte aufzufinden, die die Materie anziehen oder abstoßen. Der Ausbau der newtonschen Mechanik mit den vor allem von Leonhard Euler und französischen Mathematikern wie Joseph Louis Lagrange und Pierre Simon Laplace entwickelten Methoden der Analysis führte bei Laplace zu der Überzeugung, dass alle Ereignisse des Kosmos vollkommen determiniert ablaufen. Er kleidete seinen Determinismus in das Bild einer Intelligenz, die aufgrund der Kenntnis sämtlicher, den Zustand des Kosmos zu einem bestimmten Zeitpunkt beschreibenden Beziehungen den Zustand des Kosmos zu jedem anderen

Zeitpunkt in Vergangenheit oder Zukunft anzugeben vermag. Der Mensch wird sich nach Laplace asymptotisch dem Wissensstand dieser fiktiven Intelligenz annähern, wobei er sich in dem einer vollständigen Beschreibung durch die Mathematik noch nicht erschlossenen Bereich mit Hilfe der Wahrscheinlichkeitsrechnung orientieren kann.³ Die für Laplace unerlässliche Voraussetzung für die Möglichkeit, zu neuer Erkenntnis zu gelangen, waren die Methoden der Mathematik und deren Sprache, um sie zu beschreiben. Eine solche als Anwendungsimperialismus der Mathematik bezeichnete Rolle traf in Deutschland auf die entschiedene Kritik im Umfeld der romantischen Naturphilosophie und in den 1830er Jahren in Frankreich von Philosophen wie Victor Cousin. Er interpretierte als Sprecher der französischen Philosophen die Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung auf die menschliche Gesellschaft letztlich als eine Infragestellung der Willensfreiheit und hatte deshalb »im Namen der heiligen Rechte der Freiheit« dagegen protestiert.⁴ Während sich Cousin als der einflussreichste französische Philosoph seiner Zeit nur gegen eine für ihn unzulässige Grenzüberschreitung der Mathematik in den Bereich der Gesellschaftswissenschaften gewandt hatte, lehnte man im Umfeld der romantischen Naturphilosophie die Mathematik als ein Erkenntnismittel für die Phänomene der materiellen Welt grundsätzlich ab.

Anhänger der romantischen Naturphilosophie waren damals auch Vertreter der Physik wie Johann Wilhelm Ritter, der Entdecker der UV-Strahlung, Hans Christian Oersted, der in Jena mit Ritter und dem Philosophen Schelling zusammengetroffen war und später erkannte, dass ein stromdurchflossener Leiter ein magnetisches Feld aufbaut, Georg Friedrich Pohl, der, seit 1832 Inhaber des Lehrstuhls für Physik an der Universität Breslau, Elektrizität und Magnetismus als polare Tätigkeitsformen des Chemismus verstand, oder Thomas Seebeck, der in seiner Jenaer Zeit Oersted, Ritter, Schelling und Goethe kennenlernte. Seebeck hatte mit Goethe gemeinsam optische Experimente gemacht und dabei die sogenannten entoptischen Farben entdeckt. Er wurde nach seiner Berufung nach Berlin, die Goethe nicht nur als eine geographische Entfernung von ihm deutete, zum Begründer der Thermoelektrik. Das von den Naturwissenschaftlern in der Nachfolge von Descartes und Newton vertretene Ideal einer mit Hilfe der Mathematik erfolgenden Reduktion der sinnlich erfahrbaren Eigenschaften der Materie auf eine sinnlich nicht mehr erfahrbare Welt von Materieteilchen erschien diesen Anhängern der romantischen Naturphilosophie unannehmbar.

Auch das Beispiel des Philosophen Hegel zeigt, welche Kluft noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen den Erkenntnismitteln der Mathematiker und Naturwissenschaftler einerseits und der Philosophie andererseits bestand. Hegel hatte in seiner Dissertation *De orbitis planetarum* von 1801 die durch die

3 Ivo Schneider: *Die Mathematisierung der Naturwissenschaften vor dem Hintergrund der Bildungsvorstellungen des 19. Jahrhunderts*. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 11 (1988), S. 207–217.

4 Siehe Ivo Schneider: *Laplace and thereafter: The Status of Probability Calculus in the Nineteenth Century*. In: *The Probabilistic Revolution*, Vol. 1: *Ideas in History*. Eds. Lorenz Krüger, Lorraine J. Daston, Michael Heidelberger. Cambridge/Mass. 1987, S. 191–214.

Titius-Bode-Reihe⁵ nahegelegte Existenz eines Planeten zwischen Mars und Jupiter geleugnet, obwohl die Reihe durch den im selben Jahr entdeckten Kleinplaneten Ceres den Astronomen bestätigt zu sein schien. Hegel hatte statt der Titius-Bode-Reihe in Anlehnung an Platos *Timaios* eine Reihe vorgeschlagen, die den Einschub eines weiteren Planeten zwischen Mars und Jupiter überflüssig erscheinen ließ. Hingewiesen auf den Planeten Ceres als eine »Tatsache«, soll Hegel geantwortet haben: »Umso schlimmer für die Tatsachen«. Historisch verbürgt ist jedenfalls das vollständige Unverständnis von Astronomen wie Gauß für Hegels Verhalten sowie das Fehlen jeder Bereitschaft Hegels, die Entdeckung der Ceres als für seine Arbeit relevant anzuerkennen. Wie aus Hegels Brief an Goethe vom 20. Februar 1821 ersichtlich, ging es ihm wie den Vertretern der romantischen Naturphilosophie um einen ganz anderen Begriff des Verstehens eines physikalischen Phänomens, das durch den newtonschen Reduktionismus und seine Einkleidung in die Sprache der Mathematik nicht erfüllt werden konnte. Hegel bekundete in diesem Brief, der von Goethe unter der Überschrift *Neuste aufmunternde Teilnahme* in das vierte Heft des ersten Bandes *Zur Naturwissenschaft* aufgenommen wurde, zunächst seine Befriedigung über Goethes Behandlung der von Seebeck entdeckten entoptischen Farben, die es ihm ermöglichte, dieses Phänomen zum ersten Mal wirklich zu verstehen:

Das Einfache und Abstrakte, was Sie sehr treffend das Urphänomen nennen, stellen Sie an die Spitze, zeigen dann die konkretern Erscheinungen auf, als entstehend durch das Hinzukommen weiterer Einwirkungsweisen und Umstände, und regieren den ganzen Verlauf so, daß die Reihenfolge von den einfachen Bedingungen zu den zusammengesetzten fortschreitet, und, so rangiert, das Verwickelte nun, durch diese Dekomposition, in seiner Klarheit erscheint. Das Urphänomen auszuspiiren, es von den andern, ihm selbst zufälligen Umgebungen zu befreien, – es abstrakt, wie wir dies heißen, aufzufassen, dies halte ich für eine Sache des großen geistigen Natursinns, so wie jenen Gang überhaupt für das wahrhaft Wissenschaftliche der Erkenntnis in diesem Felde.

Bei dem Urphänomen fällt mir die Erzählung ein, die Ew. etc. der Farbenlehre hinzufügen, – von der Begegnis nämlich, [...] wie Sie mit Büttners, schon die Treppe hinabeilenden Prismen noch die weiße Wand angesehen und nichts gesehen haben, als die weiße Wand; diese Erzählung hat mir den Eingang in die Farbenlehre sehr erleichtert, und so oft ich mit der ganzen Materie zu tun bekomme, sehe ich das Urphänomen vor mir, Ew. etc. mit Büttners Prismen die weiße Wand betrachten und nichts sehen, als weiß.

Darf ich Ew. etc. aber nun auch noch von dem besondern Interesse sprechen, welches ein so herausgehobenes Urphänomen für uns Philosophen hat, daß wir nämlich ein solches Präparat – mit Ew. etc. Erlaubnis – geradezu in den philosophischen Nutzen verwenden können! – Haben wir nämlich endlich unser

5 Die Folge der mittleren Abstände der Planeten von der Sonne entsprach zumindest, wenn man von Merkur absieht und mit a den mittleren Erdbahnradius symbolisiert, einer Folge $a(0,4 + 0,3 \cdot 2^{n-1})$, wenn mit $n = 1, 2, \dots, 7$ die Planeten von innen nach außen von der Venus bis zu dem damals gerade entdeckten Uranus gezählt werden und ein Planet als Nummer 4 zwischen Mars und Jupiter angenommen wird.

zunächst austernhaftes, graues, oder ganz schwarzes – wie Sie wollen – Absolutes, doch gegen Luft und Licht hingearbeitet, daß es desselben begehrlieh geworden, so brauchen wir Fensterstellen, um es vollends an das Licht des Tages herauszuführen; unsere Schemen würden zu Dunst verschweben, wenn wir sie so geradezu in die bunte, verworrene Gesellschaft der widerhältigen Welt versetzen wollten. Hier kommen uns nun Ew. etc. Urphänomene vortrefflich zu statten; in diesem Zwielfichte, geistig und begreiflich durch seine Einfachheit, sichtlich oder greiflich durch seine Sinnlichkeit – begrüßen sich die beiden Welten, unser Abstruses, und das Erscheinende Dasein, einander.

Wenn ich nun wohl auch finde, daß Ew. etc. das Gebiet eines Unerforschlichen und Unbegreiflichen ungefähr eben dahin verlegen, wo wir hausen – eben dahin, von wo heraus wir Ihre Ansichten und Urphänomene rechtfertigen, begreifen, – ja wie man es heißt, beweisen, deduzieren, konstruieren usf. wollen, so weiß ich zugleich, daß Ew. etc. wenn Sie uns eben keinen Dank dafür wissen können, uns doch toleranterweise mit dem Ihrigen so nach unserer unschuldigen Art gewähren lassen; – es ist doch immer noch nicht das Schlimmste was Ihnen widerfahren ist, und ich kann mich darauf verlassen, daß Ew. etc. die Art der Menschennatur, daß wo einer etwas Tüchtiges gemacht, die andern herbeierennen, und dabei auch etwas von dem Ihrigen wollen getan haben, zu gut kennen. (LA I, 8, S. 212-214)

Abschließend hatte Hegel noch seine Bewunderung für Goethes Ansicht über die Natur des doppelt brechenden Kalkspats ausgedrückt.

Auch wenn der Exponent der romantischen Naturphilosophie Schelling, die bereits genannten romantischen Physiker sowie Hegel und Goethe nicht von denselben Voraussetzungen für ihr Verständnis von Naturphänomenen ausgingen, erschienen sie ihren Gegnern zumindest zeitweise als eine weitgehend homogene Gruppe, der der Gedanke der Einheit aller Natur in der gesamten Vielfalt ihrer Erscheinungen und deren Erklärung aus einem polaren Gegensatz gemeinsam war. So hatte der erste Inhaber des Lehrstuhls für Physik an der Berliner Universität, das Akademiemitglied Paul Erman, als ein erbitterter Gegner dieser Gruppe 1811 als Preisfrage der Akademie eine rein empirische und von allen spekulativen Meinungen über die Natur und Existenz der Materie freie Untersuchung des Begriffs der Polarität vorgeschlagen.⁶ Der heftige Widerstand von Erman und seinem Kollegen Ernst Gottfried Fischer, der, ebenfalls Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften, 1810 ein Extraordinariat für Physik an der Berliner Universität erhalten hatte, gegen diese Gruppe, der sie auch einen nebulösen Mystizismus vorwarfen, war u. a. motiviert durch das dank Hegels Einfluss entstandene Übergewicht ihrer Gegner in der Akademie und in der Universität sowie deren entschiedene Bevorzugung bei der Mittelvergabe durch das Ministerium.

Goethe hatte spürbar unter der Kritik dieser beiden und auch einer Reihe weiterer Physiker an seiner *Farbenlehre* gelitten. Diese Vertreter der Physik, die, wie der

6 Christa Jungnickel, Russell McCormach: *Intellectual mastery of nature – Theoretical physics from Ohm to Einstein*. Bd. 1: *The Torch of mathematics 1800-1870*. Chicago, London 1986, S. 27.

Herausgeber der *Annalen der Physik und der physikalischen Chemie* Ludwig Wilhelm Gilbert, nicht der Fraktion der romantischen Naturphilosophie angehörten, hatten ihr Missfallen über Goethes *Farbenlehre* ebenso heftig geäußert wie Goethe und seine Anhänger ihren Standpunkt. So hatte Gilbert die *Farbenlehre* als eine Mischung aus Dichtung und Wahrheit, ein »bodenlose[s] Hypothetisiren« oder als »mystische Ansicht« einer sich unbefugt im Bereich der Naturwissenschaften tummelnden Poesie bezeichnet.⁷

Angesichts einer so herben Kritik überraschte Goethe die vorbehaltlose Zustimmung Hegels zu seiner Auffassung der Farbentstehung und mehr noch Hegels Bereitschaft, seinen Schüler Leopold von Henning zu einer Vorlesung über die *Farbenlehre* in Berlin zu überreden. Bereits am 18. Oktober 1821 hatte von Henning Goethe in Jena besucht, um mit ihm Einzelheiten der geplanten Vorlesung zu besprechen, die er bald darauf begann, nachdem ihm der Minister von Altenstein ein zu Versuchen eingerichtetes und mit den nötigen, zum Teil von Goethe gestifteten Apparaten ausgestattetes Auditorium im Universitätsgebäude zur Verfügung gestellt hatte.⁸

In der 1822 in Berlin veröffentlichten *Einleitung zu öffentlichen Vorlesungen über Göthe's Farbenlehre* hatte von Henning zwei Klassen von Physikern unterschieden,⁹ nämlich jene, »die, als die eigentlichen Heroen der Wissenschaft, neue Bahn brechen und die Wissenschaft auf einen höhern Standpunkt erheben«, und die Epigonen, »die einen ausgesprochenen großen Gedanken im Einzelnen weiter ausbilden, oder sich überhaupt darauf beschränken, das bereits Vorhandene und Bekannte nur zu erhalten und fortzupflanzen«. Der ersten Klasse hatte von Henning Copernicus, Johannes Kepler, den damals noch nicht als Scharlatan entlarvten Vater des animalischen Magnetismus Mesmer, und mit Einschränkungen auch Benjamin Franklin und Luigi Galvani, vor allem aber Goethe zugerechnet, »der, wie auch Neid, Beschränktheit und böser Wille sich gebärden mögen, zuverlässig dereinst auch als ein Heros der Wissenschaft anerkannt und gefeiert werden wird«. Der »Mathematiker« Newton, dem zwar in der Mathematik zusammen mit Gottfried Wilhelm Leibniz die Schöpfung des Infinitesimalkalküls zugesprochen wurde, gehörte für von Henning in der Himmelsmechanik lediglich zu den Epigonen von Copernicus und Kepler. Newtons Versuch, sich einen nach Goethe und von Henning nur qualitativ erfassbaren Bereich wie den des Lichts und der Farben mit mathematischen Methoden zu erschließen, konnte allerdings nur den größten Schaden anrichten.¹⁰

Goethe folgend, hatte von Henning die Farben als aus dem Gegensatz von Hell und Dunkel entstanden erklärt. In diesem Sinn hatte Goethe Newtons Erklärung der Natur des Lichts vehement abgelehnt:

7 Ludwig Chaulant: *Versuch über Ludwig Wilhelm Gilbert's Leben und Wirken*. In: *Annalen der Physik und der physikalischen Chemie* 16 (1824), S. 453-471; Zitat S. 468.

8 Erna Arnhold: *Goethes Berliner Beziehungen*. Gotha 1925, S. 178.

9 Leopold von Henning: *Einleitung zu öffentlichen Vorlesungen über Göthe's Farbenlehre, gehalten an der Königl. Universität zu Berlin*. Berlin 1822, S. 21.

10 Ebd., S. 22 f.

Newton als Mathematiker, steht in so hohem Ruf, daß der ungeschickteste Irrtum: nämlich das klare, reine, ewig ungetrübte Licht sei aus dunklen Lichtern zusammengesetzt, bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat; und sind es nicht Mathematiker die dieses Absurde noch immer verteidigen und gleich dem gemeinsten Hörer in Worten wiederholen bei denen man nichts denken kann? (LA I, II, S. 367)

Schon im zweiten Jahr – von Henning hielt die Vorlesung über zehn Jahre bis 1831 – hatte er über sechzig Hörer und nach seinem Goethe erstatteten Bericht von 1830 durchschnittlich vierzig ernsthafte Hörer aus allen Fakultäten, zu denen sich auch Künstler, Offiziere und andere an den Naturwissenschaften Interessierte gesellten. Solche Hörerzahlen konnten die beiden Berliner Physiker Paul Erman und Ernst Gottfried Fischer nicht vorweisen. Henning konnte sogar befriedigt feststellen, dass es ihm gelungen war,¹¹

hartnäckige, mathematische Newtonianer ... per demonstrationem ad oculos von ihren Vorurteilen zurückzubringen und wenn dann auch Manche späterhin durch den allgemeinen Strudel wieder in die alte Barbarei des heterogenen Lichts zurückgeführt worden sein mögen, so sind mir doch mehrere junge Mathematiker und Physiker von Beruf ... bekannt, die die wahre und naturgemäße Lehre mit aller Energie begriffen und auf der betretenen Bahn eifrig und selbsttätig fortgeschritten sind.

Ein solcher auch für Goethe unerwarteter Erfolg war nicht zuletzt dem Staatsrat Christoph Friedrich Ludwig Schultz zu verdanken. Als einer der glühendsten Verhörer Goethes und ein geradezu militanter Verteidiger seiner *Farbenlehre* hatte er selbst entsprechende optische Versuche gemacht und, nachdem er 1819 auf Vorschlag von Altensteins außerordentlicher Regierungsbevollmächtigter der Universität Berlin geworden war, die Dinge an der Universität bis zu seinem 1825 erfolgten Weggang nach Wetzlar im Sinne Goethes zu beeinflussen gesucht.

Die im Zusammenhang mit einer neuen Publikation des Berliner Physikers Fischer gemachte Mitteilung eines weiteren Gefolgsmannes Goethes, Carl Friedrich Zelter, vom 21. Februar 1822: »Man scheint übrigens schon zuzugeben daß der große Britte irren können, und den Stoff für das Element genommen habe« (MA 20.1, S. 687), mochte Hoffnungen auf eine Anerkennung der *Farbenlehre* auch bei den Physikern geweckt haben. Aber die erhoffte, ja von Goethe erwartete Bekehrung hartnäckiger mathematischer Newtonianer war in Berlin auch bis zu Goethes Ableben nicht eingetreten. Vielmehr wandelten sich die Verhältnisse in Berlin, wenngleich langsam, zugunsten der Vertreter der klassischen Physik. Von Henning, der 1825 eine außerordentliche und 1835 eine ordentliche Professur für Philosophie an der Berliner Universität erhielt, hatte 1831, dem Todesjahr Hegels, zum letzten Mal über Goethes *Farbenlehre* gelesen. Schultz, der sich mit dem Minister von Altenstein überworfen hatte, war seit 1825 nicht mehr mit der Entwicklung an der Berliner Universität befasst.

¹¹ Arnhold (Anm. 8), S. 180.

Schon diese durchaus nicht vollständige Liste von Gegnern der newtonschen Optik zeigt, dass man sich für seine Geringschätzung der Mathematik im 19. Jahrhundert nicht unbedingt auf eine ohnehin missverstandene *Farbenlehre* Goethes berufen musste. Dabei wäre es auch verfehlt, sich wie die Bildungsbürger, die sich in ihrer Einstellung zur Mathematik mit Goethe einig fühlten, allein auf Goethes Äußerungen über die Mathematik und ihre Vertreter im Zusammenhang mit der *Farbenlehre* zu beziehen; denn Goethe hat sich verschiedentlich über die Mathematik in anderem Zusammenhang ziemlich positiv geäußert.

Obwohl Goethe entgegen herkömmlicher Vorurteile mindestens durchschnittliche Kenntnisse in Geometrie und Algebra erworben hatte und diese auch im fortgeschrittenen Alter zu erweitern suchte, hat er niemals für sich beansprucht, fachlich über mathematische Leistungen urteilen zu können. Was Goethe an den Mathematikern seiner Zeit kritisierte, ohne auf deren mathematische Fähigkeiten eingehen zu wollen oder zu müssen, war der von Laplace formulierte umfassende Anspruch, dass grundsätzlich jede Naturerscheinung mathematisch zu erklären sei, d. h. ihre Eigenschaften, ihre Einbettung in Zeit und Raum, mathematisch vollkommen dargestellt werden können. Goethe hat dieses Erklärungsmonopol der Mathematik für die Natur immer bestritten, wobei er auch Kant mit der Aussage in der *Kritik der Urteilskraft* als Bundesgenossen ansehen konnte, dass es für die Gegenstände der organischen Welt nie eine Erklärung »nach bloß mechanischen Prinzipien der Natur«, also nie einen »Newton des Grashalms« geben würde. Ohne dass er sich aufgerufen fühlte, diese Grenzen anzugeben, war Goethe bereit, die Leistungen der Mathematik innerhalb des durch Messen und Wägen zugänglichen quantifizierbaren Bereichs der Natur vorbehaltlos anzuerkennen. So überraschte Goethe seine Anhänger im *Historischen Teil* seiner *Farbenlehre* mit einer durchaus positiven Bewertung von »Newtons Persönlichkeit«, wobei er allerdings von seiner grundsätzlichen Kritik an Newtons Vorgehensweise nicht Abstand nahm:

Newton war ein wohlorganisierter, gesunder, wohltemperierter Mann, ohne Leidenschaft, ohne Begierden. Sein Geist war konstruktiver Natur und zwar im abstraktesten Sinne; daher war die höhere Mathematik ihm als das eigentliche Organ gegeben, durch das er seine innere Welt aufzubauen und die äußere zu gewältigen suchte. Wir maßen uns über dieses sein Hauptverdienst kein Urteil an, und gestehen gern zu, daß sein eigentliches Talent außer unserm Gesichtskreise liegt; aber, wenn wir aus eigener Überzeugung sagen können: das von seinen Vorfahren Geleistete ergriff er mit Bequemlichkeit und führte es bis zum Erstaunen weiter; die mittleren Köpfe seiner Zeit ehrten und verehrten ihn, die besten erkannten ihn für ihresgleichen, oder gerieten gar, wegen bedeutender Erfindungen und Entdeckungen, mit ihm in Kontestation: so dürfen wir ihn wohl, ohne näheren Beweis, mit der übrigen Welt für einen außerordentlichen Mann erklären.

Von der praktischen, von der Erfahrungsseite rückt er uns dagegen schon näher. Hier tritt er in eine Welt ein, die wir auch kennen, in der wir seine Verfahrensart und seinen Sukzeß zu beurteilen vermögen, um so mehr, als es überhaupt eine unbestrittne Wahrheit ist, daß so rein und sicher die Mathematik in sich selbst behandelt werden kann, sie doch auf dem Erfahrungsboden sogleich bei

jedem Schritte periklitert und eben so gut, wie jede andere ausgeübte Maxime, zum Irrtum verleiten, ja den Irrtum ungeheuer machen und sich künftige Beschämungen vorbereiten kann. (LA I, 6, S. 296 f.)

Ohne auf eine Reihe weiterer positiver Äußerungen über die Mathematik und auch über einige Mathematiker einzugehen,¹² für die Goethe im Gegensatz zu der ihm selbst bekannten Meinung, er sei ihr Feind, in Anspruch nahm, dass sie »niemand höher schätzen kann als ich« (LA I, 11, S. 273), seien hier nur noch zwei Punkte hervorgehoben:

Goethe hat der Mathematik immer einen wichtigen Platz im Bildungskanon zugewiesen und eine Reihe von Mathematikern unterstützt, etwa indem er ihnen mit entsprechenden Empfehlungsschreiben zu Stellen verholfen hat.

Darüber hinaus waren die Aussagen der Mathematik für ihn, bei aller von ihm bewunderten Strenge, bloße Tautologien, wie das folgende Zitat belegt:

Was wollen denn die meisten dieser Axiome bedeuten, worauf die Geometrie so stolz ist? Sie sind eigentlich nur der Ausdruck einer einfachen Idee durch zwei verschiedene Zeichen oder Worte. Derjenige der sagt, daß 2 mal 2 4 sei, hat der mehr Kenntnis, als derjenige welcher sagen möchte: 2 mal 2 ist 2 mal 2? Die Ideen des Ganzen, der Teile, des Größeren, des Kleineren, sind sie nicht, eigentlich zu reden, dieselbe einfache und einwohnende Idee; indem man die eine nicht haben kann, ohne daß die übrigen alle sich zu gleicher Zeit darstellen. Schon haben einige Philosophen bemerkt, daß wir gar manchen Irrtum dem Mißbrauch der Worte verdanken. Ist es vielleicht derselbige Mißbrauch, woher die Axiome sich ableiten? Übrigens will ich hierdurch den Gebrauch derselben nicht durchaus verdammen; nur wünsche ich, bemerklich zu machen, worauf er sie einschränkt. Dadurch sollen nämlich die einfachen Ideen uns durch Gewohnheit mehr eigen werden, damit sie uns mehr bei der Hand seien, wenn wir sie auf verschiedene Weise zu brauchen denken. Ich sage fast eben dasselbe, obgleich mit schicklichen Einschränkungen, von den mathematischen Theoremen. Ohne Vorurteil betrachtet schmelzen sie zu einer sehr kleinen Zahl ursprünglicher Wahrheiten zusammen. Man untersuche eine Folge von geometrischen Propositionen, die eine aus der andern hergeleitet ist, so daß zwei nachbarliche Sätze sich unmittelbar und ohne Zwischenraum berühren, so wird man gewahr werden, daß sie alle zusammen nur die erste Proposition sind, die sich, so zu sagen, in stetiger Folge, nach und nach in dem Übergang einer Konsequenz zur andern entstellt, die aber doch eigentlich durch diese Verkettung nicht vermännigfaltigt worden ist, sondern nur sich verschiedenen Formen bequemt hat. Es ist ohngefähr als wenn man einen solchen Satz durch eine Sprache ausdrücken wollte, die sich unmerklich von ihrem Ursprung entfernt hat, und daß man ihn nach und nach auf verschiedene Weise darstellte, welche die verschiedenen Zustände,

12 Eine ganze Reihe von Artikeln hat sich seit Rudolf Steiner mit dem Thema »Goethe und die Mathematik« befasst, für die stellvertretend die Arbeit von Karl Heinz Weiers stehen kann, die 1990 im Programm des Max-Planck-Gymnasiums Trier veröffentlicht wurde und die im Internet unter: http://www.mpg-trier.de/d7/read/goethe_mathe.pdf zu finden ist.

durch welche die Sprache gegangen ist, bezeichnete. Einen jeden dieser Zustände würde man in seinem unmittelbaren Nachbar wieder erkennen, aber in weiterer Entfernung würde man ihn nicht mehr anerkennen, ob er gleich immer von dem nächstvorhergehenden Zustande abhängt, wie denn auch immer dieselbige Idee ausgedrückt werden sollte. Eben so kann man die Verkettung mehrerer geometrischer Wahrheiten als Übersetzungen ansehen, mehr oder weniger verschieden, mehr oder weniger verflochten aber immer denselbigen Satz, oft dieselbe Hypothese ausdrückend. (LA I, 11, S. 274 f.)

Goethe verkannte dabei vollkommen die Möglichkeit, durch das Wechselspiel zwischen mathematischen Modellen und deren experimenteller Überprüfung Erkenntnisse zu gewinnen, die er allein der nichtmathematischen Intuition vorbehalten wissen wollte.

Auf die Frage, ob und wenn ja, wie Goethe bei einer solchen Einstellung zu einem Beispiel für eine bildungsbürgerliche Geringschätzung der Mathematik werden konnte, gibt es keine einfache Antwort. Goethe war sich zwar mit den führenden deutschen Philosophen von Kant bis Hegel einig, dass das von Laplace und seiner Schule vertretene Erklärungsmonopol der Mathematik für alle Naturerscheinungen abzulehnen ist, aber damit allein lässt und ließ sich keine Aversion gegen die Mathematik rechtfertigen.

Als Goethes literarisches Werk noch vor der Reichsgründung zur Pflichtlektüre an deutschen Gymnasien erklärt worden war, wurde der damit verbundene Anstieg des bildungsbürgerlichen Interesses an Goethe seit Mitte der 1890er Jahre bis zum Ersten Weltkrieg, bedingt durch einen vor allem vom Wirtschaftsbürgertum getragenen, nahezu ungehemmten Fortschrittsoptimismus und eine damit einhergehende Techniqueuphorie, wieder gedämpft. Vertreter des Bildungsbürgertums, die sich in den letzten beiden Jahrzehnten des Kaiserreichs skeptisch gegenüber den durch die Natur- und Ingenieurwissenschaften in Aussicht gestellten Segnungen zurückgezogen hatten auf die Idylle eines einfachen Natur- und Heimerlebnisses, wofür die technischen Mittel der Postkutschenzeit genügten, sahen sich nach der für deutsche Naturwissenschaftler, vor allem die Chemiker, Physiker und Mathematiker noch im Frühjahr 1918 völlig unerwarteten Niederlage der deutschen Truppen in ihren Vorbehalten bestätigt. Dem entsprach ein 1918 erfolgter radikaler, von der sogenannten Lebensphilosophie mitgetragener Wertewechsel; den für ein Naturverständnis als untauglich erklärten Begriffen wie Kausalität, Analyse, Reduktionismus, Materialismus und Determinismus wurden jetzt dem intuitiven Erfassen der Lebenswirklichkeit und der Natur angemessen erscheinende organische, vitalistische, ganzheitliche und teleologische Betrachtungsweisen entgegengesetzt.¹³ Wichtig für ein damit einhergehendes verändertes Interesse an Goethes Werk war der Begründer der Anthroposophie Rudolf Steiner, der in den Jahren 1884 bis 1897 für die Edition der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes verantwortlich war – eine Edition, die sowohl hinsichtlich der enthaltenen Kommentare als auch bezüglich der philologischen Details später auf starke Kritik stieß und deshalb Anlass für die erst vor kurzem abgeschlossene Leopoldina-Ausgabe war.

¹³ Schneider (Anm. 2), S. 77 f.

Nach seiner Hinwendung zu einer Theosophie hatte Steiner in zahlreichen Vorträgen, die ein erhebliches Interesse seiner Gegner wie seiner Anhänger erfuhren, Goethe als literarisches Vehikel zum Transport seiner esoterischen Vorstellungen verwendet. In diesem Sinn hatte Steiner 1918 *Goethes Geistesart in ihrer Offenbarung durch seinen »Faust« und durch das Märchen von der Schlange und der Lilie* veröffentlicht; dieser Ausgabe folgte 1920 eine weitere und viele posthume.

Der wahrscheinlich wichtigste Autor für das durch die Lebensphilosophie beeinflusste intellektuelle Klima zu Beginn der Weimarer Republik war aber Oswald Spengler, der mit seinem seit 1918 erschienenen zweibändigen *Untergang des Abendlandes* ein Geschichtsbild vorgestellt hatte, für das er sich zuallererst auf Goethe, den im *Untergang des Abendlandes* bei weitem am häufigsten erwähnten und zitierten Autor, berief:¹⁴

Was er [Goethe] die *lebendige Natur* genannt hat, ist genau das, was hier Weltgeschichte im weitesten Umfange, die *Welt als Geschichte* genannt wird. Goethe, der als Künstler wieder und immer wieder das Leben, die Entwicklung seiner Gestalten, das Werden, nicht das Gewordene, herausbildete, wie es der »Wilhelm Meister« und »Wahrheit und Dichtung« [sic] zeigen, haßte die Mathematik. Hier stand die Welt als Mechanismus der Welt als Organismus, die tote der lebendigen Natur, das Gesetz der Gestalt gegenüber. Jede Zeile, die er als Naturforscher schrieb, sollte die Gestalt des Werdenden, »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«, vor Augen stellen. Nachfühlen, Anschauen, Vergleichen, die unmittelbare innere Gewißheit, die exakte sinnliche Phantasie – das waren seine Mittel, dem Geheimnis der bewegten Erscheinung nahe zu kommen. *Und das sind die Mittel der Geschichtsforschung überhaupt.* Es gibt keine andern.

Danach war für Spenglers am Menschen orientierten Kulturvergleich die Phase einer Dominanz des Rationalen eine späte, dem alternden Menschen im Leben einer Kultur entsprechende Epoche und die exakten Naturwissenschaften in gleicher Weise eine späte und vorübergehende Erscheinung einer Kultur, deren jeweils endliche Lebenszeit es Spengler erlaubte, nicht nur den Untergang des Abendlandes als ein unausweichliches Ereignis vorauszusagen, sondern auch das Ende der abendländischen Naturwissenschaften vorauszuberechnen.

Das Zitat verdeckt, dass Spengler selbst die Mathematik als einen wesentlichen Bestandteil im Leben der von ihm verglichenen Kulturen ansah; es macht aber gleichzeitig klar, dass man sich in dem von Autoren wie Spengler geschaffenen geistigen Klima der Zwischenkriegszeit für eine Distanz zur Mathematik oder auch für deren absolute Ablehnung in Unkenntnis der damit unverträglichen Aussagen Goethes ohne weiteres auf Goethe berufen konnte.

Nicht nur vor dem Hintergrund der im Übrigen durchaus kontrovers diskutierten Werke eines Rudolf Steiner oder Oswald Spengler war mit den etwa vor dem Ende des Ersten Weltkriegs Geborenen eine Generation herangewachsen, für die eine Aussage erst dadurch ihre Weihe erhielt, wenn sie in die Worte des inzwischen wieder olympischen Goethe gekleidet war. Goethe konnte damit in seinem Werk

¹⁴ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1981, S. 35.

vor allem die Werthaltungen und das Selbstverständnis des Bildungsbürgertums während der Weimarer Republik verkörpern. Goethes Äußerungen über das Wesen und über angeblich falsche Anwendungen der Mathematik in der Physik, vor allem in seiner *Farbenlehre*, könnten deshalb zumindest in Form von nicht mehr hinterfragten Vergröberungen für Einstellungen wie eine Geringschätzung der Mathematik eine Rolle gespielt haben. Parallel dazu könnte die in dieser Zeit erfolgte Ablösung der von Newton ausgehenden klassischen Physik durch die moderne Physik der Relativitäts- und Quantentheorie, die nur noch mit mathematischen Modellen jeder sinnlichen Anschaulichkeit operiert, eben für diejenigen, die als einzigen Zugang zu Naturerkenntnis die sinnliche Wahrnehmung akzeptierten, eine Abkehr und Missachtung der Mathematik nahegelegt haben. In diesem Sinne bedurfte der an Goethe orientierte Bildungsbürger weder für seine Lebensführung noch für seine Welterkenntnis der Mathematik.

Auch wenn mit dem Nationalsozialismus und den mit Schlagworten wie »ein Volk, ein Führer« einhergehenden gesellschaftlichen Nivellierungen das bis 1933 noch als distinkte Gesellschaftsschicht erkennbare Bildungsbürgertum jede Existenzberechtigung eingebüßt hatte und auch wenn nach der Gründung der Bundesrepublik nicht nur mangels eines geeigneten, weil diffus gewordenen Bildungsbegriffs die Neubildung einer dem Selbstverständnis und dem Anspruch des früheren Bildungsbürgertums entsprechenden Gesellschaftsschicht nicht mehr erfolgte, haben sich Reste der für das Bildungsbürgertum von einst typischen Einstellungen erhalten. Ohne dass man sich dafür heute auf Goethe berufen würde, wirkt das noch immer geringe Prestige der Mathematik in der deutschen Öffentlichkeit durch ein Kulturverständnis nach, das der Mathematik – im Unterschied zu anderen Ländern – noch immer keinen angemessenen Platz zuweist.

DOKUMENTATIONEN UND MISZELLEN

JOCHEN GOLZ

Ein ›Selbstdenker‹ im unklassischen Weimar Aus Anlass von Eberhard Haufes »Schriften zur deutschen Literatur«

In jedem Jahr verleiht die Stadt Weimar am 3. Oktober ihren Weimar-Preis an Persönlichkeiten, die sich um die Klassikerstadt verdient gemacht haben. 1993 ging diese Ehrung an den Germanisten Eberhard Haufe und die Lobrede für ihn hielt Prof. Werner Keller, seinerzeit Präsident der Goethe-Gesellschaft, jetzt deren Ehrenpräsident, der dem Weimarer Freund seit langen Jahren zur Seite gestanden hatte. In seiner Dankesrede legte Haufe rückblickend ein autobiographisches Bekenntnis ab. Wer jetzt den Sammelband¹ zur Hand nimmt, den die Herausgeber Eberhard Haufe zu dessen 80. Geburtstag am 7. Februar 2011 überreichen konnten, ist gut beraten, als Erstes die am 3. Oktober 1993 gehaltene Rede zu lesen.

Sehr bewegend, eindringlich-bescheiden und sachlich zugleich gibt Haufe darin Auskunft über den eigenen schweren Entwicklungsweg, der in besonderer Weise exemplarisch genannt werden darf. Seiner christlichen Haltung wegen unter infamen Vorwänden 1958 von der Leipziger Universität verwiesen, wo er als Assistent von Hermann August Korff und als akademischer Lehrer im Seminar unter den Studenten bereits hohes Ansehen genoss, fand er nach einer kurzen Zeit ohne berufliche Tätigkeit ein Auskommen als Redaktor der Schiller-Nationalausgabe in Weimar, zu der er später als Editor zwei Bände (*Schillers Gespräche*, gemeinsam mit Dietrich Germann, und einen Briefband) beisteuern konnte. Als Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese aus ihren Ämtern als Herausgeber ausschieden – damals war die Herausgeberschaft paritätisch besetzt –, hätte die freiwerdende Position in der DDR, wäre es um die erforderliche Kompetenz gegangen, Eberhard Haufe zufallen müssen, doch blieb sie ihm aus politisch-ideologischen Gründen verwehrt. Schwere Krankheit machte ihm schließlich auch die Tätigkeit für die Nationalausgabe unmöglich und erlaubte ihm nur noch die Existenzweise eines freischaffenden Autors, eines Autors freilich von reicher Produktivität, soweit es seine Kräfte bis in die 1990er Jahre gestatteten. Die deutsche Einigung ließ Haufe jene öffentliche Anerkennung zuteil werden, die ihm wie kaum einem anderen zukam: Die Universität München verlieh ihm 1991 die Würde eines Ehrendoktors,

1 Eberhard Haufe: *Schriften zur deutschen Literatur*. Hrsg. von Heinz Härtl u. Gerhard R. Kaiser unter Mitwirkung von Ursula Härtl. Göttingen 2011, 542 S.

die Leipziger Universität 1992 den Titel eines Honorarprofessors; Münchner Freunde besorgten die Drucklegung der 1964 von Joachim Müller in Jena angenommenen Dissertation *Die Behandlung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper 1678-1738*, Haufes profunde Bobrowski-Forschungen fanden endlich in höchst substantiellen Publikationen ihren Niederschlag. Über all dies gibt die sorgfältige Bibliographie am Ende des Sammelbandes detaillierten Aufschluss.

Das in besonderer Weise Exemplarische von Haufes Weg liegt in seiner Entscheidung, nicht den Weg in die Bundesrepublik zu wählen – was ihm 1958 leicht möglich gewesen wäre und ihm aller Voraussicht nach eine glanzvolle akademische Karriere eröffnet hätte –, sondern in der DDR zu bleiben. Am 3. Oktober 1993 nannte Haufe als Grund »das anhaltende Bewußtsein jener Jahre, daß es sinnvoll und notwendig sei, in dieser Stadt und in diesem Lande zu bleiben, nicht wegzulaufen, weil die vielen, die auch nicht weglaufen konnten, doch Menschen brauchten, die wenigstens den Versuch unternahmen, unverändert lautere geistige Arbeit zu leisten, die danach strebten, ein unverfälschtes, ein vom Parteijargon nicht beflecktes, ein nicht angepaßtes Deutsch und darin den Zusammenhang mit den edleren Traditionen deutscher Kultur zu bewahren« (S. 441 f.). Dass eine solche Haltung wesentlich in einem protestantischen Glauben wurzelt, der sich in Haufes Texten in undogmatischer, toleranter Festigkeit und in souveränem historischem Bewusstsein zu erkennen gibt, muss unbedingt hinzugefügt werden. Den so bezeichneten Weg ist Haufe mit bewundernswerter Lauterkeit und Konsequenz gegangen.

Wer so beharrlich wie Eberhard Haufe einen eigenen, unabhängigen Weg beschritt, musste großer Hindernisse gewärtig sein. Seine wissenschaftliche Vita weist bis 1990 keine einzige selbständige wissenschaftliche Buchpublikation auf und auch die Zeitschrift *Weimarer Beiträge*, zentrales Organ der Germanistik in der DDR, öffnete ihm ihre Pforten lediglich für zwei spezielle Bobrowski-Studien. An international oder gesamtdeutsch orientierten Festschriften (für Hermann August Korff, Lieselotte Blumenthal oder Marian Szyrocki) konnte sich Haufe beteiligen. Selten nur hatte er Gelegenheit, auf wissenschaftlichen Konferenzen vorzutragen, am ehesten noch auf Tagungen der evangelischen Kirche; einem solchen Anlass verdanken wir seine schöne, wortgenau am Text argumentierende Studie zu Paul Gerhardt. Was der Historiker Haufe in einer Freiheit der Forschung noch hätte leisten können, bezeugt seine 1994 veröffentlichte Studie über Johann Joachim Christoph Bode, die am Beispiel eines »Aufklärers in Weimar« aus nichtklassischer Perspektive ein genaues Porträt des klassischen Weimar entwickelt.

Gleichwohl eröffnete das Publikationswesen der DDR einem so profunden Kenner der deutschen Literatur wie Eberhard Haufe gewisse Spielräume. Als Editor fand Haufe verständnisvolle, zuweilen auch mutige Partner in Verlagen der DDR – insbesondere im lange Jahre noch privaten kleinen Kiepenheuer-Verlag in Weimar, im Berliner Union-Verlag, im Leipziger Insel-Verlag und später im Verlag Rütten und Loening in Weimar –, als Rezensent eine günstige Situation in der Weimarer CDU-Zeitung *Thüringer Tageblatt*, wo ihm eigenem Bekunden zufolge »kein angepaßtes Schreiben« (S. 444) abgefordert wurde. 35 Editionen hat Haufe vorgelegt, von denen nicht wenige als Lizenzausgaben auch in der Bundesrepublik

erschienen sind. Den Hauptteil des vorliegenden, klug ausgewählten und komponierten Sammelbandes – insgesamt ein Kursus durch die Geschichte der deutschen Literatur – machen Nachwortessays zu Editionen und Rezensionen für das *Tageblatt* aus.

In seiner autobiographischen *Confessio* vom 3. Oktober 1993 gibt Haufe zu erkennen, wie sehr das genaue Studium der Manuskripte der Klassiker im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv – der schönste und ergiebigste Teil seiner Redaktortätigkeit – sein Bewusstsein von Geschichtlichkeit der Literatur geformt habe. So ist es auch kein Zufall, dass die im Sammelband publizierten Goethe-Studien – wie die anderen in den Kapiteln I-III veröffentlichten Arbeiten als essayistische Einführungen für einen mündigen Leser angelegt – nicht klassisch vollendeten Texten, sondern raueren, möglicherweise authentischeren frühen Fassungen gelten, der Prosa-*Iphigenie* und dem *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein*. Haufes Texte zeichnen sich durch unbedingte philologische Exaktheit und durch eine Sicherheit des ästhetischen Urteils aus, das stets auf der sorgfältigen, kein Detail außer Acht lassenden Rekonstruktion kultur- und sozialgeschichtlicher Zusammenhänge beruht, indes ebenso Raum lässt für das subtile Erfassen formaler und sprachlicher Strukturen und in seinen besten Momenten eigene poetische Qualität erlangt. Seine Interpretation der Prosa-*Iphigenie* hat ihre Substanz bis auf den heutigen Tag bewahrt. Ebenso einleuchtend scheint mir zu sein, was Haufe zur Adressatin des Italien-Tagebuchs, Charlotte von Stein, ausführt, gleichermaßen erhellend, was zum Verhältnis von Tagebuch und redaktioneller Umformung in der *Italienischen Reise* gesagt wird. Speziell in diesem Text wird überzeugend begründet, warum Goethe in Italien zu sich selbst gefunden hat. Daraus entwickelt sich in Umrissen ein Gesamtbild Goethes, seines Natur- und Geschichtsverständnisses; Goethe sei, diesen zitierend, in einem »Gespräche mit den Dingen« (S. 239) begriffen gewesen. Die Souveränität, mit der Haufe an diesem Punkt eine Verbindungslinie zu Rilke zieht, ruft das schmerzliche Bedauern hervor, dass Haufe sich niemals zusammenhängend zu Rilke öffentlich hat äußern können. Die wenigen *en passant* getroffenen präzisen Urteile lassen ahnen, welchen Gewinn die Forschung aus Rilke-Studien Haufes empfangen hätte.

Nicht nur mit Blick auf die Proportionen des Bandes bilden die Goethe-Studien gewissermaßen die Achse des Buches. Haufes Goethe-Bild gibt ein Maß vor, an dem die Geschichte der deutschen Literatur gemessen wird, freilich nicht das alleinige. Denn gleichrangig, gelegentlich auch höherrangig treten Hamann und vor allem Herder als Maßstab setzende Repräsentanten neben Goethe. Herders Diktum von der Poesie als ›sinnlich vollkommene Rede‹ dient als Wegmarke für Haufes Arbeiten zur Geschichte der deutschen Literatur, die ihren Schwerpunkt in Studien zur deutschen Lyrik in Vergangenheit und Gegenwart haben. Hier hat Haufe als Anthologist und Interpret Herausragendes geleistet. Sein geduldiger Weg *ad fontes* – lange Zeit entbehrungsreiches Resultat von ›Nebenstunden‹ – hat ihm Entdeckungen von Namen und Werken eingetragen, für die er insbesondere im Kiepenheuer-Verlag engagierte Mitstreiter fand. Seine Entdeckungen im Licht historischer Gerechtigkeit galten zu guten Teilen Außenseitern, denen er sich aufgrund eigener Situiertheit verwandt fühlen musste. Ganz ohne Risiko waren solche Entdeckungen zuweilen nicht, wenn man sich vor Augen führt, welche Reaktionen der Romantitel »Spitz-

bart« bei aufgeweckten Lesern zu einer Zeit auslösen musste, da Ulbricht die Zügel noch fest in der Hand hielt – Haufe hat den politischen Subtext mittelbar-ironisch zur Sprache bringen können. Aus Haufes Entdeckerfreude und Entdeckerglück haben seine Leser reichen Gewinn ziehen können. Seine zweibändige Anthologie deutscher Gedichte des Barock (*»Wir vergehn wie Rauch von starken Winden«*) birgt einen unvergänglichen Schatz deutscher Poesie und hebt so manches Unbekannte ans Licht. Wer systematisch Haufes Editionen erwarb, besaß schließlich eine Sammlung von Autoren, denen Haufe oft genug attestieren musste, unbekannt oder weitgehend unentdeckt zu sein. Wer seine Nachworte las, dem erschloss sich die Geschichte insbesondere der deutschen Naturlyrik und des Kasual- und Personengedichts, wie sie in den Poeten des Barock, in den Versen des Hamburger Frühaufklärers Brockes, in Klopstocks Hexameter-Epos *Messias* und in dessen Oden, selbst noch – lange nicht bemerkt – in Seume ihre wichtigen Repräsentanten besaß, bevor das deutsche Naturgedicht dann im 20. Jahrhundert in den Versen Wilhelm Lehmanns, Oskar Loerkes, Johannes Bobrowskis oder Wulf Kirstens zu neuem Leben erwachte. Diese Linie ›sinnlich vollkommener Rede‹, für die Goethe nicht zuletzt die Funktion einer Selbstbestimmung am Gegenbild gewann, hat Haufe eindringlich nachgezeichnet, ob in Einzelstudien oder in knappen, gediegenen Rezensionen, die essayistische Miniaturen von subtiler Leuchtkraft und frappierender Urteilssicherheit darstellen und eine eigene vollständige Präsentation verdienen.

Eine Identifikationsfigur von besonderer Prägekraft ist für Haufe der baltendeutsche Essayist Carl Gustav Jochmann geworden. Es ist sein Verdienst, dessen bis in die jüngere Zeit unbekannte Texte als ›unzeitige Wahrheit‹ für die Leser in der DDR entdeckt zu haben. Welch großes Echo Haufes Edition in der späten DDR fand, hat dieser selbst überrascht konstatiert und in ein dankbares Lob für seine Mitbürger gekleidet. Jochmann war das Muster eines ›Selbstdenkers‹, wie ihn Herder gefordert hatte, und eines sprachbewussten Chronisten, für den sich eine unabhängige, unbestechliche Sprachfindung erst in einer demokratisch verfassten Öffentlichkeit entfalten konnte. Dem Weg des ›Selbstdenkers‹ ist Haufe schon gefolgt, bevor er mit Jochmanns Werk bekannt wurde. Um so stärker war dann, wie Haufe bezeugt, in Zeiten der verfallenden DDR dessen Vorbildwirkung. *Carl Gustav Jochmann, ein Selbstdenker in finsterner Zeit* überschrieb er einen am 8. Mai 1995 in Leipzig gehaltenen Vortrag. Im Zeichen Jochmanns hatte sich Haufe – ungewöhnlich für einen Gelehrten, doch konsequent dem Gebot von Tag und Stunde folgend – in einen *homo politicus* verwandelt, der im Herbst/Winter 1989/90 auf Demonstrationen in Weimar das Wort ergriff; auch Haufes Kunst der öffentlichen Rede ist im vorliegenden Band dokumentiert.

Haufes Verständnis von deutscher Literatur beruht auf der Überzeugung, ›Zeitgenossen in allen Jahrhunderten‹ zu besitzen, wie es Bobrowski einmal formulierte, dessen bedeutendster Editor und Interpret Haufe geworden ist. Überdies leitet ihn der Gedanke, mit seiner Tätigkeit ein ›lebendige[s] Verhältnis zur Literatur‹ (S. 442) zu entwickeln – ein vortrefflicher heuristischer Grundsatz für jedwede editorische und interpretatorische Bemühung, die sich für ihn stets mit der Hinwendung zu einem wachen, aufgeschlossenen Leser verband. Seine Erkenntnisse kleiden sich in eine Wissenschaftssprache, die Klarheit und Gegenstandsadäquatheit vereinigt. Ihr Ausdrucksreichtum ist groß; subtiler, am satirischen Autor sich ent-

faltender launiger Witz sind ihm ebenso eigen wie profunde, bis ins Detail historisch fundierte Sachlichkeit und ein im Glauben wurzelnder Ernst, wenn in der Dichtung existentielle Probleme zur Sprache kommen. Fernab von modischer Theoriefreude und einer damit oft korrespondierenden Fremdwortfülle ist Haufes Sprache ausdrucksstark in ihren verbalen Fügungen wie in ihren luziden, präzisen Attribuierungen. »Sprich, damit ich dich sehe« – wer Haufe kennt, wird diese Maxime in seinen Arbeiten verwirklicht finden. Für mich erweist sich seine Sprache – Spiegel seines Gedankenreichtums und seiner Gestaltungskraft – als eine Sprache über den Tag hinaus, die seinen Schriften zur deutschen Literatur Rang und Bedeutung verleiht.

HERBERT MÜLLER, DIETER HERRIG

Goethes Hexen-Einmaleins – ein neuer Erklärungsansatz

I. Das pascalsche Dreieck als Ansatz

Das Hexen-Einmaleins aus Goethes *Faust I* weckt noch immer Neugier, wird häufig zitiert und kontrovers diskutiert:

Du mußt verstehn!
Aus Eins mach' Zehn,
Und Zwei laß gehn,
Und Drei mach' gleich,
So bist du reich.
Verlier' die Vier!
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex',
Mach' Sieben und Acht,
So ist's vollbracht:
Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins.
Das ist das Hexen-Einmal-Eins!
(FA I, 7.1, V. 2540-2552)

Diese Verse fordern geradezu eine Erklärung – Goethe hat sie jedoch nicht gegeben. Prinzipiell bestehen drei Erklärungsmöglichkeiten: Entweder sind die Verse sinnlos, also nur ein formales Spiel mit gereimten Zahlen, oder sie sind inhaltlich sinnvoll, und zwar verschlüsselt oder unverschlüsselt.

Falls die Verse sinnlos sein sollten, erübrigt sich jede weitere inhaltliche Erklärung: Goethe hätte dann wohl nur zeigen wollen, wie sinnlos, aber wohlgerimt Hexen sprechen. Dass die sinnlos wirkenden Verse sinnvolle Polemik, nämlich »Spott auf die christliche Dreieinigkeitslehre« verschlüsseln, wird u.a. in einer dreibändigen Leipziger Goethe-Ausgabe vermutet,¹ und dass mit den Zahlen Eins bis Zehn gar die »Zehn Gebote« gemeint sein könnten, ist eine weitere Vermutung.²

Es bleiben nun noch mathematisch bzw. zahlensymbolisch sinnvolle Erklärungen, insbesondere das magische Quadrat, das duale Zahlensystem und das pascalsche Dreieck. Für das magische 3×3 -Felder-Quadrat sprechen dessen Popularität zur Goethezeit und sein magischer Charakter – immerhin spielt die *Faust*-Szene in

¹ Goethe. *Auswahl in drei Bänden*, bearb. von der Schriftleitung der Klassiker-Ausg. Bibliograph. Inst., Leitung Heinrich Becker. Leipzig 1956, Bd. 3, S. 529.

² Klaus Dautel: *Das Hexen-Einmaleins*. <http://www.zum.de/Faecher/D/BW/gym/faust/einseins.htm>; hier Beitrag von W. Fleischer (10.04.2011).

der Hexenküche. Erklärungen mit dem echten magischen Quadrat aus den Zahlen 1 bis 9 und mit den Zeilensummen, Spaltensummen und Diagonalsummen zu jeweils 15 sind wohlbekannt.³

Hochwahrscheinlich hatte bereits der Leipziger Student Johann Wolfgang Goethe von Gottfried Wilhelm Leibniz und seinem dualen Zahlensystem gehört. Ob er aber die Darstellung jeder Zahl aus Nullen und Einsen so verinnerlicht hatte, wie es eine Erklärung des Hexen-Einmaleins im Internet nahelegt,⁴ darf bezweifelt werden.

Allbekannt und oft genutzt war zur Goethezeit das gleichschenklige Dreieck des Franzosen Blaise Pascal: das pascalsche Dreieck. Die Schenkel des Dreiecks bestehen aus Einsen, seine Fläche wird von oben nach unten jeweils mit den Summen der beiden darüber stehenden Zahlen gefüllt (Abb. 1 A). Werden nun die ungeraden Zahlen markiert, so entsteht eine typische Struktur aus drei markierten Dreiecken, die ein unmarkiertes Dreieck gerader Zahlen einschließen (Abb. 1 B). Wird die Zeilenbildung fortgeführt, so entstehen die Sierpinski-Dreiecke (Abb. 1 C), benannt nach dem Polen Waclaw Sierpinski. Den Eckpunkten jeder Teilstruktur aus $3 + 1$ Dreiecken können nun die Zahlen 1 bis 9 zugeordnet werden (Abb. 1 D).

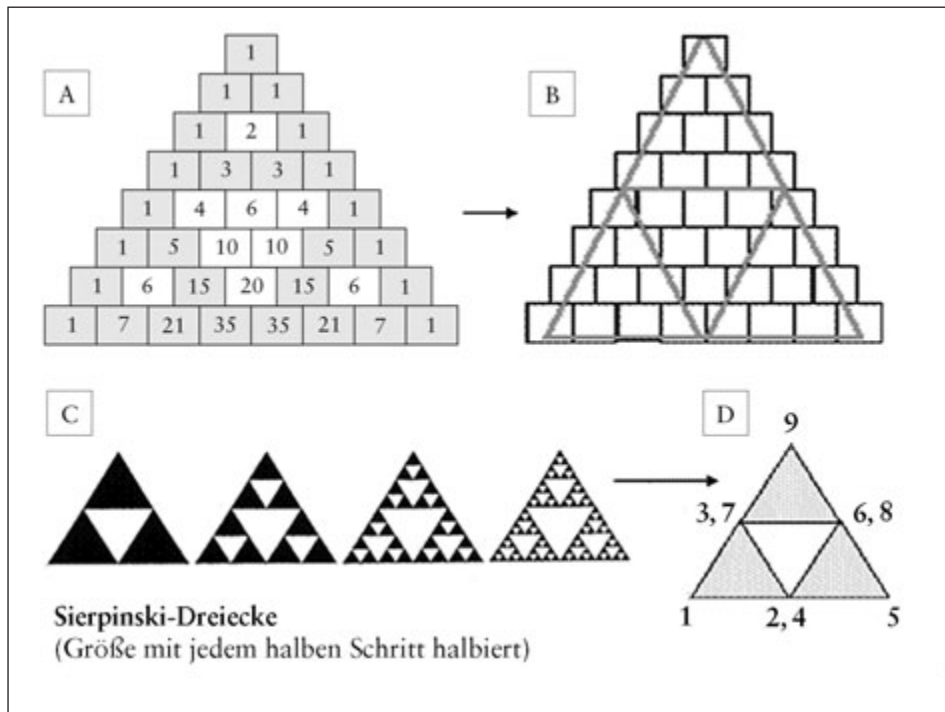


Abb. 1

Pascalsches Dreieck und Sierpinski-Dreiecke

3 Holger Vietor: *Das Hexen-Einmaleins – der Weg zur Entschlüsselung*. In: GJb 2005, S. 325-327; Rita Kirmse: *Magische Zahlen – Goethes Hexeneinmaleins ist keine Hexerei mehr*. In: *raum & zeit* 14 (2006), S. 89-92; Richard Witte: *Die Lösung des Hexeneinmaleins*. <http://trixonline.ch/seiten/HexenEinMalEins.html> (10.04.2011).

4 Dautel (Anm. 2); hier Beitrag von Günther Meyer (10.04.2011).

Nach dieser Nummerierung der Dreiecke erscheint nun Goethes Hexen-Einmaleins geradezu als Konstruktionsvorschrift für die Sierpinski-Grundstruktur aus 9 oder 10 Bausteinen (Abb. 2):

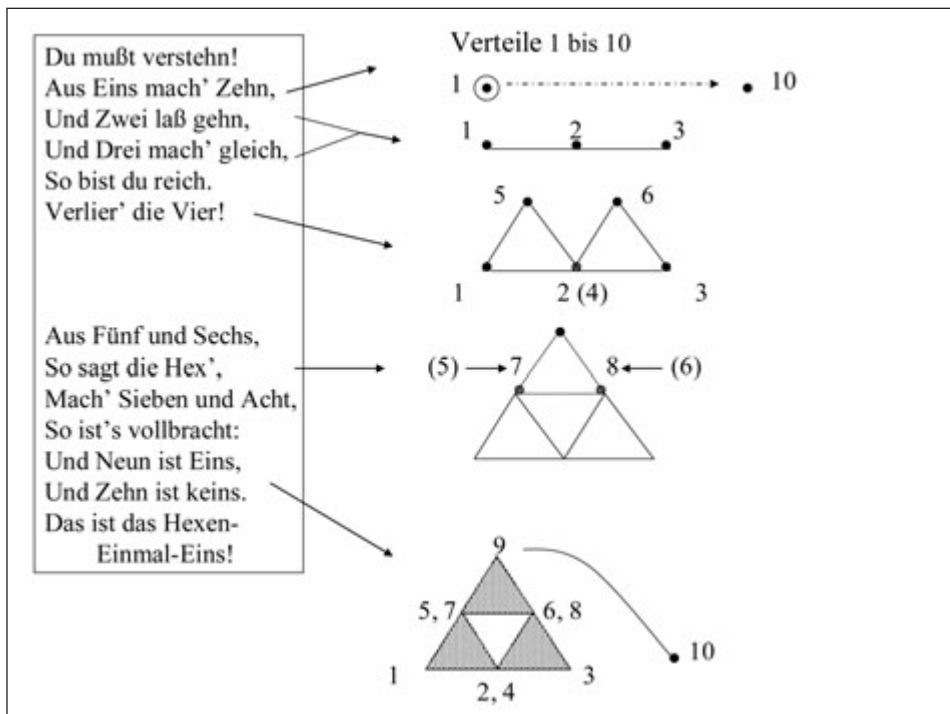


Abb. 2

Das Hexen-Einmaleins als Konstruktionsvorschrift für Sierpinski-Dreiecke

Die ersten beiden Zeilen benennen die Aufgabe (»Aus Eins mach' Zehn«). Die nächsten drei Zeilen beschreiben die Grundlinie 1-2-3 für die beiden unteren Dreiecke – man ist nun »reich«, kann nämlich die Dreiecke problemlos konstruieren. Die 4 ist überflüssig, weil die 2 bereits zwei Dreiecke verknüpft (»Verlier' die Vier!«). Die Dreieckspitzen 5 und 6 müssen zu 7 und 8 werden (»So ist's vollbracht«). Die 9 bildet das Dreieck über 7-8 und vollendet die Struktur (»Und Neun ist Eins«). Die 10 gehört nicht zur Struktur, wird also nicht benötigt (»Und Zehn ist keins«).

II. Diskussion

Die Frage lautet nun: Welche der genannten Erklärungsmöglichkeiten ist am wahrscheinlichsten, welchen Ansatz hat Goethe vermutlich verwendet?

Zunächst ist festzustellen: Das pascalsche Dreieck eignet sich hervorragend als schulisches Übungsmittel für das Addieren und dürfte schon zur Goethezeit dafür genutzt worden sein. Es ist intellektuell einfacher und wesentlich bekannter als das

duale Zahlensystem. Somit bleibt als Aufgabe, die Erklärungen nach dem pascalschen Dreieck und dem Magischen Quadrat vergleichend zu bewerten.

Zunächst sei darauf hingewiesen: Die betreffende *Faust*-Szene spielt in der Hexenküche und in diesem Zusammenhang ist ein Merkmal des echten magischen (3x3)-Quadrats mit der Zeilen- und Spaltensumme »15« besonders interessant:

Die Quersumme von 15 ist $1 + 5 = 6$; bei 3 Zeilen oder auch 3 Spalten entsteht die Zahl 666, die ›Satans-Zahl‹,⁵ die sehr gut zu Mephistopheles und in die Hexenküche passt. Doch auch das pascalsche Dreieck bzw. die Sierpinski-Struktur führt nach Summen- und Quersummen-Bildung (sog. theosophische Reduktion) auf 666, nämlich beim ersten Dreieck $1 + 2 + 3 = 6$, beim zweiten Dreieck $4 + 5 + 6 = 15$ mit $1 + 5 = 6$ und beim dritten Dreieck $7 + 8 + 9 = 24$ mit $2 + 4 = 6$. Notwendig ist also noch mindestens ein weiteres, möglichst unterscheidendes Merkmal.

Gestaltendes Denken gründet immer – einst und jetzt – auf Wissensprämissen. In der heutigen Zeit sind diese Prämissen im Wesentlichen wissenschaftliche, oft mathematisch formulierte Erkenntnisse und Ergebnisse. In früherer Zeit hingegen fehlte diese Art Grundlage: Zahlen-Symbolik, jedoch noch nicht Zahlen-Rechnung, dominierte. Experimentelle Wissenschaft (vgl. Galileo Galilei) und industrielle Technik (vgl. James Watt) machen diesen Wandel zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert deutlich. Goethe stand zeitlich zwischen beiden Phasen und er war ein profunder Kenner der Zahlen-Symbolik.

Die Zahlen-Symbolik⁶ sagt u. a. Folgendes aus:

Die Zahlen 1, 2, 3 stehen für das Göttliche (z. B. »Heilige Dreieinigkeit«), die Zahl 4 dagegen für das Weltliche (z. B. 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten usw.). Goethe hat offenbar bewusst von dieser Zuordnung Gebrauch gemacht, wie Beispiele zeigen: »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut«. Bemerkenswerterweise werden diese drei Eigenschaften in dem Gedicht *Das Göttliche* aufgezählt. Dagegen treten in Versen zur Walpurgisnacht jeweils vier sehr weltliche Vorgänge auf:

Das drängt und stößt, das rutscht und klappert!

Das zischt und quirlt, das zieht und plappert!

Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!

(FA I, 7.1, V. 4016-4018)

Unbestritten ist, dass das magische 3x3-Quadrat 3-mal 3 Zahlen in einem 4-Eck enthält; für die hier vorgestellte Pascal/Sierpinski-Erklärung spricht jedoch, dass die Dreieck-Struktur auf geometrische Weise besonders eindrucksvoll den Zusammenhang der Zahlen 3 und 4 repräsentiert: Drei Dreiecke erzeugen ein viertes Dreieck und das ist ein schönes Symbol dafür, dass das Göttliche (1, 2, 3) das Weltliche (4) geschaffen hat und es umschließt.

5 Vgl. Offenbarung des Johannes 13,18.

6 Erich Bischoff: *Mystik und Magie der Zahlen*. Köln o. J. (Nachdruck der Ausgabe von 1920); Franz Carl Endres, Annemarie Schimmel: *Das Mysterium der Zahl*. Augsburg 1984; Herbert Müller: *Zahlen und Zahlverhältnisse*. Wismar 2006 (*Wismarer Diskussionspapiere*, Nr. 22), vgl. auch http://www.wi.hs-wismar.de/fbw/aktuelles/wdp/2006/06_22_Mueller.pdf (10.04.2011).

III. Abschließende Bemerkungen

Dass hier eine Lösung mit Geometrie-Strukturen und Zahlen-Symbolik favorisiert wird, mag diejenigen Goethe-Freunde verwundern, die aus seiner Schrift *Über Mathematik und deren Mißbrauch*⁷ herauslesen, Goethe sei kein Freund der Mathematik gewesen. Tatsächlich jedoch beklagt Goethe hier und immer wieder nur die Verselbständigung des Mittels Mathematik:

Eben diese Vorliebe für die Anwendung von Formeln macht nach und nach diese zur Hauptsache. Ein Geschäft das eigentlich nur zu Gunsten eines Zweckes geführt werden sollte, wird nun der Zweck selbst [...].

Diese Missbrauch-Begründung Goethes steht einer zahlensymbolischen Analyse seiner Texte – und insbesondere seines Hexen-Einmaleins – offenbar nicht im Wege.

Zwar bezeichnet Goethe die Meerkatzengespräche als »dramatisch-humoristischen Unsinn«,⁸ und weder das magische Quadrat noch das duale Zahlensystem und auch nicht die Pascal-Sierpinski-Struktur haben einen Bezug zum Fortgang im *Faust*. Aber reizvoll war und ist es doch, herauszufinden, worauf Goethe seinen Hexen-Einmaleins-»Unsinn« gedanklich gegründet haben könnte.

7 Johann Wolfgang von Goethe: *Über Mathematik und deren Mißbrauch, so wie das periodische Vorwalten einzelner wissenschaftlicher Zweige* (MA 13.2, S. 324-335; Zitat S. 328).

8 Goethe zu Johannes Daniel Falk (*Goethe aus näherem persönlichen Umgange dargestellt. Ein nachgelassenes Werk von Johannes Falk*. Leipzig 1832, S. 92).

Alexander Palmer alias Blankenstein – auf der Spur eines Hochstaplers

Am 5. Dezember 1820 veröffentlicht der in Gotha erscheinende *Allgemeine Anzeiger der Deutschen* einen Steckbrief des dortigen Justizamts;¹ gefahndet wird nach dem Legationsrat Alexander Palmer. Dieser hatte sich wenige Jahre zuvor in der thüringischen Residenzstadt niedergelassen, hatte ein Haus gekauft und es luxuriös ausgestattet, Gesellschaften gegeben, bei Hofe verkehrt und war von Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg mit dem Titel eines Legationsrats ausgezeichnet worden. Nun

werden nicht nur alle Civil- und Criminal-Obrigkeiten, sondern auch alle Polizey-Behörden [...] ersucht, auf gedachten Legationsrath [...] nach der beygefügeten Bezeichnung ein wachsames Auge richten zu lassen und die Veranstaltung zu treffen, daß derselbe [...] zur Hafft gebracht, und sobald dieses geschehen, dem unterzeichneten Justizamte davon Nachricht ertheilt werde, um sodann wegen seiner Auslieferung und Abhohlung [...] das weitere anordnen zu können.

Der Veröffentlichung des Steckbriefs war eine vom 23. September datierte Aufforderung an den im Sommer abgereisten Palmer vorausgegangen, binnen sechs Wochen nach Gotha zurückzukehren und sich wegen der gegen ihn vorliegenden Beschuldigungen zu rechtfertigen.² Peinlich dürfte es für die Behörde gewesen sein, dass der nun flüchtige Legationsrat ein Vierteljahr zuvor um einen Pass »für sich und seine Ehegattin nebst Bedienten zu einer Reise in das Königreich der Niederlande und einige Bäder« nachgesucht und ihn anstandslos erhalten hatte. Was lag gegen ihn vor? Gothaer Kaufleute hatten Palmer wegen ungedeckter Wechsel angezeigt; auf weitere, ungenannt bleibende Geschädigte wird vom Justizamt hingewiesen. Bernhard August von Lindenau, Freund von Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, mit Goethe gut bekannt und damals Minister im Herzogtum Sachsen-Gotha und Altenburg, bezifferte am 18. Juli 1820 den Betrag, den Legationsrat Palmer auswärtigen Bankiers sowie Gothaer Kaufleuten, Handwerkern und vermutlich auch Personen »von Stand«, den Herzog eingeschlossen, schuldig geblieben war, auf 50.000 Gulden.³

1 Nr. 333, Sp. 3662-3664. Der Steckbrief datiert vom 29.11.1820; vgl. auch *Gothaisches Intelligenzblatt* 1820, Nr. 49 vom 8.12.1820, und Beilage zur *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* 1820, Nr. 355 vom 21.12.1820.

2 Siehe *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen* 1820, Nr. 279 u. 290, vom 12. u. 23.10.1820, Sp. 3017f., 3143.

3 Bernhard August von Lindenau an Hans Carl Leopold von der Gabelentz, Gotha, 18.7.1820. In: *Bernhard August von Lindenau: Reden, Schriften, Briefe. Eine Auswahl*. Bearb. von Joachim Emig u. Ingeborg Titz-Matuszak. Weimar 2001, S. 126f.

Es ist ungewiss, ob Goethe die Alexander Palmer betreffenden Zeitungsmeldungen gelesen hat, doch ist es wenig wahrscheinlich, dass ihm der Vorgang verborgen blieb. Goethe kannte den Legationsrat als gebildeten Kunstfreund und -sammler, vielleicht auch als vertrauenswürdige Person, von der man das eine oder andere Stück erhandeln konnte. Palmer hatte ihn mehrmals aufgesucht und Goethe war ihm mit Wohlwollen und Achtung begegnet, wie es die zwei überlieferten Briefe an Palmer bezeugen, die es an Freundlichkeit und Zuvorkommenheit nicht fehlen lassen.

Die Bekanntschaft dürfte vom 7. Januar 1816 datieren, als Goethe – in der üblichen Kürze, die nicht als Geringschätzung missverstanden werden darf – in sein Tagebuch diktierte: »Hr. von Gerstenberg u. Palmer aus Rom« (GT V, 1, S. 328). Der Geheime Regierungsrat Friedrich von Gerstenbergk, genannt Müller, bekannter als Schriftsteller und Freund Johanna Schopenhauers, hatte es vermutlich übernommen, den fremden Gast zu begleiten und bei Goethe einzuführen. Es dauerte fast zwei Jahre, bis der inzwischen zum Legationsrat ernannte Palmer seinen Besuch bei Goethe wiederholte. War der erste Besuch das Vorspiel, markieren die Tage vom 8. bis zum 10. Dezember 1818 den Höhepunkt der Beziehung zwischen Goethe und Palmer. Am Vormittag des 8. Dezember kam Palmer allein ins Haus am Frauenplan. In Goethes Tagebuch ist lakonisch festgehalten: »Legationsrath Palmer, mit seinen geschnitten Steinen« (WA III, 6, S. 270). Einen beredteren Reflex auf den Besuch stellen Goethes im Konzept überliefertes Billett vom 9. und Palmers Antwort vom 10. Dezember dar:

Die meiner Vorsorge freundlichst anvertraute Muse giebt mir den Wink die sämtlichen Erzeugnisse welche mir die neun Schwestern bisher gegönnt als dankbare Erwidern zu überreichen.

Geneigtes Andenken erbittend.

Weimar den 9. December 1818.

(WA IV, 31, S. 22)

Ew. Excellenz,

habe ich die Ehre einstweilen einige Kunstsachen zur gnädigen Ansicht mitzutheilen, unter welchen das Gemälde von Mieris und jenes von Salviati auf einer Platte Mark-Antons, der Aufmerksamkeit Ew. Excellenz nicht unwürdig sind.

Die Zurücksendung dieser Gegenstände erbitte ich mir morgen gegen Mittag.

Meine ganze Sammlung von Steinen p werde ich nächsten Sonntag Ew. Excellenz zur Ansicht zustellen, und ein sehr schönes Gemälde von VanDyk hinzufügen.

Die Werke des größten Günstlings der Musen und der Grazien von welchen Ew. Excellenz so huldreich waren mir die neueste Ausgabe zuzustellen, sollen in meiner Büchersammlung einen eigenen Schrank erhalten, und in demselben nur zwey Dichter Zutritt erhalten: Euripides, um sich zu belehren, und Tasso, sich zu erkennen.

Da mein Lob von jenem von mehr als 100 Millionen Menschen, welche Ew. Excellenz ihre Bildung verdanken, an Zierlichkeit der Worte und Wohlklang übertroffen wird; so werden Ew. Excellenz mir gnädigst erlauben, nur von den

Empfindungen einer unbegrenzten Ehrfurcht und Bewunderung zu erwähnen,
mit welchen ich zeitlebens seyn werde,
Ew. Excellenz

unterth. Diener
Alexander Palmer

den 10^t. Dec. 1818.
(GSA 28/80, Bl. 707)⁴

Mit den »sämmtlichen Erzeugnisse[n] welche mir die neun Schwestern [die Musen] bisher gegönnt« und die er Palmer dankbar erwidern zuschickt, umschreibt Goethe die ersten sechzehn Bände seiner bei Johann Friedrich Cotta erscheinenden neuen Werkausgabe. Worin aber bestand der Gegenwert? Bedankte er sich für eine Gemme mit der Darstellung einer Muse, die Palmer seiner – vorübergehenden? – Obhut anvertraut hatte? Über die Goethe »zur gnädigen Ansicht« mitgeteilten Kunstsachen ist auch nur das bekannt, was der Absender selbst angedeutet hat. Für den 10. Dezember verzeichnet Goethes Tagebuch einen weiteren Besuch Palmers (WA III, 6, S. 271). Vielleicht hatte Palmer seine Pläne kurzfristig geändert und holte das Geliehene selbst ab; oder er bat bei diesem Besuch, der seine letzte persönliche Begegnung mit Goethe bleiben sollte, um Empfehlungen nach Berlin, wo er Ende 1818 eintraf.

Für Besuche bei Gottfried Schadow benötigte Palmer kein empfehlendes Billett von Goethes Hand, denn man kannte sich bereits seit dem Sommer 1817, als der Bildhauer den Legationsrat im Hotel »Stadt Paris« besucht und ihm seine mitgebrachten Gemälde gezeigt hatte, »worunter neuere holländisch a la Potter, ein Trinker von Mieris, eine alte Spinnerin von G. Dou«. Bei dem neuerlichen Aufenthalt Palmers in Berlin begutachtete und taxierte Schadow mehrere Gemälde, wobei »der große Paul Potter u. der kleine Michelangelo die bedeutendsten«. Bemerkenswert ist es, dass der Archäologe Alois Hirt die Anfertigung eines Gutachtens für Alexander Palmer verweigerte.⁵

In seinem Brief vom 27. März 1819 konnte Schadow Goethes Bekanntschaft mit Palmer offensichtlich voraussetzen. Er berichtet von einem kleinen Bild des Malers Marcello Venusti nach einer Zeichnung Michelangelos in Palmers Besitz und fährt fort: »Den Hund des H. Palmer modellier ich grade itzt. Weitsch hat dies Thier schon 2 mal trefflich gemalt, u nun zum dritten mal angefangen, mit Herr u Frau. Weitsch malt Hunde vorzüglich, ich habe einigen Tormento, mich selbst dabei zu befriedigen« (GSA 30/292, Bl. 108-111).⁶

Rückblickend hat Schadow seine Eindrücke von Alexander Palmer so zusammengefasst:

4 Vgl. RA 8, Nr. 610.

5 Johann Gottfried Schadow: *Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*. Kommentierte Neuausgabe. 3 Bde. Hrsg. von Götz Eckardt. Berlin 1987, Bd. 2, S. 599. – Durch Schadows Vermittlung erhielt Palmer auch die Genehmigung, Gemmen des zeitgenössischen römischen Steinschneiders Amastini taxieren zu lassen.

6 Vgl. RA 8, Nr. 754.

Legationsrat Palmer, in Diensten des Herzogs von Gotha, kam im Januar 1819 nach Berlin mit einer Sammlung antiker geschnittener Steine. In der Hoffnung, das Königliche Museum würde solche als eine würdige Bereicherung zu erlangen wünschen, wendete er sich an den Grafen Brühl, welcher das Gutachten der Sachkundigen einholte, und da dieses nicht grade günstig für den Antrag sich aussprach, entstand Zögerung. Der Verkäufer gab nun Mahlzeiten und wählte solche Gäste, von denen er hoffte, daß sie für sein Anliegen etwas auswirken könnten. Es gelang ihm, vom Fürsten Staatskanzler den Befehl auszuwirken, daß die Lotteriedirektion angewiesen wurde, seine Sammlung den Lotterielosen einzuverleiben. Der Chef der Lotteriedirektion, zugleich Rechtsgelehrter, bewies die Unausführbarkeit des Befehls. Palmer und dessen Frau wendeten ihre ganze Zärtlichkeit einem Hunde zu; sie ließen ihn von Weitsch malen, und ich wurde aufgefordert, denselben abzubilden, was mir ungefähr ebensoviel Arbeit machte wie die Gestaltung einer menschlichen Figur. Palmer verschwand, mir blieb der Hund, den ich nachmals verschenkte.⁷

Auch den für seine Porträtkunst geschätzten Hofmaler und Akademiepräsidenten Friedrich Georg Weitsch wusste Palmer für sich einzunehmen. Von Weitsch ist das seinem Freunde, »dem Herrn Legations-Rath Palmer zum geneigten Andencken« gewidmete Aquarell eines heimkehrenden Jägers erhalten geblieben.⁸ Vielleicht ähnelt der abgebildete Hund Alexander Palmers geliebtem Wachtelhund?

August von Goethe hingegen, der mit seiner Frau Ottilie fast den ganzen Mai 1819 in Berlin verbracht hat, erwähnt Palmers Visite in einem seiner tagebuchartigen Briefe an den Vater, unterm 27. Mai, nur beiläufig.⁹

Am Jahresende war von Palmers dubiosen Geschäften noch nichts nach Weimar gedrungen, sonst wäre es sicherlich nicht zu dem neuerlichen Briefaustausch mit Goethe gekommen oder es wäre zu erwarten gewesen, dass Goethes Wortwahl eine distanziertere gewesen wäre. Am 19. Dezember 1819 sendet Alexander Palmer nochmals einen Kunstgegenstand zur Ansicht:

Ew. Excellenz,

wage ich in der Voraussetzung, daß Hochdenselben meinen Wunsch, Ew. Excellenz durch den Anblick eines Kunstwerk[es] einen Genuß zu verschaffen, nicht zu verkennen geruhen werden, einen aus Bronze und Calcedon zusammengesetzten Jupiter, zur Ansicht zu überreichen, und benütze ich hierzu die günstige Gelegenheit welche sich mir darbietet, da Herr v. Gerstenberg morgen nach Weimar zurückreist.

Der vormalige Besitzer schrieb die Arbeit dem Benvenuto Cellini zu; ich bin hierüber in Zweifel.

7 Shadow (Anm. 5), Bd. 1, S. 127, und Anm. dazu in Bd. 2, S. 599 f.

8 Reimar F. Lacher: *Friedrich Georg Weitsch: Maler, Kenner, Akademiker*. Berlin 2005, S. 311, W 387.

9 Brief vom 21. bis 28.5.1819; siehe *Goethes Briefwechsel mit seinem Sohn August*, 2 Bde. Hrsg. von Gerlinde Ulm Sanford. Weimar 2005, Nr. 348; bes. S. 413.

Wenn Ew. Excellenz keine sichere Gelegenheit haben sollten mir dieses Kunstwerk wieder zukommen zu lassen; so bitte ich Hochdieselben es bis zur meiner nächsten Durchreise gnädigst aufzubewahren.

Der Merkur, womit ich das Couvert dieses unterth. Schreibens siegle, verdient ganz die Aufmerksamkeit Ew. Excellenz. Das Original welches ich besitze, ist der berühmte Stein des Dioscorides, welcher früher in England war, und nun seit drey Monaten mein Eigenthum ist. Dieser Stein ist durch die Lippertische Dactyl. bekannt.

Geruchen Ew. Excellenz mit der Hochdenenselben eigenen Huld, die Versicherung der unbegrenzten Verehrung, und der ehrfurchtsvollen Gesinnungen, gnädigst aufzunehmen, mit welchen ich ewig seyn werde,
Ew. Excellenz

unterthänigster Diener
Alexander Palmer

Gotha, den 19^t. December 1819.
(GSA 28/86, Bl. 1 f.)¹⁰

Aus Goethes wieder nur im Konzept überlieferter Antwort vom 22. Dezember 1819 sprechen die Begeisterung und Dankbarkeit des Kunstsammlers und vielleicht dessen Hoffnung, der dem großen Benvenuto Cellini zugeschriebene Jupiter möge in seinen Besitz übergehen.

Ew. Wohlgeboren
haben mir durch die Übersendung des schönen Kunstwerks sehr viel Vergnügen gemacht; ich lasse es bey mir stehen bis Sie es gelegentlich selbst abholen oder einer vertrauten Person dazu den Auftrag geben. Denn der Transport ist wegen der Zusammensetzung der Theile doch bedenklich. Sie selbst wieder zu sehen wäre mir doppelt erfreulich, um zugleich Ihrer einsichtigen Unterhaltung und des Anblicks der schönen Gegenstände zu genießen, ohne deren Begleitung Sie sich nie vom Platz bewegen.

Fügen Sie beykommende vier Bände zu der übrigen Sammlung und gedenken meiner zum besten.

Weimar den 22. December 1819.
(WA IV, 32, S. 123)

Mit diesem in herzlichem Tonfall gehaltenen Brief endet die Beziehung zwischen Goethe und dem Legationsrat aus Gotha und bleibt – wie es scheint – mit Ausnahme der in Goethes Nachlass überlieferten Briefe und der wenig aussagekräftigen Tagebuchnotizen spuren- und folgenlos. Selbst das Briefsiegel mit dem Abbild des stehenden, den Kopf eines Widders auf einer Schale tragenden Merkur scheint verschwunden. Bis heute kann kein Stück aus Goethes Kunstbesitz mit Alexander Palmer in einen Zusammenhang gebracht werden. Weder Johann Peter Eckermann noch ein anderer Gesprächspartner Goethes hat Palmers Namen überliefert. Selbst die Bearbeiter der Briefe und der Tagebücher in der Weimarer Ausgabe von Goethes Werken wissen von ihm nicht mehr anzugeben als das, was Goethe bereits fest-

¹⁰ Vgl. RA 8, Nr. 1156.

gehalten hat: dass er ein »gothaischer Legationsrat« war (WA IV, 50, S. 176) oder, wie es etwas vorsichtiger im Register zur Tagebuchabteilung heißt, ein »Legationsrath in Gotha« (WA III, 15.1, S. 123).

Dabei werden die Weimarer Philologen die 1877 von Hermann Uhde herausgegebene Selbstbiographie des Gothaer Schriftstellers, Theaterintendanten und Bibliothekars Heinrich August Ottokar Reichard gekannt haben.¹¹ Reichard, Klatsch und Tratsch nicht abgeneigt, zeichnet auf mehreren Seiten ein farbiges, wenn auch von vornherein von Abneigung gegen »den hergelaufenen Mann« geprägtes Bild von Palmers Auftreten in Gotha, d.h. von seinem »demüthigen Einzug« im Einspänner bis zu seiner als Abreise in die Niederlande getarnten Flucht in der eigenen Equipage. Reichard schildert Palmer als einen »Mann von Kopf« und »fein gebildet im Umgange« wie wenige, der »stets offene Tafel« hielt und sich schon bald »die entschiedenste Zuneigung« des mäzenatischen und bisweilen exzentrischen Herzogs August erwarb, indem er »die Kunstliebe des Fürsten sogleich durch Gemälde, Schmucksachen, überhaupt jede Beförderung seiner Kunstlaunen in Anspruch nahm«. Weiter schreibt Reichard: »Sein erstes Glück soll er mit zwei Bildern von Gerhard Dow gemacht haben, die der Herzog um ungeheure Summen kaufte.¹² Dabei erleichterte ihm Palmer jede Erwerbung listig durch Papiergeld, Schuldscheine, vorgespiegelte Uneigennützigkeit und persönliche Verehrung u.s.w.«. Kurze Zeit vor seiner Abreise sollen Palmer »zwei Spekulationen auf des Herzogs Kunstsinn« fehlgeschlagen sein, darunter der Verkauf einer Sammlung griechischer Münzen »um tausend Dukaten«; dabei habe es sich vermutlich um dieselbe Sammlung gehandelt, die zuvor im Intelligenzblatt einer Literaturzeitung »für wenige hundert Thaler« angeboten worden war.

Des Bibliothekars Reichard Schilderung ist für den heutigen Leser nicht frei von Skurrilitäten: So war die bald nach Palmers Ankunft erfolgte Ernennung zum Legationsrat mit der Erlaubnis verbunden, »die große Uniform« der Geheimen Kanzlei zu tragen. Palmer erhielt auch »den ›Bade-Orden von Tonna«, eine Dekoration, welche Herzog August während seines Gebrauchs eines Schwefelwassers und zum Andenken daran stiftete«; der kluge Palmer soll nie ohne das dazugehörige »weiße Bändchen im Knopfloch« vor seinem Fürsten erschienen sein.

Manche der reichardschen Anekdoten mögen übertrieben boshaft sein, trotzdem lassen sie ebenso wie die Berliner Informationsquellen die Besuche Palmers und die zwischen Goethe und dem Gothaer Legationsrat gewechselten Briefe in einem neuen Licht erscheinen. Alexander Palmer wird auch bei Goethe nichts dem Zufall überlassen haben. Sollten ihm Goethes Name und Einfluss zu lukrativen Geschäften verhelfen oder spekulierte er vor allem auf dessen Sammelleidenschaft und wollte ihm Gemmen, Gemälde oder andere originale oder nachgeahmte Kunstwerke verkaufen? Gern würde man wissen, ob es zwischen beiden zu einem Handel kam, warum Goethe Palmer auch noch die letzten vier Bände seiner Werke schickte und wie er tatsächlich über Palmer dachte. Bernhard von Lindenau, der als Minister die Kunstankäufe seines Herzogs einzudämmen suchte, nennt in dem schon zi-

11 H. A. O. Reichard (1751-1828): *Seine Selbstbiographie*. Überarb. u. hrsg. von Hermann Uhde. Stuttgart 1877; Zitate S. 488-490.

12 Darunter die von Schadow taxierte alte Spinnerin für 13.000 Taler (ebd., S. 488).

tierten Brief den inzwischen flüchtigen Legationsrat »ein räthselhaftes Wesen [...], aus dem man nicht klug werden kann; lustig ist mir unsere gegenseitige Höflichkeit, während wir uns im Innern gewis beiderseits auf das christlichste hasen«. ¹³

Das Justizamt Gotha ist dem »räthselhaften Wesen« Alexander Palmers recht nahe gekommen: Der Ende 1820 verbreitete Steckbrief enthält gleich eingangs Hinweise auf seine Herkunft und Vergangenheit:

Er ist dem Vernehmen nach aus Frankfurt am Mayn gebürtig, soll nicht Palmer sondern Wetzler heißen und jüdischer Religion seyn; er führt aber auch, der Sage nach, andere Nahmen, indem er z. B. unter dem Nahmen Blankenstein in Paris sich aufgehalten und daselbst als Buchhändler ein bedeutendes Falliment gemacht haben soll.

Die Verfasser verschweigen, worauf sich ihre Vermutungen über Palmers Vergangenheit gründen, und so sollte es fast zweihundert Jahre dauern, bis die Spuren, die sie gelegt hatten, für die Goethe-Forschung fruchtbar wurden.

Alexander Palmer hatte um das Jahr 1783 in Frankfurt am Main unter dem Namen Aaron Löb (Levi, Leopold) Wetzlar das Licht der Welt erblickt und sich im Februar 1804 in Homburg vor der Höhe auf den Namen Alexander Wilhelm Ludwig Blankenstein taufen lassen. Jahre später eröffnete er unter dem Namen Alexandre Guillaume Blankenstein in Paris eine Buchhandlung.

Sollten die Gothaer Beamten in Erfahrung gebracht haben, wen sie tatsächlich suchten, und absichtlich unscharf formuliert haben, etwa weil es in den Zeiten der Restauration nicht opportun war, offen nach einem – früheren? – Schützling König Friedrichs von Württemberg zu fahnden? Blankenstein hatte im Jahre 1805 den Anstoß zum »Hochverratsprozeß« gegen den Dichter und hessen-homburgischen Regierungsrat Isaak von Sinclair und einige seiner schwäbischen Freunde gegeben, indem er sie beschuldigte, die Ermordung des damaligen Kurfürsten geplant zu haben, um damit einen jakobinischen Aufstand auszulösen. Sinclairs Verhaftung und Auslieferung nach Württemberg sorgten für öffentliches Aufsehen, ebenso die Verhaftung des Dichters und Regierungsrats Leo von Seckendorf und von Christian Friedrich Baz, Bürgermeister von Ludwigsburg und einer der Führer der landständischen Opposition im Land. Der für die Betroffenen verhängnisvolle Vorwurf konnte in den Vernehmungen nicht erhärtet werden, doch Blankensteins Denunziationen hatten dem »dicken Friedrich«, wie der autokratisch regierende Kurfürst von seinen Gegnern genannt wurde, zu einem empfindlichen Schlag gegen die Opposition verholfen; wer nicht direkt betroffen war, wurde eingeschüchtert. Das betraf auch Friedrich Hölderlin, gegen den ebenfalls ermittelt wurde und den nur ein ärztliches Gutachten vor Verfolgung schützte. Der Name des Denunzianten blieb nicht geheim; so erfuhren die Leser der von Johann Friedrich Cotta herausgegebenen *Allgemeinen Zeitung* am 17. April 1805 unter anderem, dass »H. v. Blankenstein, sonst Wetzler« aus Rache an Sinclair gehandelt habe – wegen einer Buchdruckerei, die er »zum Behuf der Lotterie« zu Homburg errichtet hatte und die auf Betreiben Sinclairs konfisziert worden war. »Uebrigens hatte H. v. Sinclair gedachten Blanken-

stein immer mit vieler Freundschaft behandelt, [...] ihn aus mancher Verlegenheit gerissen, und ihm Rang und Unterkommen versichert«. ¹⁴

Fast alles, was wir heute über Alexander Palmers Herkunft und frühe Jahre wissen, ist der Hölderlin- (und auch Sinclair-)Forschung zu danken. In kaum einer Studie über Hölderlins zweiten Aufenthalt in Homburg in den Jahren 1804 bis 1806 fehlt der Name Blankenstein. Erwähnt seien Käthe Hengsbergers 1920 erschienene Dissertation *Isaak von Sinclairs Leben und geistige Entwicklung*, ¹⁵ Werner Kirchners Büchlein *Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair* ¹⁶ und Ursula Brauers Biographie *Isaac von Sinclair*. ¹⁷ Eine allein Blankenstein gewidmete Studie hat Walter Schwarz 1976 veröffentlicht. ¹⁸ Die genannten Autoren stützen sich auf gedruckte und ungedruckte archivalische Quellen vor allem in Stuttgart, Frankfurt a.M. und Wiesbaden; die im 2. Weltkrieg verbrannten Homburger Akten hat zuletzt Kirchner im Wiesbadener Staatsarchiv einsehen können.

Sowohl Schwarz als auch Brauer haben ihrem Text je eine Fotokopie aus einem der in Stuttgart überlieferten eigenhändigen Denunziationsschreiben beigelegt. So war es ohne langwierige Archivrecherchen möglich, Blankensteins Handschrift von 1805 mit Palmers Briefen an Goethe im Goethe- und Schiller-Archiv zu vergleichen – mit dem eindeutigen Befund, dass es sich um ein und dieselbe Handschrift handelt. Das Schriftbild, das tiefe Einrücken der ersten Zeile eines jeden Absatzes, die kräftigen Unterlängen, die zwei unterschiedlichen markanten Bögen auf dem ›u‹ und die in einem Zug geschriebenen Pünktchen auf den Umlauten, die Gestaltung der Courtoisie mit dem kunstvoll verschlungenen Devotionsstrich und dem Schlussdatum links neben der Unterschrift und weitere Merkmale verraten denselben Schreiber. Selbst die schwungvollen Namenszüge »Blankenstein« und »Palmer« ähneln einander.

Wetzlar-Blankensteins erstaunliche Karriere hatte früh begonnen. Noch minderjährig, lernte er in Wien, Paris und Amsterdam die großen Handelshäuser kennen, spekulierte kühn mit Wertpapieren und floh nach einem Verlust von 40.000 Gulden zurück nach Frankfurt. Hier kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Bankhaus Heuser & Lenz, nachdem Wetzlar seinen eigenen Betrug dem Botenjungen der Bank unterzuschieben versucht hatte. In mehreren Prozessen vertrat ihn Dr. jur. Ludwig Euler, angeblich ein Neffe des genialen Mathematikers Leonhard Euler und in den kommenden Monaten sein ›Geschäftspartner‹. Von dem Advokaten als einer der klügsten Köpfe, die man in Frankfurt kenne, empfohlen, traf Wetzlar Ende Januar 1804 im nahen Homburg ein, empfing die Taufe unter dem Namen Alexander Wilhelm Ludwig Blankenstein und wurde schon im März zum landgräfllich hessen-homburgischen Hofkommissar ernannt. Den Nachnamen, so meint Kirchner,

¹⁴ Nr. 107, S. 427f.

¹⁵ Käthe Hengsberger: *Isaak von Sinclairs Leben und geistige Entwicklung*. Berlin 1920 [Teildruck] – vollständig unter dem Titel: *Isaak von Sinclair, der Freund Hölderlins*. Berlin 1920, Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1967.

¹⁶ Werner Kirchner: *Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair: Ein Beitrag zum Leben Hölderlins*. Neue, verb. Aufl. Frankfurt a.M. 1969 – erste Auflage: Marburg/Lahn 1949.

¹⁷ Ursula Brauer: *Isaac von Sinclair. Eine Biographie*. Stuttgart 1993.

¹⁸ Walter Schwarz: *Baron von Blankenstein – The Career of an Early Nineteenth-century Impostor*. In: *Leo Baeck Yearbook XXI* (1976), S. 229–245.

werde er sich in Anlehnung an den Beinamen ›von Plankenstern‹ des geadelten Wiener Zweiges der Wetzlar-Familie zugelegt haben; des Wörtchens ›von‹ bediente er sich, ohne je wirklich geadelt worden zu sein.¹⁹ Den schnellen Aufstieg verdankte Blankenstein vor allem dem Einfluss Isaak von Sinclairs, der die Regierungsgeschäfte in der Landgrafschaft leitete und ihm in herzlicher Freundschaft zugetan war. Sinclair war ein begeisterter Anhänger aufklärerischen und kosmopolitischen Ideengutes und sah in dem vermeintlichen Finanzgenie einen ebenso enthusiastischen Mitstreiter. Hinzu kamen wohl Sinclairs homoerotische Neigungen, die sich der Schmeichler Blankenstein, wie Jahre später die des Herzogs August in Gotha, zunutze machen konnte.

Von Blankenstein versprach man sich in Homburg leichtgläubig die Sanierung der Finanzen; Kirchner nennt die ungeheure Summe von 250.000 Gulden, die der Zwergstaat holländischen Gläubigern schuldete.²⁰ Was Blankenstein anzubieten hatte, war u. a. der abenteuerliche Plan einer Fürstenlotterie. In Paris wollte er »den Bankier Recamier zur Errichtung eines Handelshauses in Homburg bewegen und hiermit eine ebenfalls dort zu errichtende Filiale der königlich preußischen Bank zu Fürth verbinden. Mehrere deutsche Fürsten sollten sich zu einer in Homburg ansässigen Lotterie zusammenschließen. Mit dieser Lotterie dachte er sich eine Kreditanstalt verbunden, die unter gemeinsamem Namen Staatspapiere ausgabe, welche wiederum durch den Ertrag der Lotterie zu tilgen wären«. Ein anderer Plan sah die Errichtung eines »Finanzcomités« in Homburg vor, »das die Schulden aller deutschen Fürsten und zu ihrer Tilgung den größten Teil der Domänen in Deutschland übernehmen sollte. Die Garantie gedachte er Frankreich zu«. ²¹ Wegen der Fürstenlotterie knüpfte Blankenstein Kontakte in Fürth und in München und reiste schließlich nach Stuttgart weiter. Hier kam es im Sommer 1804 zu den in der Hölderlin-Forschung viel erörterten ›verschwörerischen‹ Treffen, zu denen er Sinclair begleitete und deren Teilnehmer er später verriet.

In Homburg scheiterten nach und nach alle ins Werk gesetzten und projektierten Lotterieunternehmungen. Sie hatten der Landgrafschaft keinen Taler eingebracht, sondern Kosten verursacht, unter denen die für eine rote Hofuniform, die sich der Hofkommissar und spätere Lotteriedirektor in München hatte anfertigen lassen, noch zu den geringen gehörte. Als Sinclair Anfang 1805 endlich erkannte, dass mit jeder Unternehmung, darunter die in der *Allgemeinen Zeitung* erwähnte Buchdruckerei, die Schulden wuchsen, ließ er alle laufenden Projekte stoppen, was das Ende des schönen Lebens von Blankenstein und Euler auf Kosten Homburgs bedeutete. Statt über Nacht das Weite zu suchen, gingen beide zum Gegenangriff über. Als schärfste Waffe und zugleich weitsichtiger Akt erwiesen sich Blankensteins politische Denunziationen. Sie befreiten ihn aus einer existentiell bedrohlichen Situation und sicherten ihm den Zugang zu höchsten Regierungsstellen in Württemberg.

Die folgende Verhaftungswelle erfasste – zum Schein – auch Blankenstein selbst, denn der hatte darum gebeten, »in dieser Sache nicht die Rolle des Denuncianten –

19 Kirchner (Anm. 16), S. 35.

20 Ebd., S. 69.

21 Ebd., S. 15.

der immer auch [...] etwas Gehässiges zurückläßt« – übernehmen zu müssen.²² Die Haftmonate nutzte er zu intensiver Lektüre; eine Liste bestellter Zeitschriften enthält »die Hallische und die Jenaische Literaturzeitung, Wielands ›Teutschen Merkur‹, die Gazette de Leyde, Aretins ›Aurora‹, Merckels ›Freymütigen‹.«²³

Als er Ende 1805 Württemberg verließ, konnte Blankenstein auf die Protektion höchster Regierungsstellen rechnen, insbesondere auf die des Ministers Graf Levin von Wintzingerode. So bat der Landgraf von Hessen-Homburg nach Sinclairs Freilassung vergeblich um Blankensteins Auslieferung. Der Wirt »Zum Römischen Kaiser« in Stuttgart, der die Begleichung offener Rechnungen forderte, hatte sogar den Polizeidirektor auf seiner Seite, doch dessen Anfrage, ob Blankenstein »bis zur Bezahlung seiner Schuld Arrest [...] angekündigt werden solle«, wurde negativ beschieden. Den Reisepass hatte sich Blankenstein nach England ausstellen lassen, wohin er über Holland zu reisen gedachte. In einem zweiten Dokument sollte ihm der Minister bescheinigen, »daß bei der stattgefundenen Untersuchung sich nichts vorgefunden habe, was seiner Anstellung, wo es auch sei, im Wege stehe«.²⁴

Hatte Blankenstein wirklich die Absicht, in das mit Frankreich verfeindete England zu gehen, oder folgte er vielmehr der französischen Armee, deren Lieferant er auch gewesen sein soll? In den Jahren 1806 und 1807 hielt er sich in Wien und in seiner Vaterstadt Frankfurt auf, wo er »wegen Schulden verhaftet« worden war und mit seinem Kompagnon Hochfelder »wegen eines dort begangenen Betrugs« nach Wien ausgeliefert wurde. In den Kriminalakten werden die Phantasienamen Baron Ferdinand Adolf von Wildenau und Graf Adolf von Isenburg genannt.²⁵

Damit verliert sich Blankensteins Spur, bis er wie Phönix aus der Asche in Paris wiederaufersteht, wo er seit 1811 nachgewiesen ist und 1812 am Quai Malaquais Nr. 1 eine französische Buchhandlung »de grandluxe«²⁶ eröffnet, deren Bücher – zumeist gelehrten Inhalts – durch schöne Typographie und reiche Bebilderung bestachen und sehr teuer waren. Sein 16-seitiger *Catalogue des livres de fonds et en nombre*, den Helga Jeanblanc in ihrer Studie *Des Allemands dans l'industrie et le commerce du livre à Paris (1811-1870)* anführt, verzeichnet unter anderem Wörterbücher, Werke zur alten und neueren Geschichte, Übersetzungen griechischer und lateinischer Autoren sowie von Lavater, Lessing, Schiller und Wieland.²⁷

Zu Blankensteins Autoren gehörten einige italienische Gelehrte, deren Namen heute weitgehend vergessen sind, sowie der damals in Paris lebende polnische Patriot, Philosoph und Mathematiker Joseph Maria Hoene Wroński, dessen Leben und Werk abenteuerliche und geniale Züge aufweist und den man sich gut als

22 Ebd., S. 67.

23 Ebd., S. 127.

24 Ebd., S. 175 f.

25 Kirchner (Anm. 16), S. 185, Schwarz (Anm. 18), S. 243, und Archivdatenbank des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt a.M.; bes. Criminalia: Akten, 11.180: »Verfahren gegen Löw Nathan Wetzlar alias Wilhelm Ludwig von Blankenstein, Sohn des Schutzjuden Löb Nathan Wetzlar«.

26 Alain Ruiz: *Migrations croisées de la fin de l'Ancien régime à l'époque de Napoléon*. In: *Interférences franco-allemandes et Révolution française. Textes recueillis* par Jean Mondot et Alain Ruiz. Talence 1994, S. 67-89; bes. S. 84.

27 Paris 1994, S. 73, 218 f.

Partner Blankensteins denken kann. Fraglich ist es, ob Blankenstein eine eigene Druckerei besaß. Mehrere von ihm angezeigte Werke hat Pierre Didot (Didot d. Ä.) aus der berühmten Buchdrucker- und Typographenfamilie gedruckt. Mit Didot projektierte Blankenstein auch die »Galerie der italienischen und französischen Klassiker«, die in zweierlei Format erscheinen sollte und in Heinrich Zschokkes *Miszellen für die Neueste Weltkunde* unter »die bemerkenswerthen Buchhändler-unternehmungen dieses Jahrs [1812]« gerechnet wurde.²⁸ Allein die italienische Abteilung, als deren Herausgeber Blankenstein angekündigt wurde, sollte dreißig Bände umfassen und zu Anfang 1814 vollendet sein.²⁹ Tatsächlich war Blankenstein wohl nur an den ersten Bänden beteiligt, und zwar an Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata*.³⁰ Schon Tassos 1813 gedrucktes Hirtenspiel *Aminta* ist – entgegen der Ankündigung – ohne sein Zutun herausgegeben worden. Ähnlich verlief wahrscheinlich die Herausgabe des mittelalterlichen Versromans *Le Roman de la Rose*.³¹ Im April 1813 meldete die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* noch die »für Liebhaber der alten französischen Poesie« interessante Ankündigung Blankensteins und am Ende brachte Didot die vier Bände allein heraus.³² In der Zwischenzeit wird Blankenstein das im Steckbrief erwähnte bedeutende »Falliment« gemacht und Paris heimlich verlassen haben. Trotzdem hat ihm seine Buchhandlung einen Platz in der Geschichte des deutsch-französischen Kulturtransfers gesichert; Jeanblanc würdigt ihn als »pionnier du livre illustré de luxe« und den oben erwähnten *Catalogue*, dem noch ein »circulaire ›autographique‹« folgte, als einen der ersten seiner Art.³³

Zwischen 1813 und 1815 fand Alexandre Guillaume Blankensteins Verwandlung in Alexander Palmer statt; aber wann genau und wo mag das geschehen sein? Der Chronist Reichard vermutete, er sei aus England nach Gotha gekommen, während Goethe nach der ersten Begegnung im Januar 1816 offenbar annahm, er käme aus Rom. Für einen längeren Aufenthalt in Italien liefern Blankenstein/Palmers buchhändlerische Verbindungen ein paar interessante Argumente, jedoch keine konkreten Spuren. Unbekannt ist auch, wohin sich Palmer im Sommer 1820 gewandt hat. Der Behörde in Gotha hatte er als Reiseziel Holland angegeben; laut Reichard schrieb er aus Spanien, »er werde alles bezahlen«. Reichard weiß auch zu berichten, Herzog Bernhard, der jüngere Sohn des Weimarer Großherzogs, habe ihn im Jahre 1825 auf seiner Reise durch Nordamerika in New Orleans angetroffen.³⁴ Dazu passt, dass Palmers Frau, die ihn nach Gotha und Berlin begleitet und über die das Gothaer Justizamt ebenfalls Informationen zusammengetragen hatte, 1849 in New Orleans starb.³⁵ Gerüchten zufolge endete Blankenstein an einem österreichischen Galgen, nachdem er »zuletzt ›Renegat in der Türkei‹« geworden

28 Nr. 84 vom 17.10.1812, S. 336.

29 Intelligenzblatt der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, April 1813, Sp. 148.

30 2 Bde., Paris 1812.

31 Guillaume de Lorris, Jean de Meung: *Le Roman de la Rose*. Nouvelle édition ... par Dominique Martin Méon. 4 Bde. Paris, gedruckt bei P. Didot d. Ä.

32 Intelligenzblatt (Anm. 28), Sp. 147.

33 Jeanblanc (Anm. 27).

34 Reichard (Anm. 11), S. 489 f.

35 <http://nutrias.org/info/louinfo/deaths.htm> (Abfrage am 24.5.2004).

war.³⁶ Übrigens kannten Kirchner und Schwarz den Wortlaut des Steckbriefs auf den Namen Alexander Palmer, ahnten aber nicht, dass Wetzlar/Blankenstein, nachdem er eine so zweifelhafte Rolle im Leben des Dichters Hölderlin gespielt hatte, unter jenem anderen Namen dem Dichter Goethe begegnen sollte.

Die Erkenntnisse über Wetzlar-Blankensteins Aktivitäten zwischen Frankfurt und Stuttgart und später in Paris verändern noch einmal die Sicht auf den Mann, den Goethe unter dem Namen Alexander Palmer kennenlernte und zum Abschied förmlich umwarb mit den Worten: »Sie selbst wieder zu sehen wäre mir doppelt erfreulich, um zugleich Ihrer einsichtigen Unterhaltung und des Anblicks der schönen Gegenstände zu genießen«.

Kein Zweifel, Goethe hatte einem Schwindler und Betrüger, einem Hochstapler – in der Gaunersprache ein vornehm auftretender Bettler –³⁷ die Tür geöffnet und es nicht bemerkt. Die Episode blieb für ihn vergleichsweise folgenlos, denn die abgründige Seite seines Gastes kennenzulernen, blieb Goethe erspart. Isaak von Sinclair wurde durch Blankensteins Denunziationen fast um seine Existenz gebracht, Leo von Seckendorf und Christian Friedrich Baz haben ihre Haft nicht lange überlebt und Friedrich Hölderlin entging nur knapp einem ähnlichen, in seinem Fall wohl noch schlimmeren Schicksal.

Goethe empfing gern weitgereiste Gäste, sofern sie etwas zu sagen hatten, und wird von den Gesprächen mit dem vielgereisten, klugen und belesenen Palmer, der vier Sprachen – Deutsch, Französisch, Italienisch und Holländisch – in Wort und Schrift beherrschte und »besonders viel von litterarischen und Kunstgegenständen zu reden« wusste,³⁸ durchaus profitiert haben. Die Besuche kosteten ihn vermutlich nicht mehr als ein Exemplar seiner Werke. Allerdings wissen wir nicht, ob Palmer nicht doch mehr im Schilde führte als einen lukrativen Kunsthandel, als er von Gotha aus Weimar, Berlin und wahrscheinlich auch Leipzig und weitere Städte bereiste. Es könnte durchaus sein, dass er sich zugleich mit Spitzeldiensten nützlich machte, etwa der österreichischen geheimen Polizei.³⁹ Die Art und Weise, wie Blankenstein im Jahre 1805 seine Abreise aus Stuttgart sicherte, zeugt von dem Willen, sein unruhiges Leben am Rande und jenseits der Legalität lieber mit den Vertretern der jeweiligen Staatsmacht zu leben als gegen sie, und auch im Jahre 1820 ist es ihm gelungen, sich trotz des in mehreren Zeitungen abgedruckten Steckbriefs unbehelligt aus den deutschen Ländern zu entfernen.

Alexander Palmer war zu diesem Zeitpunkt ungefähr vierzig Jahre alt, vielleicht etwas älter. Die Ereignisse, über die hier in gedrängter Form berichtet wird, machen nur wenige Jahre seines Lebens aus und lassen mehrfach an Thomas Manns unvollendeten Roman eines Hochstaplers denken, an die *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Eine Szene, die unmittelbar dem Roman entnommen sein könnte, er-

³⁶ Kirchner (Anm. 16), S. 189.

³⁷ *Trübners deutsches Wörterbuch*. Bd. 3. Hrsg. von Alfred Götze. Berlin 1939, S. 455 f.

³⁸ Vgl. Anm. 1: Steckbrief.

³⁹ Es wäre nicht der erste Fall einer Bespitzelung Goethes. Schon im Jahre 1786 ließ ihm der österreichische Gesandte in Rom einen Brief entwenden und im Dezember 1817 besuchte ihn unter dem Namen »von Schmidt« der österreichische Geheimpolizist Leopold Sicard (vgl. RA 7, Nr. 1377).

eignete sich, nachdem Blankenstein mit dem Minister von Wintzingerode Kontakt aufgenommen hatte: Von einem Beamten zu seiner Person befragt, schlüpfte er – wie Felix Krull in das Leben des Marquis de Venosta – in die Biographie Sinclairs, gab an, in Homburg geboren zu sein und in Jena studiert zu haben, wegen der Teilnahme an studentischen Aktivitäten relegiert worden zu sein und nun seinem Landgrafen als »Erster dirigierender Rath« zu dienen.⁴⁰

Die Nachforschungen zu Blankenstein/Palmer haben eine Fülle von Anknüpfungspunkten ergeben, denen es sich nachzugehen lohnte, um ein umfassenderes Bild vom Leben und Treiben dieses Abenteurers zu gewinnen. Dabei müssen seine jeweiligen Kompagnons Berücksichtigung finden, an erster Stelle Heinrich Ludwig Karl Euler, geboren 1777 in Nohfelden im Saarland und gestorben 1832 in Frankfurt am Main. Dieser erscheint in Kirchners überzeugender Darstellung als Wetzlar-Blankensteins Seniorpartner und böser Geist und angesichts der kriminellen MACHenschaften, in die er nicht weniger als Ersterer verstrickt ist, überrascht es doch, dass er es zuletzt zum kurhessischen Geheimen Hofrat und Mitglied der Ständigen Frankfurter Bürgerrepräsentation brachte.⁴¹

Die kurze Geschichte von Goethe und Palmer hat vielleicht kein Nachspiel, wobei es jedoch der Nachforschung wert wäre zu prüfen, ob sich nicht Spuren des palmerischen Wesens im *Faust* II wiederfinden – beispielsweise im 1. Akt bei der Schilderung der wundersamen (Papier-)Geld-Vermehrung am Kaiserhof. Sie hatte jedoch ein Vorspiel: Im Jahre 1775 kreuzten sich die Lebenswege des angehenden Anwalts Johann Wolfgang Goethe mit denen der Großeltern Alexander Palmers. Damals vertrat Goethe in der Angelegenheit »Rachel Wetzlar in Sachen Nathan Wetzlar gegen Creditores« die Interessen der klagenden Ehefrau.⁴² Rachel Wetzlar war die Gattin des Frankfurter jüdischen Tuchmachers, Bankiers und Kameralagenten Nathan Aaron Wetzlar, der ein Jahr zuvor wegen der Bestechung dreier Anwälte vom Reichskammergericht in Wetzlar zu sechs Jahren Gefängnis verurteilt worden war. Kirchner widmet ihm eine längere Fußnote, Schwarz einen Aufsatz.⁴³

40 Schwarz (Anm. 18), S. 239.

41 <http://lagis.online.uni-marburg.de/de/subjects/gsrec/id/4755/current/4/sn/bio?q=euler>; (Abfrage am 12.9.2011).

42 Hanna Fischer-Lamberg. *Der junge Goethe*. Bd. 4, Berlin 1968, S. 217f., 290-299; Bd. 5, Berlin 1973, S. 210-220, 399f.

43 Walter Schwarz: *Bribery of Judges in the Eighteenth Century. Goethe as Advocate in a Jewish Case*. In: *Leo Baeck Yearbook* XVIII (1973), S. 251-263.

REZENSIONEN

Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, begründet von K. Lothar Wolf u. Wilhelm Troll, hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt (†) u. Irmgard Müller. Abt. II, Bd. 1: *Zur Naturwissenschaft im Allgemeinen*. Bearb. von Jutta Eckle. 2 Teilbde. Weimar 2011, 1654 S. (= LA II, 1 A u. 1 B)

Goethe: Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina begründet von Karl Lothar Wolf u. Wilhelm Troll. Hrsg. u. Bearb.: Jutta Eckle, Wolf von Engelhardt (†), Dorothea Kuhn, Rupprecht Matthaei (†), Irmgard Müller, Gisela Nickel, Thomas Nickol, Günther Schmid (†), Karl Lothar Wolf (†) u. Horst Zehe. Gesamtausgabe: Abt. 1: Texte (11 Bde.); Abt. II: Ergänzungen und Erläuterungen (14 Bde. in 18). Weimar 1947-2011 (vgl. die Übersicht in GJb 2006, S. 250f.)

Der von Jutta Eckle bearbeitete Band LA II, 1, mit dem die seit 1947 erscheinende Leopoldina-Ausgabe (LA) nun geschlossen vorliegt, behandelt überwiegend Texte, die sich nicht oder nicht eindeutig den anderen Bereichen von Goethes Naturforschung – Farbenlehre, Morphologie, Geologie und Mineralogie, Meteorologie – zuordnen lassen.

Der erste Teilband (LA II, 1 A) enthält gemäß der für die Edition üblichen Abfolge die Materialien – Texte, Entwürfe, Schemata, Lekturedokumentationen – sowie die Zeugnisse für die Jahre 1749 bis 1813, der zweite Teilband (1 B) die Fortsetzung der Zeugnisse bis 1832, die Angaben zur Überlieferung der einzelnen Texte, Erläuterungen und textstellenbezogene Anmerkungen sowie ein Personenregister.

Unter dem Titel *Naturwissenschaft im Allgemeinen* findet man zunächst Goethes Arbeiten zur Wissenschaftstheorie und -methodik, darunter den maßgeblichen Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* 1793, den an Knebel gerichteten Text *Naturlehre*, der entgegen der zeitgenössischen Stufenleitervorstellung Goethes strikte Trennung zwischen den Naturreichen dokumentiert, oder das kleine, aber bedeutende Stück *Analyse und Synthese*, das mit der Feststellung »nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft« (LA I, 11, S. 302) Goethes Einordnung als ausschließlicher Synthetiker, nur auf das Ganze gerichteter Naturforscher, widerlegt. Der wichtige Dialog mit Schiller in den Jahren 1798/99, ohne den Goethes Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Philosophie nicht denkbar ist, wird durch die Texte *Das reine Phänomen* und *Physische Wirkungen* dokumentiert.

Texte zur Naturphilosophie sind mit dem von Georg Christoph Tobler stammenden, gleichwohl in allen Goethe-Ausgaben vertretenen Aufsatz *Die Natur* (1782/83) und Goethes

späten *Erläuterungen* dazu aus dem Jahr 1828 sowie der *Studie nach Spinoza* vertreten. Zu Letzterer wird eine neue Datierung vorgeschlagen: Entgegen allen bisherigen Goethe-Ausgaben, die das Stück in die Zeit von Goethes Beschäftigung mit Spinoza in den Jahren 1784/85 stellen, nimmt LA den Winter 1788/89 als Entstehungszeitraum an, in dem die *Studie* aus Gesprächen mit Karl Philipp Moritz hervorgegangen sei. Man vermisst in diesem Zusammenhang jedoch eine Auseinandersetzung mit der These, dass die *Studie nach Spinoza* gar nicht von Goethe stamme, die immerhin einer der Herausgeber der LA, Wolf von Engelhardt (*Goethes Weltansichten*, Weimar 2007, S. 164 ff.), zeitgleich zur Entstehung des Bandes LA II, 1 vorgetragen hat.

Aufsätze und Entwürfe zur Wissenschaftsgeschichte liegen mit dem autobiographischen Schema *Naturwissenschaftlicher Entwicklungsgang* und den Aufsätzen *Meteore des literarischen Himmels* sowie *Vorschlag zur Güte* vor, in denen sich Goethe mit Fragen des Wissenschaftsbetriebs, von Priorität und unrechtmäßiger Aneignung auseinandersetzt, denen er den Appell »zur Einigkeit bei Behandlung des Echten und Wahren« (LA I, 9, S. 235) entgegensetzt.

Wie sehr Goethe – trotz aller Missverständnisse hinsichtlich der newtonschen Optik – den physikalischen Kenntnisstand seiner Zeit beherrschte, wird durch die *Physikalischen Vorträge* belegt, die er 1805/06 vor der Mittwochsgesellschaft, einem Zirkel Weimarer Damen, hielt. Wie sehr er es andererseits ablehnte, dass dieses Fach von der Mathematik dominiert wurde, macht sein Aufsatz *Über Mathematik und deren Mißbrauch so wie das periodische Vorwalten einzelner wissenschaftlicher Zweige* deutlich, in dem er mit Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, dem französischen Physiker César Mansuète Despretz und dem italienischen Astronomen Lodovico Maria Ciccolini Gleichgesinnte vorzustellen glaubte.

Schließlich behandelt der Band Goethes zahlreiche Aphorismen mit naturwissenschaftlichen Bezügen, die seine Positionen und Denkart oft besonders prägnant bezeichnen.

Goethes Texte werden in chronologischer Abfolge kommentiert; nur der kleinere Teil von ihnen ist zu seinen Lebzeiten in der Zeitschrift *Zur Naturwissenschaft überhaupt* zwischen 1817 und 1823 publiziert worden, alles andere stammt aus dem Nachlass. Überschneidungen mit dem Band LA II, 3 (*Beiträge zur Optik und Anfänge der Farbenlehre*) gibt es bei den *Physikalischen Vorträgen schematisiert 1805-1806*, die hier noch einmal geschlossen unter Einbeziehung der Optik erläutert werden, sowie hinsichtlich des Schemas *Die Temperamentenrose*, wobei ein Vergleich der Erläuterungen den zur Gegenwart hin immer stärkeren Trend einer extensiven Kommentierung belegt, der vor allem schon für den Band LA II, 5 B festzustellen war.

Der Reiz des Bandes liegt – selbst für den Goethe-Kenner – in der Tatsache, dass vor allem Tätigkeitsfelder und Interessen dokumentiert und wissenschaftlich umfassend erläutert werden, die weitgehend unbekannt sind und die Max Geitel in einer Publikation von 1911 als *Entlegene Spuren Goethes* bezeichnete. Dazu gehören beispielsweise Goethes Korrespondenz mit Johann Gottfried Steinhäuser über den Magnetismus (1799/1800), die Mitschriften zu Goethes physikalischen Vorlesungen durch Charlotte von Schiller, Sophie von Schardt, Caroline von Wolzogen und Maria Pawlowna (1805/06), die Reaktion Goethes auf die Erfindung des Elektromagnetismus durch Hans Christian Oersted, der ihn am 16. Dezember 1822 in Weimar besuchte, oder das Interesse des alten Goethe an den Versammlungen deutscher Naturforscher und Ärzte in den Jahren 1827 bis 1829.

Nach achtjähriger Bearbeitungszeit ist mit dem letzten Band der LA noch einmal ein gewichtiger Beitrag zu dem Ziel des Projekts geliefert worden, den Naturforscher Goethe in allen seinen Facetten sichtbar und verständlich zu machen; dies um so mehr, da hier die Gegenstände über ein begrenztes Fachgebiet hinausgehen und gleichermaßen grundlegende Vorstellungsarten Goethes wie behandelte Detailfragen aufzuzeigen sind.

Leider scheint am Ende der Bearbeitung – wie schon bei anderen Bänden zuvor – eine gründliche Redaktion nicht mehr stattgefunden zu haben. So stößt man bei der Arbeit mit der Ausgabe bisweilen auf Zahlendreher (z.B.S. 382: 505 statt 550), Verweise auf Zeug-

nisse, die es unter dem angegebenen Datum nicht gibt (S. 411: 20. Februar 1789) oder Widersprüchlichkeiten in den Anmerkungen, so wenn S. 541 eine fehlende Briefbeilage als Text der Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* identifiziert wird, S. 543 mit Verweis auf diese Textstelle die Beilage als »nicht ermittelt« erscheint. Freilich sind dies, gemessen am Umfang und der Faktenfülle der Bände, Marginalien, aber dennoch für den Leser ärgerliche Fehler, die die erbrachte große wissenschaftliche Leistung indes kaum schmälern.

Der Abschluss der Ausgabe gibt Anlass, einen Blick auf das Ganze zu werfen. Hierzu hat Dorothea Kuhn im letzten Band eine *Einführung in die gesamte Ausgabe*, der »ersten vollständigen historisch-kritischen« (LA II, 1 A, S. VII), verfasst, die zum Verständnis der Zusammenhänge außerordentlich hilfreich ist, aber auch Erschreckendes über die widrigen Zeitumstände und ihre Wirkung auf den Fortgang des Projekts offenbart. Der damalige Präsident der Leopoldina, Emil Abderhalden (1877-1950), beauftragte im Mai 1941 Günther Schmid (1888-1949), Wilhelm Troll (1897-1978) und Karl Lothar Wolf (1901-1967) mit der Herausgabe von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Schmid legte 1947 und in seinem Todesjahr 1949 die ersten beiden Textbände zur Geologie vor (LA I, 1 und 2), ohne dass es bisher verbindliche editorische Richtlinien für die Ausgabe gab, mit der Folge, dass diese Bände heute als überholt und durch andere Bände ersetzt gelten. Auch der von Rupprecht Matthaei (1895-1976) – ab 1949 Mitarbeiter und ab 1957 Mitherausgeber – verantwortete Textband zu den frühen Schriften zur Farbenlehre (LA I, 3, 1951) steht aus heutiger Sicht außerhalb des Gesamtkonzepts, da er den Editionsprinzipien einer historisch-kritischen Ausgabe, die ab 1951 durch Mitwirkung von Ernst Grumach und Willy Flach formuliert und 1958 publiziert wurden (vgl. GJb 1958, S. 309 f.), nicht entspricht. Nach Kuhn konnte man erst ab den Bänden LA I, 6 und II, 6 (1957 u. 1959), die dem historischen Teil der *Farbenlehre* gewidmet sind, überhaupt von einer historisch-kritischen Edition sprechen (vgl. LA II, 1 A, S. XXI) – der Begriff wird in der Titelei bis heute nicht genannt.

1952 begannen die Arbeiten von Dorothea Kuhn für die LA, 1964 wurde sie leitende Herausgeberin. Kein anderer Name ist mit dem Projekt so eng verbunden wie der ihre. Sie bearbeitete die naturwissenschaftlichen und morphologischen Hefte (LA I, 8 u. 9), den gesamten Komplex der morphologischen Schriften (LA I, 10, LA II, 9 A u. B, 10 A u. B) sowie den historischen Teil der *Farbenlehre* (LA I, 6) und war an zahlreichen anderen Bänden zur Farbenlehre, Meteorologie und Geologie beteiligt (LA I, 11, LA II, 3, 4, 5 B, 6, 7, 8 A u. B). Man kann sich nur mit großem Respekt vor dem hier geleisteten Lebenswerk verneigen.

1970 wurde Wolf von Engelhardt (1910-2008) Mitherausgeber und edierte als Hauptverantwortlicher die geologischen Kommentarbände (LA II, 7, 8 A u. B). Ab 1976 wurden speziell für einzelne Kommentarbände Mitarbeiter eingestellt: Horst Zehe für den polemischen Teil der *Farbenlehre* (LA II, 5 A, 1992), Gisela Nickel für die meteorologischen Schriften (LA II, 2, 2005), Thomas Nickol für die Farbenlehre nach 1810 und die Tonlehre (LA II, 5 A u. B, 2007) und Jutta Eckle für die Naturwissenschaft im Allgemeinen (LA II, 1 A u. B, 2011).

Die vielfach kritisierte schwere Benutzbarkeit der LA wird zwar aus ihrer Entstehungsgeschichte verständlich, bleibt aber freilich bestehen und bereitet vor allem dem gelegentlichen Nutzer erhebliche Probleme. Während die wesentlich jüngeren historisch-kritischen Ausgaben von Goethes Tagebüchern und Briefen jeweils Text- und Kommentarband parallel mit gleicher Zählung präsentieren, herrscht bei der LA aufgrund der Umstellung der Edition in den 1950er Jahren beträchtliche Konfusion. So werden z. B. im neuen Kommentarband LA II, 1 zur Naturwissenschaft im Allgemeinen Texte aus den Bänden LA I, 3, 8 und 11 behandelt, LA II, 2 zur Meteorologie kommentiert Texte aus LA I, 8, 9 und 11, LA II, 8 A u. B zur Geologie schließlich Texte aus LA I, 1, 2, 8 u. 11.

Eine Rezension ist nicht der Ort für grundsätzliche editionsphilologische Erörterungen, doch sollte sie nicht ganz an der wiederholt aufgeworfenen Frage vorbeigehen, ob eine Ausgabe mit historisch-kritischem Anspruch durch modernisierte Orthographie (die aufgrund

der Rechtschreibreform bereits nicht mehr dem aktuellen Stand entspricht) in die Originaltexte eingreifen darf, wie dies die LA für Goethes Texte und die Zeugnisse (nicht dagegen bei den Materialien!) tut. Wie diese Entscheidung zustande kam, kann man aus heutiger Sicht nur mit ungläubigem Staunen zur Kenntnis nehmen: Während die ausgewiesenen Fachleute Grumach und Flach für eine diplomatisch getreue Wiedergabe der Texte plädierten, musste die LA »nach Anweisung des damaligen Leopoldina-Präsidenten Otto Schlüter« (LA II, 1 A, S. XX) modernisieren. Schlüter (1872-1959), ein Experte für Siedlungsgeographie, der 1952/53 für achtzehn Monate die Präsidentschaft innehatte, traf eine editionsphilologische Entscheidung, die weit über ein halbes Jahrhundert die Arbeit der Herausgeber und Bearbeiter bestimmte und die heutige Textgestalt der LA verantwortet!

Noch erscheinen wird eine seit 2008 in Bearbeitung befindliche dritte Abteilung mit Registerbänden. Dass diese Bände ein wichtiges Desiderat sind, wurde schon im Goethe-Jahrbuch 2006, S. 250, unterstrichen; angesichts der oben aufgezeigten Schwierigkeiten verspricht sich Dorothea Kuhn davon nun noch einmal eine »[g]rößere Zugänglichkeit« zur Ausgabe (LA II, 1 A, S. XXI). In den vorliegenden Bänden wurden die Register nicht einheitlich gestaltet.

Ärgerlich ist die Tatsache, dass die nun vollständige Gesamtausgabe nicht komplett vom Verlag zu beziehen ist. Die Bände LA I, 3 und LA II, 4 (die frühen Schriften zur Farbenlehre und der Erläuterungsband zum didaktischen Teil der *Farbenlehre*) sind nicht lieferbar, eine Neuauflage ist zurzeit nicht vorgesehen.

Manfred Wenzel

Johann Wolfgang Goethe: Amtliche Schriften (Frankfurter Ausgabe). Teil I (FA I, 26): *Geheimes Consilium und andere bis zur Italienreise übernommene Aufgabengebiete*. Hrsg. von Reinhard Kluge. Frankfurt a. M. 1998, 917 S. – Teil II (FA I, 27): *Aufgabengebiete seit der Rückkehr aus Italien*. Hrsg. von Irmtraut u. Gerhard Schmid. Frankfurt a. M. 1999, 1238 S. – *Kommentar und Register* (zu FA I, 26/27). Hrsg. von Reinhard Kluge, Irmtraut u. Gerhard Schmid. Berlin 2011 [= Ausgabe auf CD-ROM]: FA I, 26 K: *Nachträge und Kommentare zum Textband FA I, 26*. Hrsg. von Reinhard Kluge, 667 S.; FA I, 27 K: *Kommentare zum Textband FA I, 27*. Hrsg. von Irmtraut u. Gerhard Schmid, 1425 S.; FA I, 26/27 R: *Register und Verzeichnisse zu den Textbänden FA I, 26 und FA I, 27 und den Kommentarbänden FA I, 26 K und FA I, 27 K*. Hrsg. von Reinhard Kluge, Irmtraut u. Gerhard Schmid, 355 S.

Erst relativ spät hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass der schriftliche Niederschlag aus Goethes Tätigkeit im Dienste des weimarischen Staates einen *Bestandteil* seines umfangreichen Werkes bildet, auch wenn sich dieses Schriftgut grundsätzlich von literarischen Texten unterscheidet und eine spezifische editorische Behandlung erfordert. Gelegentlichen Aktenpublikationen und dem undifferenzierten Abdruck von behördlichen Schriftstücken in der Briefabteilung der Weimarer Ausgabe wollte das Staatsarchiv Weimar im Hinblick auf das Goethejahr 1949 mit dem Plan einer umfassenden Edition von Goethes amtlichen Schriften begegnen. 1950 erschien der erste von Willy Flach (1903-1958) herausgegebene Band, der die Schriften aus dem Geheimen Consilium in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt erfasste, was damals eine wissenschaftliche Großtat für die Goetheforschung war, wenngleich der für die Auswertung unentbehrliche Kommentarband nicht mehr erschienen ist. Die Vorarbeiten dazu waren seit 1947 durch eine nach archivwissenschaftlichen Grundsätzen vor-

genommene Rekonstruktion der Registratur des Geheimen Consiliums geleistet worden, so dass erstmals der Umfang schriftlicher Zeugnisse für Goethes Tätigkeit im Beratungskollegium Carl Augusts vor der Italienreise feststand. Diese Edition wurde 1987 unter den obwaltenden Verhältnissen im staatlichen Archivwesen der DDR unvollendet abgebrochen. Es war wiederum ein Goethejubiläum – der 250. Geburtstag Goethes 1999 –, das dem von den Weimarer Archivar-Historikern Irmtraut und Gerhard Schmid entwickelten Editionsprojekt *Amtliche Schriften* in der Frankfurter Ausgabe von Goethes Werken (im Deutschen Klassiker Verlag) als Ziel diente. So erschienen 1998 und 1999 die beiden Textbände *Johann Wolfgang Goethe: Amtliche Schriften*, denen nunmehr nach mehr als einem Jahrzehnt Kommentar- und Registerbände, allerdings nur in elektronischer Form auf CD-ROM, gefolgt sind. Erst damit ist dieses Unternehmen der zurückliegenden beiden Jahrzehnte angemessen zu würdigen.

Auf insgesamt 4602 Seiten kann sich die Goetheforschung fortan über Goethes amtliche Tätigkeit von 1776 bis 1832 informieren, was wiederum als eine wissenschaftliche Großtat auf einem auch heute noch vermeintlich abseits der Goetheforschung bearbeiteten Gebiet zu bezeichnen ist. Hervorgehoben werden muss, dass damit weitaus umfassender als bisher die archivalische Überlieferung zu Goethes Amtstätigkeit – die Herausgeber sprechen allerdings von im Durchschnitt weniger als einem Viertel der ermittelten Archivalien aus den verschiedenen Amtsbereichen Goethes – in ihrem für manchen mitunter schwer zugänglichen Charakter als Behördenschriftgut jetzt in einer lesbaren sowie in Inhalt und Funktion durchschaubaren und für das Verständnis der Zusammenhänge begreifbaren Form editorisch aufbereitet vorliegt. Dazu war die Zeit reif und die persönlichen Voraussetzungen der Bearbeiter gestalteten sich nach 1990 weitaus günstiger, was den Kenntnisstand und Erfahrungshorizont sowie das Zeitmanagement für ein solches Editionsprojekt, das außerhalb beruflicher Zwänge und institutioneller Bindung bewältigt wurde, betrifft. Aber es dauerte schließlich doch zwei Jahrzehnte, bis die hier vorzustellende Ausgabe der *Amtlichen Schriften* abgeschlossen vorlag. An dieser Stelle muss auch die Tatsache erwähnt werden, dass der aus den 1980er Jahren stammende Plan für die Goethe-Edition des Deutschen Klassiker Verlags in Frankfurt am Main diese beiden Bände von amtlichen Schriften zunächst gar nicht vorgesehen hatte. Auch hier hat der Zugewinn von wissenschaftlicher Kapazität nach der deutschen Wiedervereinigung befruchtend gewirkt.

Diese Edition dient der Goetheforschung, ist aber auch für die Erforschung der thüringischen Landesgeschichte ein willkommenes Quellenwerk. Sie gründet sich auf das unschätzbare Wissen eines professionell arbeitenden historisch orientierten Berufsstandes, der Archive, zu denen auch der Rezensent gehört, der sich an dieser Stelle zu dem Diktum versteigt, dass diese Editionstätigkeit außerhalb einer solchen archivarisches-editorischen Sphäre nur schwerlich hätte geleistet werden können, wenn man das erreichte Ergebnis betrachtet. Dass dazu vertiefte Kenntnisse in den verwaltungsgeschichtlichen Zusammenhängen gehören, kann aus der Sicht Jenaer Historiker nicht einfach als »isolierte Institutionengeschichte« (Marcus Ventzke) abgetan werden. Diese Form archivalischer Quellendarbietung für administrative Handlungen muss als historische Grundlagenforschung begriffen werden.

Voraussetzung für den ersten Textband (FA I, 26), der von Reinhard Kluge bearbeitet wurde, waren die bereits angeführten Vorarbeiten aus dem früheren Editionsprojekt des heutigen Thüringischen Hauptstaatsarchivs in Weimar, was die Archivalien aus der Tätigkeit im Geheimen Consilium bis 1786 betrifft. Der Abdruck der hier aufgenommenen Schriftstücke in der Edition von Flach (1950) mit 204 Nummern und in der von Kluge (1998) mit 157 Nummern ist indes nicht deckungsgleich. Kluge hat aus der von Flach ermittelten Überlieferung zu Dokumenten von Goethes Hand oder Diktat bzw. von Schriftstücken anderer Verfasser, die aber Änderungen von ihm enthalten, ausgewählt. Er hat beispielsweise solche Konzepte, die nur geringe Zusätze oder Änderungen von Goethe enthalten, nicht berücksichtigt. Dagegen hat er andere, die Flach seinerzeit aus dem Goethe- und Schiller-Archiv nicht zur Verfügung gestanden haben, zusätzlich aufgenommen. Einen vollständigen Ein-

blick in das Corpus amtlicher Schriften Goethes aus dem Geheimen Consilium gewinnt man hingegen nur, wenn beide Editionen in den Blick genommen werden. Es ist lediglich darauf hinzuweisen, dass in Flachs Edition bei Konzepten für Reskripte vorhandene Korrekturen und Zusätze von Goethes Hand typographisch hervorgehoben und für den Benutzer sofort im Textband erkennbar sind. In der Ausgabe von Kluge muss das in den Mitteilungen zum Text, die ein Bestandteil des Kommentars sind, erst ermittelt werden. Der Vorzug ist hier allerdings, dass es überhaupt einen kommentierenden Apparat gibt.

In diesem Teil I der Edition, der dem Untertitel nach nur die Zeit »bis zur Italienreise« (1786) berücksichtigt, sind neben den Schriften aus dem Geheimen Consilium auch solche von vier wichtigen, von Goethe geleiteten Immediatbehörden (Bergwerkskommission, Wegebauverwaltung, Kriegskommission, Ilmenauer Steuerkommission), die mit dem Herzog in direkter Korrespondenz standen, abgedruckt worden, wobei die edierten Dokumente bei der Ilmenauer Steuerkommission und bei der Bergwerkskommission zeitlich darüber hinausgehen (bis 1797 bzw. 1800). In den dazugehörigen Kommentarband wurden weitere, inzwischen ermittelte Schriftstücke aus diesen Aufgabengebieten neu aufgenommen, wobei insbesondere die Dokumentation zur Kriegskommission (im Textband lediglich zwei, nunmehr weitere 38 Dokumente) beträchtlich vermehrt worden ist. Gerade für die stark dezimierte Überlieferung der Kriegskommission gibt es außer der älteren Untersuchung von Hans Bürgin (1933) keine nennenswerte neuere Quellenveröffentlichung.

Im zweiten Textband der Edition (FA I, 27), der von Irmtraut und Gerhard Schmid bearbeitet wurde und als Teil II die »Aufgabengebiete seit der Rückkehr aus Italien« (1788) umfasst, werden zunächst Dokumente abgedruckt, die Goethes Mitwirkung bei Einzelgeschäften im Bereich des Geheimen Consiliums bzw. (seit 1815) des Staatsministeriums belegen. Es sind jedoch in weitaus geringerer Zahl Schriftstücke – lediglich fünfzehn wurden gegenüber den Bänden von Helma Dahl in der Edition des Staatsarchivs Weimar *Goethes Amtliche Schriften* (erschienen 1968-1972) ausgewählt – ediert worden, die Goethes Tätigkeit als Geheimer Rat und Staatsminister (seit 1815) außerhalb der Geheimen Ratsstube und neben dem neuen Staatsministerium dokumentieren. Die von den Herausgebern angesprochene »problematische Konzeption« (FA I, 27, S. 1134) bei den von Helma Dahl bearbeiteten Fortsetzungsbänden der Edition des Staatsarchivs nach dem Ableben von Willy Flach soll hier nicht weiter thematisiert werden. Irmtraut und Gerhard Schmid folgen in ihrer Auswahl dem auch von Flach vertretenen strengen Grundsatz, nur von Goethe selbst geschriebene oder diktierete Schriftstücke sowie amtliche Texte, an denen er mitgewirkt und die er mitverantwortet hat, zu edieren. Auch der Rezensent vertritt die Auffassung, dass nur diese im eigentlichen Sinne als amtliche »Schriften« Goethes gelten können. Die von Dahl beigebrachten und weitaus zahlreicheren Belege aus Goethes Amtstätigkeit nach 1788 sind, falls sie nicht von Goethes Hand stammen, weitere Quellen für dessen fortdauernde mündliche und schriftliche Beratungstätigkeit im Geschäftsbereich der höchsten Behörde des Herzogtums/Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, auf die Carl August nicht verzichten wollte. Auch hier muss gelten, was schon bei der vergleichenden Betrachtung der beiden Editionen von Flach und Kluge angemerkt wurde, dass sie sich in den veröffentlichten Dokumenten gegenseitig ergänzen.

In diesem Teil II der Edition werden zahlreiche amtliche Schriften Goethes aus noch nicht berücksichtigten Immediatkommissionen – zunächst die Schlossbaukommission und die Wasserbaukommission – abgedruckt, sodann in beachtlicher Zahl Schriftstücke aus anderen Amtsbereichen ediert: aus der Leitung des Hoftheaters in Weimar, aus Goethes Wirken in der weit ausgreifenden Obergewalt über die unmittelbaren Anstalten für Wissenschaft und Kunst in Weimar und Jena mit Vorgängerkommissionen (Zeichenschule, Botanisches Institut, Herzogliche Bibliotheken, Naturwissenschaftliches Museum, Anatomisches Kabinett, Chemisches Institut, Sternwarte, Tierarzneischule) sowie aus Goethes Tätigkeit für die Jenaer Universitätsbibliothek und aus anderen institutsübergreifenden kulturellen Angelegenheiten. Eine solche Vielzahl an behördlichem Schriftgut, das Goethe zum Urheber hat, ist

bisher noch in keiner Edition zusammenfassend veröffentlicht worden. Das gilt auch dann, wenn man berücksichtigt, dass durch die Initiative von Irmtraut Schmid bereits in der Münchner Ausgabe (MA) vermehrt amtliche Schriften einbezogen worden sind. Folgt man der Zählung in den Dokumentenverzeichnissen beider Bände und des Kommentarbandes zu den *Amtlichen Schriften*, dann sind darin insgesamt 1277 Dokumente von Goethe erfasst.

Bereits die beiden gedruckten Textbände hatten einen wissenschaftlichen Apparat erhalten. Neben dem jeweiligen Verzeichnis der Dokumente (FA I, 26, S. 885-916; FA I, 27, S. 1178-1235) ist der in beiden Bänden als *Kommentar* ausgewiesene Erläuterungsteil in Anlage und Inhalt als hilfreicher Zugang zu den Texten und für das erste Verständnis einer solchen Edition ein unentbehrlicher Bestandteil dieser Ausgabe. Die von Irmtraut und Gerhard Schmid verfassten einführenden Beiträge, im Teil I auch zur bisherigen Editionspraxis bei amtlichen Schriften Goethes, zu den behördengeschichtlichen Voraussetzungen und zu dessen Amtstätigkeit in ihrer Gesamtheit (S. 815-854), im Teil II die behördengeschichtliche Entwicklung nach 1788 mit den Besonderheiten der von Goethe seitdem wahrgenommenen Ämter sowie eine vertiefte Darstellung von Goethes Arbeitsweise als Kollege und Behördenchef (S. 1025-1117), fassen bisherige Erkenntnisse zusammen und ergänzen sie. Gleichermaßen notwendig sind die jeweiligen Ausführungen zur Quellenüberlieferung, zur Auswahl und zur Textgestalt (FA I, 26, S. 855-859; FA I, 27, S. 1129-1138). Personenverzeichnisse, im Teil I nur die Konzipienten und Schreiber (S. 863-864), im Teil II neben diesen auch die verkürzt aufgeführten Namen (S. 1153-1156), geben dem Benutzer eine erste Orientierung über den mitbeteiligten Personenkreis. Zu den großen Vorzügen der Textbände gehört das jeweilige *Glossar*, für jeden Band nach dem Vorkommen der heutigen Lesern nicht vertrauten Bezeichnungen erarbeitet, wodurch fremdartige und ungewohnte Begriffe und deren Bedeutung erläutert werden (FA I, 26, S. 865-884; FA I, 27, S. 1157-1177). Dadurch werden die aus dem Lateinischen abgeleiteten Termini der juristischen und akten technischen Fachsprache wie auch die terminologischen Besonderheiten der verschiedenen Verwaltungsgebiete, aus denen die edierten Quellen stammen, besser verständlich. Beiden Textbänden sind Abbildungsteile beigegeben, in denen charakteristische Beispiele für Schriftstückarten und Überlieferungsformen aus dem Corpus der amtlichen Schriften Goethes wiedergegeben werden. Auch die Kommentarbände haben noch einmal Abbildungsteile, nunmehr aber überwiegend bildliche Darstellungen (Karten, Grundrisse, Zeichnungen, Modelle) als Illustrationen.

Dass die nur auf CD-ROM vorliegenden drei Kommentarbände mit 2447 Seiten (davon abzuziehen die 79 Seiten Nachträge zum ersten Textband) die beiden Textbände seitenmäßig übertreffen – der Umfang der edierten Texte beträgt insgesamt 1893 Seiten –, muss bei einer solchen Materie nicht verwundern. Der hier gebotene wissenschaftliche Apparat mit inhaltlichen Erläuterungen, Mitteilungen zum Text und dem Stellenkommentar genügt höchsten Ansprüchen. Seine Verwendung wird künftig manchen Benutzer vor Fehlurteilen bewahren, falls er im Anschluss an den ›barrierefreien‹ Textband auch den dazugehörigen Kommentarband nutzt. Freilich muss er dann die weniger gut handhabbare Form des Zugangs mit Hilfe eines Computers, in dem das Nachschlagen und Blättern in diesen Bänden ohne Zweifel umständlicher ist, in Kauf nehmen. Aber es war sicher nicht die Entscheidung der Herausgeber, lange nach Abschluss der Ausgabe diese ergänzenden Bände lediglich elektronisch zu veröffentlichen. Im Begleitheft wird übrigens der Januar 2008 als Redaktionsschluss angegeben. Erschienen ist die CD-ROM-Ausgabe im Juni 2011.

Doch diese Formfrage soll hier nicht als Gradmesser für die ergänzenden Kommentar- und Registerbände verwendet werden. Sie haben für den Forscher, der mit den edierten Quellen arbeiten will, einen anderen Stellenwert als für den interessierten Leser, dem höchstens das Namenregister als Hilfsmittel beim Suchen nach erwähnten Personen, Institutionen und Orten willkommen ist. Der Registerband enthält ein solches Namenregister für Text- und Kommentarbände und ein zweites, das in Form eines Sachregisters die Vorgangsbetreffe zum Geheimen Consilium in den Textbänden erfasst. Letzteres soll es erleichtern, bestimmte Verwaltungsvorgänge, die seit den Editionen von Willy Flach und Helma Dahl aus Goethes

amtlicher Tätigkeit im Geheimen Consilium besonders bekannt geworden sind, schnell aufsuchen zu können. Den Zugang zu Vorgängen in den anderen Verwaltungszweigen kann man sich mit Hilfe der Verzeichnisse der Kommentare verschaffen, die in beiden Kommentarbänden enthalten sind. Ein weiteres komfortables Hilfsmittel zur Erschließung dieser Edition ist das in diesem Registerband enthaltene chronologische Verzeichnis der Dokumente in den Textbänden. Dadurch kann man besser überblicken, wie Goethe gleichzeitig von unterschiedlichen Funktionen und Anforderungen in der Landesadministration in Anspruch genommen wurde. Sie umspannen den Zeitraum vom 23. April 1776 bis zum 29. Februar 1832 und zeigen, wie sich im Laufe der Jahrzehnte die Tätigkeitsfelder des »amtlichen Goethe« anreicherten, füllten, veränderten.

Ist nun ein Höchstmaß an historischen Quellen über Goethes amtliche Tätigkeit leichter zugänglich? Ja und nein! Es bleiben unedierte Schriftstücke, die den Gang in die Weimarer Archive – vorzugsweise das Thüringische Hauptstaatsarchiv, aber auch in das Goethe- und Schiller-Archiv – auch in Zukunft notwendig machen. Man wird trotzdem durch diese Edition weitaus kenntnisreicher und einsichtiger dem »amtlichen Goethe« begegnen. Eine auf Vollständigkeit angelegte wissenschaftliche Publikation von Goethes amtlichen Schriften, wie sie Willy Flach vorschwebte, wird es auch künftig kaum geben. Das Editionswerk von Reinhard Kluge sowie Irmtraut und Gerhard Schmid hat den Quellenfundus für die Erforschung von Goethes Amtstätigkeit beträchtlich verbreitert und auf manche bisher nicht beachtete Vorgänge aufmerksam gemacht, den Zugang zu weiteren Quellen aber nicht verbaut. Im Gegenteil!

Ob nun durch die erweiterte Kenntnis von Goethes Amtstätigkeit die Beurteilung seiner Gesamtpersönlichkeit leichter fällt, wird die Goetheforschung zu entscheiden haben. Jedenfalls sind durch diese Edition die Beispiele beträchtlich vermehrt worden, mit deren Hilfe die Anschauungen des Geheimen Rates und Staatsministers und seine Haltung auf den verschiedensten Gebieten des staatlichen und öffentlichen Lebens in jedem bekannt gewordenen Einzelfall wie in der Gesamtheit festgestellt werden können. Es geht ja schließlich auch um die Frage, wie der Staatsmann und Beamte Goethe auf den Dichter und der Dichter auf den Beamten und Staatsmann gewirkt hat. Es ist zu hoffen, dass durch diese kommentierte wissenschaftliche Quellenedition dafür künftig noch bessere Voraussetzungen gegeben sind. Dass aus der Vergangenheit »mancherlei Beispiele von Mißverständnissen und Fehltritten, die auf einer isolierten, in Unkenntnis dieser Zusammenhänge getroffenen Bewertung amtlicher Goethe-Texte beruhen« (Einführung im gedruckten Begleitheft zur CD-ROM, S. 12), zu konstatieren waren, sollte angesichts des umfassenden und tiefgründigen Kommentarwerks von Reinhard Kluge sowie Irmtraut und Gerhard Schmid fortan nicht mehr vorkommen. Gegen widersprechende ideologische Interpretationen – erinnert sei an die Dokumente zur Bestrafung des Kindsmordes 1783 – sind die historischen Quellen indes nicht gefeit.

Wenn man die Ausdauerleistung für ein solches editorisches Vorhaben zu Goethes Wirken als Staats- und Verwaltungsmann betrachtet, ist man geneigt, mit ihm (an Charlotte von Stein, 10.7.1786) zu sagen: »[...] wer sich mit der Administration abgiebt, ohne regierender Herr zu seyn, der muß entweder ein Philister oder ein Schelm oder ein Narr seyn«. Der »mainstream« – auch in der Goetheforschung – geht in eine andere Richtung. In Weimar möchte man zudem gern nur den Kosmos ausschreiten und verstellt sich damit den Blick auf die Leistungen seiner Archivare und Editoren, die sich angeblich im »Trivialpositivismus« (Otto Gerhard Oexle mit Bezug auf Urkundeneditionen) ergehen müssen. Vielleicht trägt dieses Werk auch dazu bei, nicht nur die interessierten Leser und Benutzer der *Amtlichen Schriften* vom Nutzen des Edierens zu überzeugen.

Volker Wahl

Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 8: 1818-1819. Bearbeitet von Manfred Koltes, Ulrike Bischof u. Sabine Schäfer. Teil 1: *Regesten*, Teil 2: *Register*. Weimar 2011, 465 u. 334 S.

Mit dem vorliegenden achten Band der Regestaussgabe der Briefe an Goethe, der die Briefe der Jahre 1818 und 1819 verzeichnet, setzen die Herausgeber ihre mit dem sechsten Band begonnene benutzerfreundliche Praxis fort, Regesten und Register in zwei separaten Teilbänden zu publizieren. Der vorliegende Band bringt 1167 Briefregesten und belegt damit die außerordentliche Breite der Korrespondenz Goethes. Das Spektrum der Briefschreiber reicht von Goethes Familien- und Hauskreis über Persönlichkeiten der großherzoglichen Familie, des Hofes, des Staatsministeriums sowie der Bürger- und Beamtschaft in Weimar über eine Reihe von Jenaer Professoren bis hin zu jenem weitverzweigten Freundes- und Bekanntenkreis, mit dem Goethe sich europaweit austauschte. Darunter sind alte Bekannte wie Knebel, der Bergbauexperte von Trebra oder der Berliner Liederkomponist Zelter, aber auch kommende literarische Größen wie der junge Ludwig Börne, der, wie man aus dem Register erfahren kann, soeben erst seinen jüdischen Geburtsnamen Juda Löb Baruch abgelegt hatte und Goethe um Beiträge für seine Zeitschrift *Die Wage* ersuchte. Trotz der Regestform schlagen die in den Briefen enthaltenen Emotionen auf den heutigen Leser durch, wie der sinnvollerweise auch faksimilierte letzte Brief von Goethes langjährigem Ministerkollegen Christian Gottlob Voigt vom 21. März 1819 zeigt. Nicht nur der Tod Voigts gehört zu den Schicksalsschlägen, die Goethe in den hier dokumentierten Jahren einstecken musste. Schon das Jahr 1818 begann für den mittlerweile 68-jährigen Goethe mit einer seine ganze Kraft erfordernden amtlichen Aufgabe, der Reorganisation der Jenaer Universitätsbibliothek. Da er sich zu diesem Zweck monatelang in Jena aufhielt, sind damals viele Briefe aus Weimar mit Nachrichten an ihn gerichtet worden, die sonst mündlich an ihn gelangten. Dadurch erfahren wir vieles über die Abläufe in Goethes Hauswesen sowie über die Organisation seiner literarischen und wissenschaftlichen Arbeiten, die Helfern wie seinem Sekretär Kräuter, seinem Sohn August und anderen Mitgliedern seines engeren Weimarer Lebensumfeldes oblagen, aber auch über mannigfache Vorgänge in der Residenz. Insbesondere die politischen Nachrichten werden für Goethe damals wichtig gewesen sein, waren doch die ersten Monate des Jahres 1818 überschattet von krisenhaften Ereignissen wie den Nachwirkungen des Wartburgfestes der Studenten vom Oktober 1817, der Luden-Kotzebue-Affäre und der spektakulären Flucht des Staatsministers Graf Edling aus Weimar. Goethe ließ das Treiben des in Jena entfesselten ›politischen Narrenteufls‹, wie er die Bestrebungen der liberal-nationalen Professoren und Studenten an der Universität zu bezeichnen pflegte, durch die ihm unterstellten Mitarbeiter genau beobachten. Die denunziatorischen Berichte des stets geldbedürftigen Bibliotheksgehilfen Christian Ernst Friedrich Weller, der 1815 selbst Vorsteher und Mitbegründer der Jenaer Burschenschaft gewesen war, liefern dafür ein beredtes Beispiel. Nichts jedoch erfuhr Goethe von dem seit Herbst 1818 in der Jenaer Burschenschaft agierenden republikanischen Geheimbund Karl Follens. Erst im Sommer 1819, als das Attentat des Jenaer Burschenschafters Carl Ludwig Sand auf August von Kotzebue längst geschehen war, wird dieser Name in der an ihn gerichteten Korrespondenz überhaupt erwähnt. Eine Vielzahl von Reflexionen über das Attentat und seine Folgen ist in den Briefen an Goethe überliefert. Sie geben Aufschlüsse darüber, wie führende politische Persönlichkeiten, die mit Goethe in Verbindung standen, darüber urteilten. In dieser kritischen Zeit konnte es Goethe kaum Genugtuung bereiten, dass viele seiner Korrespondenzpartner ihm jetzt bestätigten, dass er mit seinen Warnungen vor den Gefahren der von der Weimarer Politik begünstigten liberal-nationalen Bewegung Recht gehabt habe. Als der Jenaer Universität nach dem Sand-Attentat zeitweilig die Schließung drohte, begann sich Goethe seit Mai 1819 mit dem Erlanger Universitätskurator Constantin Ludwig von Welden, mit dem er

über osteologische Gegenstände korrespondierte, über die Zukunft des deutschen Universitätswesens auszutauschen. Mit seinen Ansichten über die Notwendigkeit, die deutschen Universitäten und die Freiheit der Wissenschaft zu erhalten, trat er während des Karlsbader Kuraufenthalts im Sommer 1819 auch an politisch einflussreiche Persönlichkeiten im Umfeld der dort stattfindenden diplomatischen Konferenzen heran. Während all dem verfolgte Goethe, wie seine Korrespondenz belegt, mit gewohnter Konsequenz seine naturwissenschaftlichen, kunstgeschichtlichen und literarischen Projekte, unter denen der *West-östliche Divan*, die Herausgabe der Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum*, die Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt* und *Zur Morphologie* sowie der aus Anlass des Besuchs der russischen Zarenfamilie in Weimar im Dezember 1818 entstandene *Maskenzug* besonders hervorzuheben sind. Bedeutende Korrespondenzpartner sind für diese Bereiche von Goethes Schaffen nach wie vor das Frankfurter Ehepaar Johann Jacob und Marianne von Willemer, die Kölner Brüder Boisserée, der Physiker Thomas Johann Seebeck, der Botaniker Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, aber auch Persönlichkeiten wie der Berliner Ministerialbeamte Christoph Friedrich Ludwig Schultz, ein Anhänger der *Farbenlehre*, der nach den Karlsbader Beschlüssen als Regierungsbevollmächtigter für die Universität Berlin eine mehr als zweifelhafte Rolle spielen sollte. So liefert auch der achte Band wieder tiefe Einblicke in Goethes geistiges Interessenspektrum, und für die Rekonstruktion seiner Lektüre und seiner Sammlungen sind die in den Briefen enthaltenen Informationen und Meinungsäußerungen ein unverzichtbares Hilfsmittel. Wie gewohnt werden die Briefregesten durch ein umfangreiches, informatives und äußerst sorgfältig recherchiertes Personenregister, ein Register der Werke Goethes und ein allgemeines Werkregister erschlossen. Da auch bei den an Goethe gerichteten Briefen immer wieder Unbekanntes auftaucht und weiterführende Forschungsergebnisse gewonnen werden, ist dem Band ein ebenfalls recht umfangreiches Verzeichnis der Addenda und Korrigenda beigelegt. Dies lässt die Frage aufkommen, wie die nach der Drucklegung des Bandes vorzunehmenden Ergänzungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen, und man wünscht sich, dass die Regestausgabe der Briefe an Goethe künftig nicht nur in Buchform, sondern ergänzend dazu in einer ständig auf dem aktuellen Stand gehaltenen und möglichst mit den Images der Originalbriefe versehenen elektronischen Fassung erscheinen möge.

Gerhard Müller

Goethe: Begegnungen und Gespräche. Begründet von Ernst Grumach u. Renate Grumach. Hrsg. von Renate Grumach. Bd. XIV: 1823-1824. Bearbeitet von Angelika Reimann. Berlin, Boston 2011, 601 S.

Relativ zügig erschienen bis 1999 die ersten sechs Bände der *Begegnungen und Gespräche*,¹ die die Zeugnisse und Berichte bis 1808 enthalten. Danach entstand eine längere Pause; man musste die Fortsetzung der umfassenden Sammlung für fraglich halten. Jetzt aber ist Band 14 mit den Zeugnissen zu 1823-1824 erschienen und die Bände 7 und 8 mit den Zeugnissen von 1809 bis 1812 sind angekündigt. Der ursprünglich vorgesehene Umfang von zwölf Textbänden ist damit bereits erheblich überschritten.

Der Band enthält mit den Jahren 1823 und 1824 eine ereignisreiche Zeit im Leben des alternden Goethe: Schwere Krankheiten (Februar und November 1823), der letzte Aufenthalt in den böhmischen Bädern mit der sich zuspitzenden Neigung zu Ulrike von Levetzow und die beginnende Tätigkeit von Eckermann kennzeichnen das Jahr 1823. Im Jahr 1824

1 Zu Bd. VI vgl. GJb 2000, S. 300-303 – dort grundsätzlich über Anlage und Prinzipien der Ausgabe.

ergeben sich weitere Vorbereitungen zur Herausgabe des Briefwechsels mit Schiller. Außerdem werden zahlreiche Besucher empfangen (darunter Friedrich August Wolf im April, Christian Daniel Rauch im Juni, mehrmals Therese von Jakob, die das Interesse für serbische Dichtkunst anregt, Heinrich Heine am 2. Oktober) und schließlich wird der 75. Geburtstag begangen, der im Theater auf Veranlassung Carl Augusts bei einer Aufführung des *Freischütz* eine spezielle Würdigung erfährt.

Dieser Geburtstag und der Besuch Heinrich Heines bieten im vorliegenden Band einen deutlichen Kontrast zwischen der sachlich-knappen Darstellung in Goethes Tagebuch und den fremden Zeugnissen darüber, die mehrere Seiten füllen. Auch sonst ist dieser Kontrast erheblich, wobei Goethes Tagebuch-Eintragungen eine Art chronologisches Gerüst bilden, das durch Berichte aller Art aufgefüllt, ergänzt und differenziert wird. Angelika Reimann, die Bearbeiterin des vorliegenden Bandes, hat ein hohes Maß an Spürsinn aufwenden müssen und ist damit zu einer bedeutenden Bereicherung biographischer Detailkenntnisse gekommen.

Die Dichte in der Widerspiegelung von Erlebnissen Goethes ist naturgemäß sehr unterschiedlich, ebenso der Quellenwert, der von der Qualität der Überlieferung abhängig ist. Immerhin sind in dieser Zeit mit Johannes Falk, Kanzler von Müller, Riemer, Soret und nicht zuletzt Eckermann gewichtige Berichtersteller tätig.² Was Eckermann betrifft, sind dessen Zeugnisse in der von Wolfgang Herwig bearbeiteten letzten Biedermann-Ausgabe von Goethes Gesprächen eliminiert worden, was mit dem Werkcharakter des ganzen Gesprächsbuches und mit einzelnen Unzuverlässigkeiten begründet wird.³ Angelika Reimann sah sich zu einer »kritischen Aufarbeitung des Textes«, wie sie Ernst Grumach ursprünglich gefordert hatte, nicht imstande und bemerkt dazu in ihrem *Nachwort*: »Eckermanns Datierungen durchgängig und konsequent zu korrigieren schien unmöglich, da die Quellen für viele Daten gar kein Korrektiv bieten. Es kommt hinzu, daß Eckermannzitate in der Literatur fast ausschließlich nach den im Erstdruck eingeführten, oft ja durchaus zutreffenden Daten angeführt werden« (S. 599). Die Ergänzung dieser Zeugnisse durch Angaben aus Eckermanns Tagebuch sowie aus seinen Briefen und Vorarbeiten ergibt dennoch ein schlüssiges Gesamtbild.

Goethes Erlebnisse in Böhmen 1823, gipfelnd in dem Karlsbad-Aufenthalt vom 25. August an, der wiederum einen Höhepunkt mit der Geburtstagsfeier in Elbogen erfuhr, werden teilweise aus späteren Erinnerungen der Beteiligten dargestellt, zum Teil zusammengefasst in den Abschnitten *Begegnungen mit Familie v. Levetzow in Marienbad, Karlsbad und Umgebung 1821/23* (S. 170-174) und *Böhmen 1823* sowie *Aus den letzten Aufenthalten in den böhmischen Bädern 1820/23* (S. 181-195), die die strenge chronologische Abfolge durchbrechen und übergreifende Schilderungen bieten. Die Neigung zu Ulrike von Levetzow wird durch deren Alterserinnerungen in eine bestimmte Richtung gelenkt: »keine Libschaft war es nicht« (S. 170). Es scheint sogar, als wollte die inzwischen selbst gealterte Ulrike gewissen Gerüchten entgegentreten: »Ich kann versichern, daß Goethe außer beim Abschied mir nie einen Kuß gegeben« (S. 170).

In diesen Zusammenhang gehört selbstverständlich die Marienbader *Elegie*. Deren Entstehung spiegelt sich in den Gesprächen kaum wider, wohl aber ihre mehrmalige Mitteilung gegenüber Eckermann, Wilhelm von Humboldt und Zelter. Hier finden sich Passagen, die zu den Höhepunkten des Bandes gehören. Humboldt spricht von »wirklich himmlischen Versen« (S. 281). Bei Eckermann heißt es: »Die jugendlichste Glut der Liebe, gemildert durch

2 Über den Quellenwert der einzelnen Gesprächsbücher informiert knapp und zuverlässig Renate Grumach im Art. *Gespräche*, Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 380.

3 *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt u. hrsg. von Wolfgang Herwig. Bd. 1-5. München 1998, Bd. 1, S. 10.

die sittliche Höhe des Geistes, das erschien mir im Allgemeinen als des Gedichtes durchgreifender Character« (S. 276). Zelter erinnert sich am 18. Januar 1824: »Ich hätte Dir die Strophen jedesmal gern zehnmal wiederholt und glühe immerfort davon« (S. 292). Dabei ist es nicht nebensächlich, dass diese Rezeption in die Zeit der Krankheit nach dem Abschied von Maria Szymanowska fällt, die die Erinnerungen an Marienbad noch einmal aufgefrischt hatte.

Insgesamt beeindruckt der Band durch die immense Fülle der Zeugnisse. Das hohe Niveau der ersten sechs Bände wurde vollauf gewahrt. Mit großer Sorgfalt wurden sehr entlegene Zeugnisse zusammengetragen, so dass man von einer konkurrenzlosen Vollständigkeit sprechen kann. Das Ergebnis eignet sich sowohl als Lesebuch wie auch als Nachschlagewerk. In dieser Funktion mag man allerdings die fehlende Kommentierung bedauern, zumal das Personenregister ohne Lebensdaten und ohne biographische Angaben auskommen muss. Jedoch besteht der Gewinn in dem nun offenbar zügigen Erscheinen neuer Textbände, wie es bei langwierigen Ermittlungsarbeiten zur Kommentierung nicht möglich gewesen wäre. Wichtige kommentierende Zusätze finden sich außerdem in eckigen Klammern in den Text eingebettet. – Eigenwillig, aber durchaus nachvollziehbar ist die Kombination von Tagebucheintragungen mit Texten Goethes aus Briefen an den Sohn August, z. B. zum 29. Juni 1823 oder zum 1. Juli 1823 (S. 106 u. 108), und die Erklärung dazu im Siglenverzeichnis unter »WA«.

Besonderes Interesse verdient auch in diesem Band der Abschnitt *Goethe irrtümlich zugeschriebene Gespräche und Zweifelhaftes*. Die hier gegebenen Kommentare der Bandbearbeiterin sind voll und ganz überzeugend. Unter anderem kann sie wieder einige von Riemers *Mitteilungen* als Zitate aus Goethe-Briefen nachweisen.

Horst Nahler

Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten (EGW). Begründet von Momme Mommsen. Fortgeführt u. hrsg. von Katharina Mommsen. Redaktion Peter Ludwig u. Uwe Hentschel. Bd. VI: *Feradeddin – Gypsabgüsse*. Berlin, New York 2010, XXIX, 938 S., XII b (mit Abb.)

Seitdem es der Herausgeberin Katharina Mommsen gelungen ist, das einstmals von Momme Mommsen, ihrem am 1. Januar 2001 verstorbenen Ehemann, inaugurierte Monumentalprojekt (die ersten beiden Bände sind noch vor dem Bau der Mauer erschienen) mit imponierender Energie neu ins Leben zu rufen und stetig voranzubringen, hat sich das Goethe-Jahrbuch als aufmerksamer kritischer Begleiter erwiesen.¹ Das bislang schon mit gutem Grund gespendete Lob muss auch dem jetzt vorliegenden sechsten Band zuteil werden. Auf 938 Seiten versammelt er insgesamt 103 Einzelartikel aus allen Bereichen von Goethes künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit. Die strikt alphabetische Reihung der Artikel, deren innere Ordnung auf S. XXVII erläutert wird, gibt erst bei genauerer Betrachtung zu erkennen, welcher stoffliche Reichtum jeweils verborgen ist. Die sorgfältige Disposition des Ganzen wird im Inhaltsverzeichnis sichtbar, wenn ein wohlüberlegtes System von Verweisen sowohl Verbindungen zu bereits erschienenen als auch zu noch ausstehenden Bänden offenlegt. Es ist dem Alphabet geschuldet, dass im vorliegenden Band einige wichtige geologische Texte Goethes (zu Titelstichworten wie ›Fossil‹, ›Gebirge‹, ›Geologie‹ oder ›Granit‹) behandelt werden und ebenso Goethes essayistische Rezension der *Principes de Philosophie Zoologique* von Geoffroy de Saint-Hilaire Aufnahme findet. Unter den Beiträgen zu bilden-

1 Vgl. GJb 2007, S. 243–245, und GJb 2009, S. 278–280.

der Kunst und Kunsttheorie sei der zu Goethes und Meyers Aufsatz *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* hervorgehoben.

Für die Anlage der Artikel ist all das erneut geltend zu machen, was die bisherigen Besprechungen bereits hervorgehoben haben: Sie beruhen in jedem Fall auf der minutiösen Auswertung sämtlicher überhaupt zur Verfügung stehenden Dokumente. Zwar hat die quellenbezogene Goethe-Forschung in jüngerer Zeit große Fortschritte aufzuweisen (historisch-kritische Editionen von Goethes Tagebüchern und seinen Briefen sind im Entstehen, die Regestausage der an Goethe gerichteten Briefe ist bis zum Jahr 1819 gelangt, Goethes *Gespräche* liegen vollständig vor, die erheblich umfangreichere Edition der *Begegnungen und Gespräche* schreitet kontinuierlich voran), doch die genannten Editionen (von den *Gesprächen* abgesehen) sind noch längst nicht am Ziel, so dass stets von neuem der Blick auf Quelleneditionen älterer Provenienz und (nicht edierte) archivische Dokumente gerichtet werden muss. Wohl liegt jetzt der seit langem erwartete Registerband zum Sammelwerk *Goethes Leben von Tag zu Tag* vor,² doch eine Chronik von Goethes Leben ist ihrer Anlage nach nur teilweise eine Chronik auch von Goethes geistiger Existenz.

Gerade aber die geistigen Hintergründe von Goethes Schaffen durch Zeugnisse zu dokumentieren, macht Rang und Wert der EGW aus. Bekanntlich hat Goethe sich mit persönlichen Bekenntnissen zur Entstehung eines Werkes während der Schaffensphase zurückgehalten – im Gegensatz zu Schiller, der seinem Wesen nach den Diskurs über den Text *in statu nascendi* suchte. Nicht wenige von Goethes Äußerungen sind erst im Zuge der eigenen Selbsthistorisierung, wie sie sich in seinen autobiographischen Schriften dokumentiert, niedergeschrieben worden. Umso wichtiger ist es, nach Zeugnissen der Mitlebenden und nach zeitgenössischen historischen Quellen Ausschau zu halten, in denen Goethes Schaffensprozess seinen Niederschlag findet. Das ist in allen bisher erschienenen Bänden mit viel Spürsinn geschehen, von dem im Folgenden einige Beispiele gegeben werden sollen.

Von Goethes dramatischen Arbeiten werden im vorliegenden Band unter anderem *Die Fischerin*, *Die Geschwister*, *Götter Helden und Wieland*, *Götz von Berlichingen* und *Der Groß-Cophta* behandelt, außerdem ein Fragment wie *Feradeddin und Kolaila*. Summarisch betrachtet, weist jeder Artikel eine prinzipielle Dreiteilung auf: Texte in der Normalschrift geben Goethes Äußerungen wieder, Texte in Petit solche der Zeitgenossen oder historische Quellen unterschiedlichster Art, während der dritte Teil, die Fußnoten, leicht übersehen werden kann, keinesfalls aber unterschätzt werden darf. Denn dort werden die Quellen kritisch reflektiert und kommentiert, werden Hinweise zur Forschungssituation gegeben, wird all das wissenschaftlich erhellt, was oben auf der Seite als reines Zeugnis zum Sprechen gebracht wird. Dabei weist jeder der Dramenartikel Spezifika auf. Veranschaulicht z.B. der Artikel über *Die Fischerin* die Aufführungspraxis im Park von Tiefurt 1782 dergestalt, dass er aus den Schatullrechnungen der Herzogin Anna Amalia Belege für die Anfertigung von Dekorationen und Kostümen beibringt, so liegt im zweigeteilten Artikel (im Umfang von 91 S.) über *Götz von Berlichingen* im ersten Teil (*Schauspiel*) der Akzent auf der Entstehung des Textes selbst wie auf dessen begeisterter Aufnahme durch die Zeitgenossen, aber auch auf den Risiken des gemeinsam mit Merck unternommenen Selbstverlags; im zweiten, der Bühnenbearbeitung vorbehaltenen Teil steht dann die theatralische Realisierung im Vordergrund, die Goethe bis ins Jahr 1830 hinein beschäftigt hat. Sofern Goethes Stücke auf der Weimarer Bühne aufgeführt worden sind, werden die Daten anhand der erhaltenen Theaterzettel aufgelistet. Wer künftig sich mit der Entstehung der genannten Werke beschäftigt, findet hier sein Material vollständig und übersichtlich beisammen.

In besonderer Weise gilt das bereits Gesagte für zwei Artikel, die sich Zeitschriften widmen. In einem Fall hat sich Goethe als junger Autor selbst mit anonymen Beiträgen beteiligt; im anderen Fall war er deren Gründer und anfangs auch (nunmehr kenntlicher) Beiträger. Es

2 Vgl. Siegfried Seifert: »Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden«. *Über das Generalregister zur Chronik »Goethes Leben von Tag zu Tag«*. In: GJb 2010, S. 261–280.

handelt sich um die *Frankfurter gelehrten Anzeigen* des Jahres 1772 und um die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*. Beide Artikel, so hat Katharina Mommsen im Vorwort (S. XIII) eher untertreibend formuliert, »eröffnen neue Einblicke in folgenreiche Phasen der deutschen Mediengeschichte«. Die Materialsituation ist dabei denkbar unterschiedlich. Während immerhin sechs Beiträge zu den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* sicher Goethe zugeschrieben werden können und alle weiteren Zuweisungen hypothetisch bleiben, bildet die Grundlage für den mit knapp 150 Seiten umfangreichsten Artikel des Bandes ein knapp zwei Druckseiten umfassendes Schema Goethes *Zur Geschichte der Jenaischen Literaturzeitung*, das entweder als Entwurf für die *Tag- und Jahres-Hefte* oder als Keim eines Aufsatzes anzusehen ist; gleichwohl hat diese auf den ersten Blick paradoxe Situation – Goethes Beiträge zur *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* selbst sind in eigenen Artikeln zu behandeln – einen in meinen Augen höchst substantiellen Ertrag generiert.

Goethes Anteile an den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* bilden ein eigenes Kapitel in der Goethe-Forschung. Es wird im Jahr 1823 eröffnet, als Goethe in Vorbereitung der Ausgabe letzter Hand Eckermann den Auftrag erteilt, aus den Jahrgängen 1772 und 1773 eine Auswahl seiner Artikel zu treffen – der Autor hatte längst vergessen, dass er 1773 definitiv nicht mehr beteiligt war. Insgesamt entstand für dieses Auswahl-Corpus eine durch Goethe selbst beglaubigte Scheinauthentizität, die aber im Gang der Geschichte angefochten und durch neue Zuschreibungen ersetzt wurde. Mit seiner Abhandlung *Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter gelehrten Anzeigen 1772* legte Hermann Bräuning-Oktavio 1966 eine wissenschaftliche Bilanz vor, die seither den Goethe-Ausgaben ein Maß für Auswahl und Anordnung lieferte. Der Autor des vorliegenden Artikels, Uwe Hentschel, stand vor einer schwierigen Aufgabe. Hentschels Lösung besteht darin, dass alle Artikel, die jemals in der Forschung Goethe zugeschrieben worden sind, alphabetisch aufgelistet werden, um jeweils in den Fußnoten deren mehr oder minder große Authentizität anhand der Forschungssituation zu diskutieren. Eine solche Tätigkeit ist enorm aufwendig, doch sie trägt das aktuelle Wissen über den Gegenstand vollständig und übersichtlich zusammen und erlaubt künftigen Herausgebern begründetere Entscheidungen (aufgrund der objektiven, sorgfältig dokumentierten Quellenlage werden einige Fragen gleichwohl immer unbeantwortet bleiben).

Ein ganz anderes Bild bietet die Gründung der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*, bei der Goethe, so Katharina Mommsen völlig zutreffend im Vorwort (S. XIII), »schwierigstes Krisenmanagement« betrieben hat. Hier besteht eher das Problem eines Überflusses an authentischen Dokumenten. Das Jahr 1803 war für die Universität Jena ein Krisenjahr, in dem Professoren von Rang den wohldotierten Abwerbungsversuchen der Universitäten Halle und Würzburg erlagen. Die von Bertuch in Jena verlegte *Allgemeine Literaturzeitung* – einträgliche Einnahmequelle für die Professoren – wanderte nach Halle ab und ausgerechnet Kotzebue verkündete dies als Erster in seiner Zeitschrift *Der Freimüthige*. Damals stand die Existenz der Universität Jena auf dem Spiel und Goethe, der die Gefahr erkannte, handelte klug und umsichtig. Gemeinsam mit dem Minister Voigt und mit Billigung des Herzogs Carl August gewann er ausgerechnet in dem Trivialautor Karl Heun (bekannter unter seinem Pseudonym Clauren) einen Kapitalgeber sowie in dem umtriebigen Jenaer Altphilologen Heinrich Carl Abraham Eichstädt einen Redakteur. Gemeinsam mit Eichstädt gelang es Goethe, einen Kreis tüchtiger Rezensenten zu versammeln. Der neue Titel signalisierte Kontinuität und wehrte geschickt den Verdacht eines Titelplagiats ab. Die erste Nummer kam am 1. Januar 1804 heraus. Als die Zeitschrift regelmäßig erscheinen konnte, legte Goethe, der selbst einige Rezensionen beisteuerte, das Geschäft ganz in die Hände von Eichstädt.

Goethes rastlose Tätigkeit im Jahr 1803 wird in allen Facetten dokumentiert; der Artikel schließt logischerweise mit dem Erscheinen der ersten Nummer 1804. In der jüngeren historischen Forschung ist die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* Gegenstand substantieller Untersuchungen gewesen, wobei namentlich auf Irmtraut Schmid und Ulrike Bayer hinzuweisen ist (Letztere hat in den *Schriften der Goethe-Gesellschaft* eine einschlägige Dokumen-

tation vorgelegt).³ So gut hier also schon vorgearbeitet war (weitere Quellendokumentationen ließen sich erwähnen), der Artikel von Uwe Hentschel gibt zu erkennen, wie weit der Radius der Quellenerkundung gezogen worden ist. So gelangen z. B. aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, aber auch aus Beständen der Jenaer Universitätsbibliothek zusätzliche Zeugnisse ans Licht, die das Bild von der Entstehung und Gründung der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* vervollständigen. Wenn der Autor in einer Fußnote auf S. 350 bescheiden anmerkt, dass, aufbauend auf vorliegenden Forschungen, »einem seit langem geäußerten Forschungsdesiderat« zugearbeitet werden solle, so kann dies nur nachdrücklich begrüßt werden. Künftige Autoren zu diesem Thema finden ein reich bestelltes Feld vor.

Band VI, noch einmal sei es gesagt, bietet einer materialorientierten Goetheforschung beste Bedingungen. Der ausstehende Band V wird den Artikel zum *Faust* enthalten müssen – die Aufmerksamkeit interessierter Leser kann ihm heute schon gewiss sein.

Jochen Golz

Goethe: Faust. Eine Tragödie (1808). Historisch-kritisch ediert und kommentiert von Karl-Heinrich Huckle. Münster 2008, 878 S.

»Der Faust«, soll Goethe bekanntlich am 3. Januar 1830 zu Eckermann gesagt haben, »ist doch ganz etwas Inkommensurables« (MA 19, S. 347) – ist also, wenn man sich diesen nicht eindeutig negativ oder positiv konnotierten Begriff mit dem lateinischen Wurzelwort ›mensura‹ behelfsweise übersetzt, entweder ›ohne ein gemeinsames Maß‹, ›nicht auf einen Nenner zu bringen‹ oder aber auch ›unvergleichbar‹. Das gilt auch für Huckles gewichtiges Buch, für das sich, soweit ich sehe, selbst in der überwältigenden Vielfalt der *Faust*-Philologie kein geeignetes Vergleichsobjekt finden lässt: nicht bei den historisch-kritischen Editionen, nicht bei den kommentierten Ausgaben, nicht bei den Interpretationen und Monographien. Huckles Werk ist inkommensurabel, und zwar in jeder Bedeutung des Wortes.

Allerdings möge man sich erinnern: Im vollen Wortlaut des eingangs zitierten Gesprächs mit Eckermann, in dem Goethe von der Vergeblichkeit aller Versuche, sein *opus magnum* dem »Verstand näher zu bringen«, spricht, heißt es auch: »Aber eben dieses Dunkel reizt die Menschen, und sie mühen sich daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen« (ebd.). Auch das trifft auf Huckles Buch zu, auf ein Werk, das sich unseren gewohnten philologischen Kategorisierungen entzieht (und wohl auch entziehen soll).

Nähern sollte man sich dieser Publikation deshalb auch erst dann, wenn man die übliche Lektüreerwartung, die man an eine historisch-kritische und/oder kommentierte Ausgabe zu knüpfen geneigt ist, verabschiedet hat. Namentlich ein Kommentar-Sucher, der mehr oder minder historisch angelegte, knappe und sachliche, möglichst intersubjektiv überprüfbare Wort-, Vers-, Konzeptionserläuterungen oder Analysen der Metrik benötigte, wäre mit Ulrich Gaier's Kommentar, Jochen Schmidts *Faust*-Buch oder Albrecht Schönes Edition¹ allemal besser bedient und eine studentische Leserschaft, die sich mittels Huckles Buch beispielsweise mit einem ökonomisch vertretbaren Zeitaufwand auf eine anstehende Wissensprüfung

3 Johann Wolfgang von Goethe. »Die Actenstücke jener Tage sind in der größten Ordnung verwahrt ...«. *Goethe und die Gründung der »Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung« im Spiegel des Briefwechsels mit Heinrich Carl Abraham Eichstädt*. Hrsg. von Ulrike Bayer. Göttingen 2009 (SchrGG, Bd. 70).

1 Ulrich Gaier: *Kommentar zu Goethes »Faust«*. Stuttgart 2002; Jochen Schmidt: *Goethes »Faust. Erster und Zweiter Teil«. Grundlagen – Werk – Wirkung*. München 1999; FA I, 7: *Faust*. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 52003.

vorbereiten wollte, würde vielleicht sehr rasch zur Einsicht gelangen, ein schleuniger Themenwechsel könnte eine gute Idee sein. Wer, besonders im Hinblick auf genetische Studien, die zuverlässigste Textgrundlage sucht, sollte nach wie vor den von Werner Keller edierten synoptischen Paralleldruck der Werkstufen *Urfaust. Faust. Ein Fragment. Faust. Eine Tragödie* (Frankfurt a.M. 1984) zugrunde legen.

Ist ein Werk, das »Historisch-kritisch ediert und kommentiert« ist, gemeinhin zur bedarfsweisen Konsultation gedacht, so ist dieses hier tatsächlich eher ein opulentes (gelegentlich ausuferndes) Lese-Buch, nicht recht für lernende Neo-Faustologen geeignet, aber sehr wohl für gelernte Sachkenner, die auch an der frischen, mitunter essayistisch geschliffenen Wissenschaftsprosa eines profunden Experten ihre Freude haben sollten.

Am Anfang des Buches vermisst man ein Vorwort, das hier als willkommene Orientierungshilfe hätte dienen können; an seinem Ende fehlt ein Register, wie es zur Erschließung (und eben doch zur Konsultation, zum Nachschlagen, zum Sich-Vergewissern über das Gelesene) eines gelehrten Wälzers von knapp über 1,3 Kilogramm Gewicht beinahe zwingend erforderlich wäre.

Mit dem (S. 7-198) sorgfältig präsentierten Text des *Faust I* schließt Huckle eine Lücke der vorliegenden *Faust*-Editionen. Als Grundlage dient der Erstdruck von 1808,² nicht die gemeinhin bevorzugte *Vollständige Ausgabe letzter Hand* von 1828, die bei Cotta mit Goethes Einverständnis redigiert worden war.

Die S. 201-225 folgenden kommentierten Erläuterungen zur Textgestalt und Druckgeschichte, mal von ausführlichen Exkursen begleitet, mal nur knapp rekapitulierend und zitierend, sind nicht immer einzusehen oder hilfreich. Zum editionsphilologischen wie orthographiehistorischen oder auch inhaltlichen Verständnis des Wortes »Wachspöpfen« (nach V. 2269) zum Beispiel trägt die (hier vollständig zitierte) Erläuterung zum Lemma »Propf, Propfen, s. Pfropf, Pfpöpfen (Grimm 13, Sp. 2166). Siehe auch 2266: Pfpöpfen« (S. 209) auch nach sehr genauer Lektüre eher wenig bei; die S. 210 f. dargebotenen Überlegungen zur Druckgeschichte von Einrückungen oder linksbündigem Satz beim »Hexen-Einmal-Eins« (V. 2540-2552) und u. a. bei der Hexen-Deklamation (V. 2567-2572) hingegen ermöglichen überraschende Einsichten bzw. Überlegungen darüber, ob es sich um ein Stegreifspiel oder Rezitationen handelt. Also lohnt sich auch hier eine genaue Lektüre. Gewiss wird sich nicht jedermann an einer langen Diskussion über satztechnische Belange des Wechselgesangs zwischen Faust, Mephistopheles und dem Irrlicht (V. 3872-3912) delectieren. Wer sich indes auf diese Passagen der huckeschen Interpretationen einlässt, der wird viel über z. B. theatrale Signale im Stegreifspiel lernen, auch über das Zusammenspiel von Buchsatz und Rhetorik. Die detaillierten Darlegungen werden dabei zum Plädoyer gegen einen editionsphilologisch erzwungenen »Systemausgleich« (S. 211) und die Nivellierung kleinster Textsignale, deren Implikationen an den Differenzen zwischen Rezitationen bzw. Deklamationen, »aufgesagten« Abschnitten und formelhaften Beschwörungen gezeigt werden.

Seine Entscheidung zugunsten des Textes von 1808 begründet Huckle durchaus plausibel: Besonders hinsichtlich der Interpunktion wich der Redaktor Karl Wilhelm Göttling mit Goethes Billigung von dessen eigenen Vorlieben ab und so ist der 1808er Text tatsächlich »authentischer« als sein wenn auch nur moderat »geglätteter« Nachfahre, der tatsächlich zwar kleine, aber eben doch dem Gestaltungswillen Karl Wilhelm Göttlings sich verdankende Eingriffe aufweist.

An der letztgültigen, vom Autor autorisierten Fassung ist dem Herausgeber nicht gelegen; er versteht den *Faust* als zeitgebundenes, mit den aktuellen politischen wie ökonomischen Entwicklungen des frühen 19. Jahrhunderts verknüpftes Dokument, dessen Protagonist besitzbürgerlich und strikt fortschrittsorientiert denkt. Ihm sind die »Differenzqualitäten« der verschiedenen Fassungen (S. 231) – vom frühen *Faust* der siebziger Jahre über das *Frag-*

2 *Goethe's Werke. Erster – Dreyzehnter Band.* Tübingen in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung 1806-1810, Bd. 8: *Faust. Eine Tragödie.*

ment von 1790 bis hin zu *Der Tragödie erster Teil* von 1808 – wichtiger als die oftmals beschworene ›Einheit‹, als die ›Grundidee‹, als eben die Kommensurabilität der gesamten, erst kurz vor Goethes Tod vollendeten *Faust*-Dichtung. Die in der Tat methodisch etwas angestaubte, gleichwohl noch immer grassierende These von der angeblichen Einheit der *Faust*-Dichtungen weist Huckle strikt ab: Nach einem solchen Generalplan zu suchen wäre, schreibt er, als »ob man zum Chef-Designer nach Wolfsburg führe [...] und ihn bäte, den einen ›Plan‹ herauszurücken, nach dem die ›Generationen‹ I bis IV [des VW-Golf] gebaut wurden und V und ›Plus‹ noch gebaut werden. Er würde dann sagen, diesen ›Gesamtplan‹ könne es doch gar nicht geben, weil man erst den Golf I entwickelt habe und dann, vor dem Hintergrund der gewonnenen Erfahrungen, den Golf II, dann den III ... usw. usw.« (S. 231). Huckes ›Kommentierungen‹ kommen oft als assoziativ vorangetriebener Ideenfluss mit zahlreichen Exkursen zu mal biographischen, mal philologischen, ideologie- oder rezeptionsgeschichtlichen Details daher; Stringenz ist des Verfassers Sache nicht. Aber es ist mitunter sehr reizvoll, sich von Huckes Argumentationsstrom forttragen zu lassen, der sich breiterster Sachkenntnis verdankt und nie ins Banale abrutscht. Oft gemahnt das an eine sehr gut gemachte Vorlesung, die – um den Terminus noch einmal aufzugreifen – als Stegreifspiel konzipiert worden ist.

Der manchen Goethe-Philologen gewiss als etwas leichtfüßig und allzu bodenständig erscheinende Duktus des – inhaltlich durchaus überzeugenden – Vergleichsbeispiels sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Münsteraner Germanist auch andere Klaviaturen beherrscht. Die historische wie gegenwärtige Fachliteratur kennt er sehr genau; seine kritischen wie affirmativen Urteile sind immer nachvollziehbar (auch dann, wenn man sie nicht teilt); die Wissensbreite, auf der sein Werk fußt, ist gelegentlich staunenswert.

Auf die »Editorische Notiz« (S. 229) folgt »eine etwas ausführlichere Erläuterung« (ebd.), die sich dann über ein halbes hundert Seiten mit editionsphilologischen und -geschichtlichen Überlegungen erstreckt, die weit über eine Diskussion des 1808er Textes hinausreichen und eine breite Diskussion der Paralipomena (S. 262–275) umfassen. Das, was sich dann unter der Überschrift »Kommentar« S. 279–794 anschließt, ist eher eine kaleidoskopisch aufgefächerte, auch wissenschaftsgeschichtliche und ideologiekritische *Faust*-Monographie, deren immer wieder das goethesche Gesamtwerk einbeziehende, diskursgeschichtlich orientierte Argumentationen im Detail gewiss viele Reibungspunkte bieten. Ebenso gewiss ist, dass man sich bei dieser Lektüre – inklusive derjenigen der mitunter exzessiv ausschweifenden Fußnoten – nicht langweilen wird. Kapitel wie *Das unverschämte Ich* (S. 686–731), das seinen Titel (und Teile seiner Argumentation) einer Abhandlung Josef Früchtls über Western- und Kriminalfilme verdankt,³ beweisen, dass der Autor immer wieder neue Fragestellungen an den *Faust* und seine Rezeptionsgeschichte heranzutragen weiß. Wenn er hier von der Kinoästhetik inspiriert wird, über die »Egomanie des Bourgeois« und die bürgerliche Rechtfertigungsideologie als bis in die Wirtschaftskrisen der Gegenwart wirksames Prinzip des ›Faustischen‹ nachzudenken (S. 687), wie es sich im Typus eines selbstherrlichen Konzernmanagers realisiert, dann hat das mit einem »Kommentar« nun wirklich gar nichts mehr zu tun. Besonders dieser Abschnitt aber zeigt, wie man heute vielleicht auch eine jüngere Leserschaft für die *Faust*-Philologie begeistern könnte.

Dieses Buch und seine Thesen kritisch referierend auf einen Nenner zu bringen, ist in einer kurzen Rezension nicht möglich: Damit täte man der doch einigermaßen gewaltigen Studie Unrecht, besonders dann, wenn man Einzelnes herausgreifen würde, um das *pars pro toto* wertend zur einen oder anderen Seite zu behandeln. Dazu ist Huckes Buch zu vielschichtig, zu dick und: zu gut.

Das Werk verdient entschieden Kritik – vor allem deshalb, weil es unter einem falschen Label daherkommt und seine einzelnen Teile beinahe noch weniger schlüssig zusammenhängen als die Einzeltexte der *Faust*-Dichtung. Wer, dem Paratext von Buchtitel und -rücken

3 Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M. 2004.

vertrauend, einen ›klassischen‹ Kommentar erwartet, wird enttäuscht werden. Wer eine sorgsam erarbeitete historisch-kritische Ausgabe des *Faust* aus dem Jahre 1808 benötigt, findet sie – allerdings eher als Prolog zur wohl umfangreichsten *Faust*-Monographie der letzten Jahrzehnte (die nicht ganz 900 S. im 25 cm-Format [!] sind eng bedruckt). Allein dieser enorme Umfang wird viele Leser abschrecken – schade.

Beinahe ist es, als hätten hier zwei grundverschiedene Werke unter einem Buchdeckel und unter einem gemeinsamen, insgesamt wenig passenden Titel zusammengefunden. Das ist inkommensurabel. Aber lesenswert allemal.

Frank Möbus

»*Mit vieler Kunst und Anmuth*«. *Goethes Briefwechsel mit dem Bildhauer Christian Daniel Rauch*. Hrsg. von Rolf H. Johannsen. Göttingen 2011, 192 S.

Unter den Briefwechseln, die Goethe mit bildenden Künstlern seiner Zeit führte, ist die Korrespondenz mit Christian Daniel Rauch von besonderer Bedeutung. Ohne Kenntnis des erst spät, im Jahre 1822, aufgenommenen brieflichen Austauschs mit Rauch lässt sich die intensive Beschäftigung Goethes mit der zeitgenössischen Skulptur im letzten Jahrzehnt vor seinem Tod kaum angemessen verstehen. Rauch berichtete ihm von eigenen Projekten, von neuesten Entwicklungen in Berlin und vermittelte nicht zuletzt Gipsabgüsse und Medaillen nach Weimar. Wie wichtig Goethe die Nähe zum Bildhauer und seinen Werken war, spricht u. a. aus einem Brief vom 3. November 1827, mit dem er Rauch ohne Umschweife darum bat, ihm einen Abguss des Antinous Mondragone zu besorgen: »[...] ich darf wohl sagen, es ist der einzige wahre Genuß der mir noch übrig blieb, mich an plastischer Kunst zu erquicken« (S. 79).

Der überwiegende Teil der erhaltenen Briefe, die Goethe und Rauch wechselten, ist bereits 1889 von Karl Eggers zugänglich gemacht worden.¹ Spätere Funde und der deutlich fortgeschrittene kunsthistorische Forschungsstand ließen es jedoch wünschenswert erscheinen, die Korrespondenz zwischen dem Bildhauer und dem Dichter in einer neuen, kritischen und ausführlich kommentierten Ausgabe vorzulegen. Rolf H. Johannsen hat sich dieser Aufgabe mit editorischer und kunsthistorischer Kompetenz, zugleich aber auch mit angenehmer Zurückhaltung angenommen. Im Zentrum des Bandes stehen die Briefe, die dem Leser im ausführlichen, sich jedoch nie verselbständigenden Stellenkommentar in wünschenswerter Klarheit erschlossen werden. Die Ausgabe führt auf diese Weise in all jene Werke, Projekte und Fragen ein, die Rauch und Goethe gemeinsam beschäftigten. Am Beginn des Briefwechsels, der mit einem Schreiben Heinrich Meyers vom 3. November 1822 eröffnet wird, steht die berühmte Goethe-Büste, die Rauch im Wettstreit mit Christian Friedrich Tieck zwischen dem 18. und 20. August 1820 geschaffen hatte. Bereits in diesem ersten Schreiben äußert sich Goethes Wunsch, wichtige Werke der antiken, aber auch der zeitgenössischen Skulptur zumindest als Gipsabguss zu erhalten. Großen Raum nehmen in den folgenden Briefen Projekte ein, an deren Realisierung Rauch und Goethe gleichermaßen gelegen war: vor allem zwei Jubiläumsmedaillen auf den Großherzog Carl August und Goethe selbst sowie das Frankfurter Goethe-Denkmal, zu dem Rauch verschiedene Modelle fertigte, das aber erst 1844 durch Ludwig von Schwanthaler geschaffen wurde. Rauch berichtete zudem immer wieder vom Fortgang seiner eigenen Arbeiten und von neuen Aufträgen, während sich Goethe wiederholt dafür verwandte, dass der Bildhauer die künstlerische Ausbildung von Angelica Facius und Carl Victor Meyer mit praktischem Rat und kritischem Blick begleiten möge.

1 Karl Eggers: *Rauch und Goethe. Urkundliche Mitteilungen*. Berlin 1889.

Bemerkenswert ist, welch untergeordneten Rang kunsttheoretische Fragen im Briefwechsel zwischen Goethe und Rauch einnehmen. Nahezu ausnahmslos bleibt der Austausch auf konkrete künstlerische Projekte bezogen, die nüchtern, ohne programmatische Exkurse verhandelt werden. Zwar gründeten Goethe und Rauch ihr Urteil fraglos auf klassizistischen Prämissen, doch ist ihre Korrespondenz weniger kämpferisch, als es die Einleitung des Herausgebers und das Vorwort von Bernhard Maaz suggerieren. Während Maaz dort Goethe als »entschiedensten Verfechter klassisch-klassizistischer Kunstnormen und -doktrinen« (S. 8) charakterisiert, führt die Korrespondenz einen eher gelassenen und dennoch engagierten Kunstliebhaber vor Augen, der nicht die Höhen der Kunsttheorie, sondern die Praxis des Bildhauers oder Medailleurs im Blick hat. Gerade in jenen Passagen, in denen sich Goethes beständiges Interesse an Fragen des Materials, der Technik und der künstlerischen Praxis äußert, kann die Edition des Briefwechsels zu einer erheblichen Bereicherung unseres Wissens beitragen. So ist es beispielsweise keineswegs ein Zufall, dass sich Goethe 1825 intensiv damit beschäftigte, welche Farbe die Bronzelegierung für die Jubiläumsmedaille zu Ehren des Großherzogs aufweisen sollte (S. 47). Das Beharren auf solch vermeintlich nachrangigen Fragen zeigt vielmehr, welche Sensibilität er für die materiellen und sinnlichen Qualitäten von Kunstwerken ausgebildet hatte.

Zu den auffällig wenigen grundsätzlichen Problemen, die von Rauch und Goethe in ihrer Korrespondenz berührt werden, gehört die Frage nach der richtigen Wahl des Kostüms in der zeitgenössischen Skulptur. Zu Meyers detailliertem Referat der Argumente Goethes für eine »antike Bekleidungsweise« (S. 26) hätte man sich, ausnahmsweise, eine ausführlichere Kommentierung gewünscht. Sie hätte aufzeigen können, wie Goethe hier eine Grundfrage aufgreift, die ihn zuvor insbesondere im Austausch mit Johann Gottfried Schadow beschäftigt hatte.² Derartigen Zusammenhängen wird sich auf der Grundlage der von Rolf H. Johannsen vorgelegten Edition zukünftig deutlich besser nachgehen lassen. Die vollständig und buchstabengetreu transkribierten Briefe sowie der umfassende, gut informierte Kommentar versprechen daher, der Forschung zu Goethes Beschäftigung mit der Skulptur einen erfreulichen neuen Impuls zu geben.

Johannes Grave

Christine Demele: *Die italienischen Zeichnungen*. Bd. 2: *Bestandskatalog. Zeichnungen aus Goethes Besitz* (Klassik Stiftung Weimar. *Die Graphischen Sammlungen*, Bd. 2). Köln, Weimar, Wien 2010, 249 S., 414 Abb.

Goethe war ein passionierter Sammler. Abgesehen von seinen ca. 23000 Stück umfassenden Sammlungen an naturkundlichen Objekten galt von den Jahren ab 1780 sein besonderes Interesse dem planmäßigen Aufbau einer Kunstsammlung. Diese war breit angelegt: An plastischen Werken finden sich Kleinbronzen, Gipsabgüsse größerer Skulpturen, Reliefs und Plaketten, an numismatischen Objekten ferner Münzen und Medaillen, mit Gemmen und Daktyliotheken Werke der Glyptik, weiterhin Majoliken und Schaugefäße.¹ Den zahlenmäßig umfangreichsten Bestand macht jedoch die graphische Sammlung aus. Insgesamt

² Vgl. etwa Andreas Beyer: *Das Blücher-Denkmal in Rostock. Johann Wolfgang Goethe und Johann Gottfried Schadow debattieren die Einkleidung eines deutschen Helden*. In: *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Thomas W. Gaebtgens zum 60. Geburtstag. Bd. II: *Kunst der Nationen*. Hrsg. von Uwe Fleckner u. a. Köln 2000, S. 70-86.

¹ Vgl. hierzu jetzt: Johannes Grave: *Goethes Kunstsammlungen und die künstlerische Ausstattung des Goethehauses*. In: Andreas Beyer, Ernst Osterkamp (Hrsg.): *Goethe-Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: *Kunst*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 46-83; bes. S. 52-61.

9179 Druckgraphiken und 2512 Handzeichnungen konnte Goethe im Zuge seiner jahrzehntelangen Sammeltätigkeit zusammentragen.²

Nur ein Bruchteil dieser Menge an Blättern konnte bislang über Publikationen zugänglich gemacht werden. An Corpuswerken, die den Bestand bestimmter Nationalschulen verzeichnen, publizierte Gerhard Femmel 1980 den Sammlungsteil der französischen Druckgraphiken in Buchform.³ Im Jahre 2008 schließlich veröffentlichte Ursula Verena Fischer Pace den nahezu 1000 Blatt umfassenden Bestand an italienischen Zeichnungen der Kunstsammlungen zu Weimar, bei dem es sich um die Blätter der ehemals Großherzoglichen und Staatlichen Sammlung handelt.⁴ Für die Zeichnungen der italienischen Schule in Goethes privater Sammlung stand ein derartiges Corpuswerk noch aus. Die vorliegende, 2010 erschienene und von Christine Demele bearbeitete Publikation schließt diese Lücke. Mit den beiden Bänden liegt nun der Gesamtbestand an italienischen Zeichnungen der Klassik Stiftung Weimar wissenschaftlich bearbeitet vor.

In dem Katalog mit dem Bestand an italienischen Zeichnungen aus Goethes Sammlung finden sich 355 Nummern verzeichnet. 226 von diesen werden mit bestimmten italienischen Künstlern des 15. bis 18. Jahrhunderts verbunden (S. 35-171). Diesem Komplex schließt sich eine kleinere Gruppe von 61 Zeichnungen an, die keiner konkreten Künstlerhand zugewiesen werden können (S. 171-199). Dem folgen 26 Zeichnungen, die Christian Schuchardt in seinem 1848 erschienenen Katalogwerk *Goethe's Kunstsammlungen*⁵ als italienische Zeichnungen aufnahm, welche aber inzwischen aus dieser Gruppe ausgeschieden und anderen Nationalschulen zugewiesen werden (S. 199-214). Eine letzte Abteilung umfasst schließlich, insgesamt 40 Stück an der Zahl, die Nachzeichnungen deutschsprachiger Künstler nach italienischen Werken (S. 215-230). Neben Zeichnungen von Goethe sind mit Friedrich Bury, Johann Heinrich Meyer, Adam Friedrich Oeser oder Johann Heinrich Wilhelm Tischbein hier die Arbeiten von Künstlern versammelt, die Weimar auf besondere Art und Weise verbunden waren.

Der Großteil der Zeichnungen der italienischen Schule aus Goethes Sammlung ist bislang weitgehend unbekannt geblieben. Lediglich eine Auswahl prominenterer Blätter, die sich überzeugend mit klangvollen Namen – Luca Cambiaso, Polidoro da Caravaggio, Palma il Giovane, Parmigianino, Taddeo Zuccari und insbesondere Guercino – verbinden lassen, wurde bislang im Rahmen von Ausstellungen präsentiert und publiziert.⁶ Für die übrigen Zeichnungen stand von kunsthistorischer Seite eine gründliche wissenschaftliche Erfassung noch aus.

Die Bearbeiterin, Christine Demele, konnte sich im Zuge ihrer Recherchen auf Passepartoutvermerke stützen, die vornehmlich aus der Feder von Hermann Voss, Konrad Oberhuber und Stefan Heinlein stammen – ein schönes Beispiel für den produktiven, aus der unmittelbaren Betrachtung der Zeichnungen geschöpften fachlichen Dialog. Die wichtigen Einschätzungen der genannten Kunsthistoriker wurden auch in die Datenbank der Klassik Stiftung Weimar aufgenommen. Zu Fragen, welche die Provenienz einzelner Blätter be-

2 Grave 2011 (Anm. 1), S. 61-64.

3 Gerhard Femmel: *Goethes Grafiksammlung. Die Franzosen*. Katalog und Zeugnisse. Leipzig 1980.

4 Ursula Verena Fischer Pace: *Die italienischen Zeichnungen*. Bd. 1: *Bestandskatalog. Ehemalige Großherzogliche und Staatliche Sammlung* (Klassik Stiftung Weimar. *Die Graphischen Sammlungen*, Bd. 1). Köln, Weimar, Wien 2008.

5 Christian Schuchardt: *Goethe's Kunstsammlungen. Erster Theil: Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen, Schwarzkunstblätter, Lithographien und Stahlstiche, Handzeichnungen und Gemälde*. Jena 1848.

6 Vgl. *Der Sammler und die Seinigen. Handzeichnungen aus Goethes Besitz*. Hrsg. von Gerhard Schuster. Ausst.-Kat. Weimar, Goethe-Nationalmuseum. München, Wien 1999. Siehe auch »Perlenfischerei«. *Italienische Zeichnungen aus Goethes Sammlung*. Hrsg. von Dieter Höhl u. Jochen Klauß, bearb. von Christine Demele. Ausst.-Kat. Weimar, Goethe-Nationalmuseum. Weimar 2007.

treffen, konnte Demele von den Forschungen Dieter Gleisbergs und Johannes Graves profitieren.⁷

Weiterhin wurde ihre Bestandsbearbeitung kennerschaftlich flankiert. In regelmäßigen Abständen traf sich Demele mit Ernst-Gerhard Güse, dem damaligen Direktor der Museen der Klassik Stiftung Weimar, Hermann Mildener, dem Leiter der Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar, Franz-Joachim Verspohl, dem 2009 verstorbenen Professor und Institutsdirektor des Kunsthistorischen Seminars der Friedrich-Schiller-Universität Jena, sowie Alexander Perrig, Professor em. der Universität Trier, um die Zeichnungen zu analysieren und Zuschreibungsfragen zu diskutieren. Mit Perrig konnte eine der prägenden Figuren einer methodisch reflektierten Zeichnungswissenschaft für das Projekt gewonnen werden. Im Rahmen des ersten Bandes seiner *Michelangelo-Studien* hatte dieser 1976 die in der Forschung nach wie vor kontrovers diskutierte Methode der Strichbildanalyse entwickelt.⁸ In Analogie zur deskriptiven Graphologie⁹ zielt Perrig darauf ab, aus der differenzierten Auffächerung des jeweiligen Strichbildes objektive Kriterien für die Scheidung eigenhändiger Werke von Kopien oder Schülerarbeiten zu gewinnen.¹⁰

Das Verdienst der Autorin wird jedoch durch diesen kennerschaftlichen Beirat keineswegs geschmälert. Ihre Einträge sind nicht nur flüssig geschrieben, sondern werden den Zeichnungen auch auf sprachlicher Ebene, gerade hinsichtlich der deskriptiven Bestandsaufnahme, gerecht. Hilfreich für jede weitere Beschäftigung mit diesem Zeichnungsbestand ist zudem, dass sie fast alle bisherigen Zuschreibungen aufführt und diskutiert. Denn gerade auf dem Terrain der Zeichnungsforschung ist betreffs der Zuweisungen an bestimmte Künstlerhände die Indizienlage oftmals sehr dünn und deshalb besondere Vorsicht geboten. Doch die Gefahr, prominente Namen allzu rasch aufzurufen, bestand bei diesem Projekt zu keinem Zeitpunkt. Unschwer ist dies den differenzierenden Kriterien zu entnehmen, die für eine möglichst präzise Einordnung der Blätter entwickelt wurden. So finden sich von den 226 Katalognummern, die mit konkreten Künstlernamen verbunden werden, lediglich 45 Zeichnungen als originale Werke eingestuft. Hingegen werden 72 Blätter als »Kopie nach« geführt, 57 weitere gelten lediglich als »tradierte Zuschreibung«, an der in den seltensten Fällen festgehalten wird; häufig werden vielmehr andere Namen ins Feld geführt. Weitere Kriterien wie »vermutlich«, »vermutlich Werkstatt«, »Nachfolger« bzw. »Schüler des«, »vermutlich Schüler«, »Umkreis« und »Nachahmer des« verdeutlichen das behutsame, abwägende Vorgehen bei der Bearbeitung des Bestandes.

Sämtliche Zeichnungen finden sich in der Publikation in Form von Schwarzweißabbildungen wiedergegeben, wobei 23 der prominenteren Blätter in Form von ganzseitigen Farbtafeln reproduziert wurden, die dem Katalogteil vorgeschaltet sind. Obgleich stets ein Kostenfaktor, hätte dem Band etwas mehr Farbe sicherlich gut zu Gesicht gestanden. Dennoch wird mit dem Vorliegen des Bandes die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser zentralen Bestandsgruppe aus Goethes Sammlung tätig gefördert werden.

Ein Manko des Bandes soll jedoch abschließend nicht verschwiegen werden. Gerade angesichts der guten Überlieferungssituation und der Geschlossenheit, in der sich der Sammlungsteil der italienischen Zeichnungen erhalten hat, wäre zu erwarten gewesen, etwas mehr

7 Dieter Gleisberg: *Verzeichnis der durch Goethe für seine Kunstsammlung von Carl Gustav Boerner erworbenen Handzeichnungen*. In: *Goethe, Boerner und die Künstler ihrer Zeit*. Hrsg. von C. G. Boerner. Düsseldorf 1999, S. 51–68; Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«*. *Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Göttingen 2006, S. 463–548 (Anhang 1).

8 Zu Perrigs Verfahren der Strichbildanalyse vgl. Alexander Perrig: *Michelangelo-Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch*. Frankfurt a.M. 1976, S. 12 ff., sowie ders.: *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*. Yale 1991, S. 15 ff.

9 Perrig 1976 (Anm. 8), S. 10.

10 Zu einer kritischen Betrachtung von Perrigs Strichbildanalyse vgl. Andreas Schumacher: *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*. Münster 2007; bes. S. 253–267.

über dessen Genese, die Motivationen des Sammlers und seine Auseinandersetzung mit der Materie zu erfahren. Jedoch besitzen die einleitenden, mit Zitaten aus Goethes Briefen oder Werken garnierten Seiten weitestgehend kompilatorischen Charakter. Hier wurde die Chance vertan, neue, aus der intensiven Beschäftigung mit diesem Sammlungsteil gewonnene Erkenntnisse aufzuführen. Wer mehr über den Sammler Goethe und seinen Umgang mit den Zeichnungen erfahren möchte, dem sei ein Blick in die wichtige Studie von Johannes Grave empfohlen.¹¹

Markus Bertsch

Goethe-Handbuch. Supplemente. Bd. 3: *Kunst*. Hrsg. von Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar 2011, XV, 624 S., 111 Abb.

Mitte vergangenen Jahres erschien Bd. 3 der *Supplemente* des Goethe-Handbuchs zum Thema *Kunst*. Es ist der zweite Supplementband, der nach Abschluss des Goethe-Handbuchs (hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto u. Peter Schmidt) veröffentlicht wurde. Das Handbuch wurde von 1996 bis 1999 in sechs Teilen bei J. B. Metzler in Stuttgart und Weimar verlegt und ist noch in der unveränderten, kartonierten Sonderausgabe von 2004 erhältlich. Die ersten drei Bände des Handbuchs stellen das Gesamtwerk Goethes vor, unterteilt in *Gedichte*, *Dramen* und *Prosaschriften*. Die Teilbände 4.1 und 4.2 widmen sich im Sinne eines lexikalischen Nachschlagewerks den *Personen*, *Sachen*, *Begriffen*, die mit Goethe verbunden werden. Der abschließende sechste Band bietet eine umfassende Chronologie, eine Bibliographie, einen Kartenteil und das Register. Von den Supplementa behandelt der erste, 2008 erschienene Band (hrsg. von Gabriele Busch-Salmen) ausschließlich *Musik und Tanz in den Bühnenwerken*; der zweite Band zum zentralen Thema *Natur* ist für Mai 2012 angekündigt.

Die Herausgabe des dritten Supplementbandes, der sich dem bedeutsamen Thema *Kunst* widmet, wird von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp verantwortet. Beide gehören zu den profiliertesten Forschern für die Zeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts, des Klassizismus und der Romantik und haben wiederholt Fragestellungen zu Goethe, seinem Schaffen und seiner Zeit aufgegriffen. Andreas Beyer ist Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris und Kunsthistoriker mit unverkennbarer Neigung zur Literatur, Ernst Osterkamp ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einem starken Hang zur bildenden Kunst – beste Voraussetzungen also für einen fächerübergreifenden Zugriff auf das Thema. Ziel ist es, wie die Herausgeber einleitend formulieren, systematisch Goethes lebenslange praktische, theoretische und kritische Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten darzustellen. Dazu werden die Malerei einschließlich der Zeichnung und Druckgraphik und die Plastik einschließlich der Medaillen- und Gemmenkunst sowie die als räumlich gestaltende Kunst aufgefasste Architektur gerechnet. Die Herausgeber verstehen den Band als Ergänzung und Erweiterung vor allem des lexikalischen Teils (Bde. 4.1 u. 4.2) des Handbuchs (S. IX) und unterstreichen, dass Goethes Werk ohne seine spezifischen Kunsterfahrungen ebenso wenig zu denken sei wie ohne sein Naturverständnis. Von Jugend an spielten die bildenden Künste für Goethe eine zentrale Rolle. Er war jedoch nicht nur Rezipient, der seine Seherfahrungen kunsttheoretisch reflektierte und für seine dichterisch-kreative Arbeit fruchtbar machte. Als talentierter Zeichner war er zugleich schöpferisch tätig. Zu Recht verweisen Beyer und Osterkamp auf den 1994 vorgelegten Katalog zur Ausstellung *Goethe und die Kunst* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt als

11 Grave (Anm. 7).

Meilenstein auf dem Weg zur näheren Erforschung dieser Fragestellung in den letzten zwanzig Jahren. Ausstellung und zugehörige Publikation lieferten ebenso wichtige Impulse wie zuvor die Ausstellungsfolge *Kunst um 1800* in der Hamburger Kunsthalle (1974 ff.). Sie stellte mit monographischen Untersuchungen zu Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge oder Johann Heinrich Füssli zentrale künstlerische Positionen der Zeit des Klassizismus und der Romantik in ihrem Kontext vor.

Unter den mehr als dreißig Autoren des Bandes zählen neben Andreas Beyer und Ernst Osterkamp auch Jutta Müller-Tamm, Christian Hecht, Steffi Roettgen oder Hermann Mildener zu den renommierten Forschern auf dem Feld der Kunst um 1800 an Universitäten und Museen. Viele weitere sind bereits ausgewiesene Nachwuchswissenschaftler, die nicht zuletzt die Aktualität des gebotenen Forschungsstandes garantieren.

Um sich dem nahezu unerschöpflichen Thema *Goethe und die Kunst* zu nähern, wählen die Herausgeber eine Gliederung in drei große Kapitel: I. *Essays*, II. *Goethes Schriften zur bildenden Kunst*, III. *Künstlerlexikon*, wobei vor allem die ersten beiden Kapitel für den Erkenntnisgewinn des Lesers von Gewicht sind. Als Auftakt des I. Teils mit Essays hat Ernst Osterkamp eine schlüssige werkbiographische Übersicht im Sinne einer Einführung zur Beschäftigung Goethes mit den bildenden Künsten verfasst. In chronologischer Ordnung stellt er eindrücklich die erstaunliche Breite der Auseinandersetzung Goethes mit den bildenden Künsten als Zeichner, Sammler, Kunstschriftsteller, Kunstpädagoge und Kunstpolitiker vor Augen, die er anhand der goetheschen Schriften, Briefe und Gespräche resümiert. Der anschließende Aufsatz von Hermann Mildener widmet sich den Handzeichnungen Goethes. Mildener, Leiter der Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar und damit Hüter des weitaus größten Teils der Goethezeichnungen, interpretiert sie als Zeugnisse künstlerischer Professionalität. Er entzieht sie damit dem im ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend pejorativ gewerteten Verständnis des künstlerisch ambitionierten Dilettantismus – eine zweifellos diskussionswürdige These. Der Autor unterstreicht, dass die eigene Zeichenpraxis für Goethe eine Art des künstlerischen Denkens und Forschens war, die er nicht zuletzt in seiner dichterischen Produktion fruchtbar machte. Das Sammeln als spezifische Weise des Weltzugangs und der Welterkenntnis, als Materialbasis für kunsttheoretische und -historische Schriften ist Gegenstand des Aufsatzes von Johannes Grave. Mit Blick auf das Goethehaus unterstreicht er den sinnlich-performativen Charakter der goetheschen Kunstsammlungen. Dieses Ergebnis wurde auch in dem jüngst unter dem Titel *Sinnlichkeit, Materialität und Anschauung. Ästhetische Dimensionen kultureller Übersetzungsprozesse in der Weimarer Klassik* zum Abschluss gelangten Forschungs- und Ausstellungsprojekt herausgearbeitet, das sich den Kulturpraktiken des Sammelns, Schreibens und Wohnens zugewendet hatte.¹ Martin Dönikes Aufsatz gibt einen systematischen Einblick in Goethes (und Johann Heinrich Meyers) Beschäftigung mit der Kunstgeschichte. Klar wird die Spannung zwischen normativem Denken und geschichtlicher Betrachtung in Dönikes Ausführungen herausgestellt und mit frischem Blick ein nach Kunstepochen gegliederter Überblick auf das Thema geboten. Den kenntnisreichen Ausführungen Christian Hechts zufolge lösten Goethes kunstpolitische Ambitionen unter der Regierung des Herzogs/Großherzogs Carl August die traditionell religiös-konfessionellen Bestrebungen in Sachsen-Weimar und Eisenach ab. Goethes Beziehungen zu Italien werden nicht eigens thematisiert, sondern in den einzelnen Aufsätzen mitverhandelt, nicht zuletzt in den Darlegungen zu Goethes Schriften zur bildenden Kunst im II. Hauptteil des Bandes (u. a. *Leben des Benvenuto Cellini, Winkelmann und sein Jahrhundert, Philipp Hackert, Italienische Reise*). Insofern pointiert Boris Gebhardts Aufsatz zum Verhältnis Goethes zu Paris ein bisher zu wenig erforschtes Kapitel in diesem Kon-

1 Projekt der Klassik Stiftung Weimar und des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris, finanziert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. Die im Rahmen des Projektes erarbeitete Ausstellung mit dem Titel *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen* fand vom 16. März bis 10. Juni 2012 im Schillermuseum, Weimar, statt.

text. Die zunehmend bedeutsame Rolle Frankreichs für Goethes Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst äußert sich in seinen späten Jahren unter anderem in seinem Lob für die *Faust*-Illustrationen von Eugène Delacroix. Vor diesem Hintergrund verwundert es, dass Delacroix im III. Teil des Bandes nicht mit einem eigenen Artikel gewürdigt wird. Unter setzt wird der Bezug zu Frankreich jedoch an anderen Stellen durch den Beitrag zu Diderots *Versuch über die Malerei*, die Künstlerdarstellungen von Pierre Jean David d'Angers oder Jacques Louis David. Armin Schäfers Analyse der ›naturwissenschaftlichen Kunstauffassung‹ Goethes vermittelt dem Leser den Eindruck, dass es zwar wichtige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Kunst im Werk Goethes gibt, so etwa mit Blick auf das methodische Vorgehen oder die zunehmende Verzeitlichung seines wissenschaftlichen Denkens. Von einer ›naturwissenschaftlichen Kunstauffassung‹ aber kann man allgemein, wie es der Artikel vermuten lässt, schwerlich sprechen. Andreas Beyers konzisem Beitrag zu den Goethe-Porträts folgen ausführliche und informative Darlegungen zur Wirkung Goethes auf die zeitgenössische Kunst von Markus Bertsch, die man sich allerdings gestraffter hätte vorstellen können.

Der zweite Hauptteil widmet sich in sechzehn Beiträgen den eigenen Schriften Goethes zur bildenden Kunst. Ähnlich wie im ersten Teil des Bandes leitet ein Aufsatz von Ernst Osterkamp fachkundig zu den Schriften zur Kunst ein. Herausgehoben sei an dieser Stelle unter den durchweg profunden Beiträgen Steffen Egles Vorstellung der Schriften zur Landschaftsmalerei, die Goethe innerhalb der bildkünstlerischen Gattungen weit mehr als die Historie oder das Porträt beschäftigte. Überzeugend wird die Interdependenz zwischen seinen unterschiedlichen Zugangsweisen als Dichter, Künstler, Kunsttheoretiker und Naturwissenschaftler und seinem prinzipiell holistisch aufgefassten Erkenntnisinteresse erläutert. Egle betont auch, dass sich gerade in der Beschäftigung mit der Landschaftskunst Goethes kritische Auseinandersetzung mit den neuen Vorstellungen der Romantiker zeigt, in deren Auffassung Landschaft als Ausdrucksträger für christlich-religiöse, metaphysische und patriotische Inhalte fungierte. Auch die größtenteils erst postum veröffentlichten Abhandlungen Goethes zur Baukunst sind in einem instruktiven Beitrag zusammengefasst. Klaus Jan Philipp macht deutlich, dass sich Goethes praktische Bemühungen besonders prominent im Römischen Haus oder im Wiederaufbau des Weimarer Schlosses manifestierten. Erwähnt sei noch Norbert Christian Wolfs Text, der sich mit Goethes zentralem Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* auseinandersetzt und in der Nachfolge von Oskar Walzel herausarbeitet, wie maßgeblich Goethe als Theoretiker die zeitgenössische ästhetische Debatte mitgeprägt hat. Der Autor verweist dabei unter anderem auf die kunsttheoretischen Reaktionen Schillers, Friedrich und August Wilhelm Schlegels und Friedrich Wilhelm Joseph Schellings.

Es folgen Beiträge zu den wichtigsten kunsttheoretischen Einzelschriften Goethes bzw. den Kollektivleistungen der Weimarer Kunstfreunde, zu Übersetzungen und Rezensionen Goethes, den Zeitschriften *Propyläen* und *Ueber Kunst und Alterthum* oder zur *Italienischen Reise*, die Andreas Beyer pointiert als Programmschrift der Klassizisten gegen die Deutschrömer beschreibt.

Der III. Teil des Bandes stellt in 58 knappen Einzelbeiträgen Künstler vor, die für Goethe in der einen oder anderen Weise Bedeutung besaßen. Neben herausragenden Meistern der Kunstgeschichte, die wie Raffael, Palladio oder Tizian sein Verständnis vom künstlerischen Genie mitprägten, finden wir Künstler, die mit seiner Jugend im Frankfurter Elternhaus verbunden waren und noch dem Rokoko zugerechnet werden können (Christian Georg Schütz oder Johann Conrad Seekatz). Maler und Zeichner wie Georg Melchior Kraus oder Jakob Philipp Hackert dagegen waren wesentlich an Goethes praktischer künstlerischer Ausbildung beteiligt, während wieder andere Künstler Ausgangs- und Bezugspunkte seiner kunsttheoretischen Diskurse bildeten. Zu ihnen gehörte zum Beispiel der Niederländer Jakob van Ruisdael, den Goethe als Wegbereiter der zeitgenössischen Landschaftsmalerei schätzte. Ihm widmete er daher den wichtigen Aufsatz *Ruysdael als Dichter*, der auch als Programmschrift

gegen die Romantiker zu lesen ist. Mit dem Zeitgenossen Caspar David Friedrich verband Goethe ein ambivalentes und überaus komplexes, auf Anziehung und Abstoßung beruhendes Verhältnis, das gleichfalls mit seiner Kritik an der Romantik verbunden ist. Der Autor dieses Künstlerbeitrags, Johannes Grave, relativiert zu Recht die Auffassung einer einseitig negativen Haltung Goethes. Mit Philipp Otto Runge, einem anderen Exponenten der romantischen Schule, pflegte Goethe trotz zum Teil kontroverser Auffassungen einen engen intellektuellen Austausch, der nicht zuletzt im Dialog zur *Farbenlehre* seinen Ausdruck fand. Einzelne Baukünstler arbeiteten mit Goethe in Weimar an verschiedenen Bauprojekten zusammen, so die Architekten Johann August Arens, Nikolaus Heinrich von Thouret, Heinrich Gentz und Clemens Wenzeslaus Coudray. Schließlich werden Künstler behandelt, die sich um unsere bildliche Vorstellung von Goethe besonders verdient gemacht haben. Hier ist neben Martin Gottlieb Klauer, Alexander Trippel oder Angelica Kauffmann vor allem Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zu nennen.

Der Band bereichert und vertieft unsere Kenntnisse über Goethe und die Kunst in vielerlei Hinsicht weit über die ersten Bände des Handbuchs hinaus. Vor allem die Essays und die interpretativen Darstellungen der Schriften zur bildenden Kunst vermitteln uns den aktuellen Stand der Diskussion auf differenzierte Weise und zeigen, wie stark der Dichter in die Kunstdiskurse seiner Zeit eingegriffen hat. Das in diesem Band Erreichte lässt hoffen, dass der komplementär zu verstehende Band zum Thema *Goethe und die Natur* ebenso anspruchsvoll gelingen möge.

Wolfgang Holler

Albert Meier: *Goethe. Dichtung – Kunst – Natur*. Stuttgart 2011, 345 S., 22 Abb.

Albert Meiers Monographie *Goethe. Dichtung, Kunst, Natur* bietet eine Einführung in alle Bereiche von Goethes Werk: Goethe als Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Kunstkritiker und Naturforscher. Dieses wird hier anhand exemplarischer Textanalysen erläutert und in einzelnen Kapiteln behandelt, die die Schaffensphasen und Goethes Entwicklung begreiflich machen. Für seine Analyse wählt Meier die Texte aus, in denen sich das jeweils Innovative und Eigene der Dichtung Goethes in ihrer Evolution am deutlichsten zeigt, das heißt, die Texte, in denen die Experimentierlust Goethes am besten wahrnehmbar ist.

Schon in der Einleitung lässt Meier goethesche Texte für sein Vorhaben sprechen und gründet darauf seine Arbeit. Die Ambiguität und Doppelbödigkeit des Mignon-Liedes lässt ihn konstatieren, dass es ästhetische Erfahrungen stets von neuem zu machen gilt, weil keine ihren Gegenstand je ganz erschöpft. Als Generalformel für dieses Thema zieht er einen Satz Goethes aus dessen Aufsatz *Über Laokoon* (1798) heraus: »Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden« (WA I, 47, S. 101).

Mit diesem Auftakt lässt Meier nicht nur Goethe für sich sprechen und zielt auf die *Captatio Benevolentiae* der Leser, sondern bestimmt damit auch den Tenor seiner Arbeit, der Poetik, auf der seine Textanalyse basiert. Es geht ihm dabei um die Herausstellung eines experimentierfreudigen, ständig sich erneuernden Goethe und um ein Werk, das immer wieder gelesen werden kann und muss. Meier erinnert daran, dass die Medusa Rondanini, die Goethe dauerhaft fasziniert, als Sinnbild für dessen Kunstschaffen seit Rom gelten kann. In dem Kopf der Medusa sei das Grauen gegenwärtig und doch in Schönheit gebannt (S. 14 f.). Dem Bestreben, Goethe aus dieser Perspektive zu lesen, dient Meiers Buch.

Das Kapitel *Erste Dichtungen* thematisiert das Abweichen von den Rokoko-Konventionen der frühen Lyrik. Anschließend werden im Kapitel *Straßburger Veränderungen* Goethes Von

deutscher Baukunst, das *Heidenröslein* und seine *Sturm und Drang*-Hymnen behandelt. Meier kommentiert das Entstehen der von Goethe auf Ganzheitlichkeit angelegten Ästhetik, die von Herder angestoßene Auseinandersetzung mit Volksliedern, eine daraus erwachsende Kunstauffassung und die konstruierte Volkstümlichkeit des *Heidenrösleins* bis hin zu den neuen Tönen der *Hymnen* und dem Pathos der Mythen um Prometheus, Ganymed und Kronos.

Das Kapitel *Literarische Sensationen* entwickelt anhand der Texte *Zum Shakespeares Tag*, *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen*, *Neueröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel. Satyros*, *Die Leiden des jungen Werthers* die extreme Ästhetik der *Sturm und Drang*-Zeit und ihre Künstlichkeit. *Clavigo*, *Stella*, *Erwin und Elmire*, *Claudine von Villa Bella*, *Götter*, *Helden und Wieland* werden im Kapitel *Vor der Klassik* als kleine Dramen, Fragmente und Singspiel-Libretti vorgestellt, die, eher konventionell geraten, die thematische und formale Vielfalt des *Faust*-Projekts vorbereiten helfen. Die Anfänge in Weimar werden im Kapitel *Weimarer Doppelleben* thematisiert, darin *Die Geschwister*, *Triumph der Empfindsamkeit* und die Weimarer Lyrik. Goethes ›Doppelleben‹ als Verwaltungsbeamter und Dichter bestimmt die Kargheit der Produktion der ersten zehn Weimarer Jahre, mit Ausnahme der Lyrik, in der sich Goethe immer mehr vom Zeitgeschmack entfernt und eine metaphernlos-lakonische Ästhetik entwickelt. *Italienische Wende* ist der Flucht Goethes nach Italien gewidmet, betrachtet aus der Perspektive des schließlich nach Weimar zurückgekehrten Dichters. *Zwischen Italien und Italien* zeigt die Umwälzung, die Italien in Goethes Denken ausgelöst hat; dazu der Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, der mit Kupferstichen illustrierte Band *Das römische Karneval* und die *Römischen Elegien*, die einen Wettstreit zwischen dem modernen (fremden) Dichter mit seinen antiken Vorgängern beobachten lassen. *Italienische Dramen* untersucht die Schauspiele im antikisierenden Stil, die Goethe in Italien umarbeitet: *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso*, *Egmont*. Das Kapitel geht den formalen Neuerungen nach und der Verlegung der Motivationen der Helden in das Innere der menschlichen Figuren. Goethes »dauerhafte ›Richtung‹ seines ›Geistes gegen die französische Revolution« (S. 156) wird an den Revolutionsdramen *Der Groß-Cophta*, *Der Bürgergeneral*, *Die Aufregten* und am Epos *Reineke Fuchs* demonstriert, wobei die Farcen die französischen Ereignisse als Mahnbeispiel darstellen. Das Kapitel *Naturwissenschaftliche Studien* widmet sich hauptsächlich der *Farbenlehre*. *Das ästhetische Bündnis mit Schiller* untersucht die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen den beiden Dichtern, die besonders im Briefwechsel ihren Ausdruck findet. Während die *Xenien* als ein Gemeinschaftswerk beider Dichter anzusehen sind, stand Schiller dem Herausgeber der *Propyläen* vor allem als Diskussionspartner zur Seite. Den *Xenien* wie den *Propyläen* wird in Meiers Darstellung besondere Beachtung geschenkt. Das Kapitel *Klassisches Schreiben* erläutert das Paradoxon, dass angesichts der in den *Propyläen* eingeforderten Klassizität so moderne und ›heikle‹ Texte wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* oder die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* entstehen. Auch die *Balladen* missachten den Klassizismus. Antikisierenden Gestus weisen hingegen *Alexis und Dora* sowie *Hermann und Dorothea* auf; sie stellen spielerische Seitenstücke dar. *Die natürliche Tochter* bildet zum Abschluss eine auffällig tragische und ironiefreie Auseinandersetzung mit den Erfahrungen der Französischen Revolution. Im Kapitel *Nach dem Klassizismus* spielen *Die Wahlverwandtschaften* eine herausgehobene Rolle, besonders die Austragung von Konflikt und Leidenschaft in der poetischen Struktur dieses Werkes, die die Banalität des Wirklichen zur Kunst werden lässt. Dabei wird auch das Verhältnis zur Romantik thematisiert. Der durchkomponierte *West-östliche Divan*, das Lebenswelt-Panorama *Dichtung und Wahrheit*, die *Italienische Reise* und die *Trilogie der Leidenschaft* werden unter *Lyrisches und Historisches* behandelt; in Meiers Darlegungen werden die Kompositionstechniken dieser Werke deutlich. Die »Späte Prosa« von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* wird auf ihre Themenkomplexe hin analysiert, auch als ein im Text fingiertes Entstehen ihrer selbst. Ein eigenes Kapitel wird den »*Faust*«-*Dichtungen* als »ernst gemeinte Scherze« in ihrer Mehrdeutigkeit gewidmet. Ein Personen- und Werkregister sowie eine detaillierte Zeittafel zu Goethes Leben beschließen den Band.

Die äußerst reichhaltige, informative und inspirierende Einführung in Goethes Werk stellt anhand von genauen Textanalysen einen experimentierfreudigen, zeitoffenen Goethe in seiner Komplexität vor. Angesichts der kaum mehr überschaubaren Literatur über Goethe – mit der der Autor der Monographie bestens vertraut ist – brauchte es Mut, eine weitere Publikation zu wagen. Meiers Werk rechtfertigt diesen Mut und erweist sich als ausgesprochen nützlicher Band, der zudem noch angenehm zu lesen ist.

Marisa Siguan

Hans-Jürgen Schings: *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien.* Würzburg 2011, 459 S.

Unter dem zweifellos glücklich und kraftvoll gewählten Titel: *Zustimmung zur Welt*, der auf Josef Pieper zurückgeht, legt Hans-Jürgen Schings nun einen monumentalen Band von *Goethe-Studien* vor, die einem Zeitraum von gut dreißig Jahren entstammen. Die jüngsten Beiträge datieren sogar erst von 2010 und 2011; viele sind aus einschlägigen Publikationsorganen des Faches oder aus Festschriften übernommen, aber auch Vorträge, Handbuchartikel, ja Rezensionen finden sich in der Sammlung. Damit ist sogleich die Frage nach dem aufgerufen, was Schiller in seinen *Wilhelm Meister*-Briefen als »das Band um die volle Garbe« genannt hat: Schings nutzt dazu die kleine *Vorbemerkung*, der damit, als Schnittfläche sämtlicher Artikel, eine entscheidende Bedeutung zukommt, liefert sie doch sozusagen die programmatische Linie, die diese Texte von der Gefahr einer nur biographisch-historischen Begründung als Lebensleistung eines bedeutenden Forschers löst und sie als Werkstatt, als Erkenntnisforum wichtiger Fragestellungen zu ihrem Gegenstand sichtbar macht. Da es sich dabei um den Kern des Ganzen handelt, sei die Passage zitiert:

Im Mittelpunkt steht Goethes Diagnose und Kritik der melancholischen Moderne. Seine lebenslangen Leitfiguren sind Wilhelm Meister und Faust. Hält man sie gegeneinander, schärft sich der Blick für die bestimmte Negation, die beide verbindet. Weil er dem Werther-Syndrom nicht verfällt und Goethes Lieblingslehrer Spinoza ihm beisteht, gewinnt der bescheidene Wilhelm Meister seine Statur, wird sein Roman zur Schule der Weltaneignung. Faust hingegen, mächtige, aber malcontente Ikone der Moderne, läuft Sturm gegen die klassische Lebenskunst und erprobt die exzentrischen Bewegungen des unbedingten Subjekts, in Wette und Pakt mit Mephisto selbst das Spiel der Weltverneinung. (S. 7)

Das Rückgrat dieser Zusammenhänge findet Schings vor allem in Goethes Spinoza-Rezeption, in der Maxime »Gedenke zu leben«, die er in seinen Studien zu *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in den 1980er Jahren einflussreich hatte vermitteln können. Die Konsequenz also, mit der hier Goethes Begriff der Religion mit Studien über das Erhabene oder den *Prometheus* als Spiegelungen der Bildungsroman-Tradition einerseits, der *Faust*-Kritik andererseits eingebracht werden, hat sehr viel Überzeugendes an sich und lässt das Buch zu einer von hoher Luzidität und beeindruckender Weitsicht geprägten Monographie werden, in der es um die »Gesinnung zur Realität und Welthaltigkeit« (S. 7) geht.

Bevor auf die Fülle des Gebotenen das eine oder andere Schlaglicht geworfen werden soll, ist freilich auch der durch und durch erkennbar historische Charakter dieses Buches anzusprechen. Der Verfasser hat die Texte durchgesehen und stilistisch überarbeitet, aber »nachträglich den jeweils neuesten Stand der Forschung nachzuholen«, schien ihm »weder möglich noch wünschenswert« (S. 8). So plausibel dieses Argument angesichts des *Wilhelm Meister* wie des *Faust* ist: Hätte nicht wenigstens von Seiten der Goethe-Philologie her eine Vereinheitlichung hergestellt werden können? Man *muss* es ja nicht bedauern, wenn die Frankfurter und die Münchner Ausgabe abwechselnd zitiert und wenn, ja unvermeidlich, für

viele der erlesenen Zitate, etwa aus den Briefen, auf die Weimarer Ausgabe zurückgegriffen wird. Aber ist es, bei aller historischen Patina, beim Wiederabdruck vertretbar, die *Lehrjahre* und die *Wanderjahre* nach der Hamburger Ausgabe zu zitieren (S. 85-208) oder gar nach der Weimarer Ausgabe (S. 264)? Hätte man nicht vielleicht doch von der Artemis-Gedenkausgabe und der Berliner Ausgabe auf eine der neueren Editionen umzitieren können? Auch dass die *Theatralische Sendung* in der Erstausgabe von 1911 zugrunde gelegt wird (S. 95), zum Teil mit falscher Schreibung des Herausgebers (S. 260), bzw. der *Werther* in der Akademie-Ausgabe von 1954 erscheint, zeigt eine nicht ganz notwendige Großzügigkeit. Aufgrund der Historizität der Beiträge musste dann wohl manche zeitbezogene, inzwischen überholte Bezugnahme stehenbleiben, z. B. wenn mit »neuerdings« ein Buch von 1974 bezeichnet wird. Dass bei der Fülle der Fußnotenquerverweise kleine Fehler passieren, ist eine Lappalie – nicht ganz transparent dagegen ist die nur fallweise Entscheidung, nach dem ursprünglichen Publikationsdatum des Aufsatzes erschienene Literatur doch noch ausnahmsweise aufzunehmen (S. 95, Fußnote 4; S. 183 f., Fußnote 90; vgl. S. 8). Eine solidere redaktionelle Betreuung (manche der Artikel haben eine Auswahlbibliographie am Ende, z. B. S. 295 f.) hätte dem so gehaltvollen Werk gut getan, nicht zuletzt auch ein Personen-, womöglich ein Werkregister!

Es sind vier große Komplexe, in die Schings seine Beiträge gliedern kann, und die Stringenz dieser Aufteilung spricht dafür, dass man es, der unterschiedlichen Anlässe und Entstehungszeiten ungeachtet, mit einem einheitlichen Erkenntnisinteresse zu tun hat. Die erste Gruppe von Beiträgen, zugleich die älteste, entwirft aus imponierender Kenntnis die Genealogie des Bildungsromans. Aus dem keineswegs eindeutigen Verhältnis von Aufklärung, Schwärmerkritik und Utopie schält Schings die Rolle des Staatsromans heraus, der zum »Fürstenerziehungsroman« wird, wie er noch in Jean Pauls *Titan* aufscheint; Wielands *Goldener Spiegel* und Michael von Loëns *Der redliche Mann am Hofe* führen Linien aus Moralistik und Empfindsamkeit zusammen, wobei die Raumtiefe solcher Genealogien aus der Berücksichtigung der Gegenstimmen (wie Schillers *Geisterseher*), der Sozialgeschichte und Verschwörungstheorie, der Anthropologie und der Tradition von Fénelon bis Montesquieu erfolgt.

Ein zweiter Ansatz, der für die Vorbereitung des Bildungsromans wichtig ist, zeigt sich in einer scharfsinnigen Analyse des frühen Wieland, dessen Lösung aus der Orientierung an Leibniz ihn zur Assoziationspsychologie (S. 46) und modernen Anthropologie führt. Der *Don Sylvio*, mehr noch die *Geschichte des Agathon* werden zu Zeugen, wie die anthropologische Methode zum narrativen Instrumentarium, aber auch zum Problemzentrum wird, in dessen Mittelpunkt der Austausch von Körper und Geist steht. Von hier aus verfolgt Schings zwei Stränge der Romanentwicklung: den Idealismus und Materialismus gleichermaßen bestreitenden Roman Jean Pauls zunächst, als Einspruch gegen den spätaufklärerischen »Exorzismus der Poesie und des Geistes« (S. 67), und den als Therapie einer Pathogenese sich formierenden Roman eines leidenden Subjekts sodann (hierfür steht die Trias von *Agathon*, *Anton Reiser* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*). Die brüderlichen Verhältnisse zwischen Moritz und Goethe, Melancholie und Identitätskrise auf der einen, Heilung der hypochondrischen Selbstquälerei auf der anderen Seite, ergänzt Schings durch eine Figurenstudie, wenn »Goethes römischer Freund Karl Philipp Moritz« als »Wilhelm Meisters Geselle Laertes« gedeutet wird (S. 209).

Dass diese Sammlung zugleich eine Monographie zum *Wilhelm Meister* ist, gehört zu den Stärken dieses Bandes. Die in der Mitte der 1980er Jahre publizierten Studien, vor allem zur »schönen Amazone« und zur Spinoza-Rezeption, vermessen den Weg vom Roman der Heilung, wie er werthernah aus der Tankred-Konstellation entwickelt wird, zum Bildungsroman, für den dann, für Schings absolut zentral, sogar in goethescher Sprache, »die geheimnisvoll offenbare Macht jener ersten Begegnung mit der schönen Amazone« ausschlaggebend ist: »ein Ereignis«, so heißt es weiter, »das wie keines sonst die Geheimnisse von Wilhelms Lebenspfaden im Bilde zusammenzieht« (S. 98). Aus dieser Perspektive gewinnt auch das Erzählverfahren dieses »morphologischen Romans« (S. 124) seine Kontur, der zugleich als

»ein Roman des Glücks« (S. 135) auf einen teleologischen Kurs getrimmt wird, den der Verfasser ebenfalls in seinem Kommentar zum Roman in der Münchner Goethe-Ausgabe verfolgt hat. Allerdings wird nicht nach ihr zitiert. Das subtil gesponnene Netz von Präfigurationen (kranker Königsohn, Tankred, Hamlet etc.) und Wiedererkennungstrukturen widmet der tragischen Seite oder der Problematik der Turmgesellschaft einen klassisch geprägten kritischen Blick, der nicht ganz ohne Einseitigkeit bleibt: Mignons »Jenseitsgestalt« und das »Arsenal der Religionsschwärmerei« in ihrer Familie (S. 164 f.) werden als frömmigkeitsgeschichtliche Episode gelesen. Natalie als säkulare Heilige im Sinn der *caritas* erweist sich, mit der »Wünschelrute der *Ethik*« Spinozas gelesen (S. 180), als raffiniert freigelegtes Zentrum des Romans, demgegenüber die *Bekenntnisse einer schönen Seele* ins Licht der Ironie rücken (S. 202). Gruppiert um diese bedeutendste These des Buches finden sich ihr zuarbeitende, sie bestätigende oder spiegelnde Studien, sei es zur Rezeption Spinozas als »Philosoph des Klassischen«, sei es zum Verhältnis von Turmgesellschaft und Illuminaten.

Vielleicht halten nicht alle Texte das gleiche Niveau ganz durch. Eine gegen die modische Vereinnahmung des Postmodernen sich absetzende Einlassung auf »Gewitter, Gebirge, gestirnter Himmel« als Ausdruck von Goethes Gefühl des Erhabenen (S. 266) bleibt nicht nur wieder weitgehend am Roman orientiert, sondern hätte beim Wiederabdruck keineswegs so »karg [...] ausfallen müssen« (S. 266); sie nimmt sich zwischen den anderen breitschultrigen Beiträgen eher schwächlich aus. Und ob es dem Band gut tut, mit spitzer Feder geschriebene Rezensionen über den »Enthüllungsgermanisten« und »Gedankenpolizisten« Wilson aufzunehmen (S. 313 f.), mag man sich fragen – jedoch bleibt, auch davon abgesehen, eine Fülle an Substanz.

Was sich in der einen Richtung als Stärke erweist, kann in der anderen Richtung problematisch werden, zumal wenn es sich um einen Vortrag handelt, dessen Aktualisierung gegenüber dem Erstdruck von 1990 sich nur bis zu einem Beitrag erstreckt, dessen Verfasserin den Band eingerichtet hat: Ob sich *Die Wahlverwandtschaften* tatsächlich aus der klassischen Position der Turmgesellschaft und einer fraglos als Autorität genommenen Natalie als modernitäts- und romantikkritische Abrechnung mit der Willkür lesen lassen? Die Linie Spinoza – Herder (mit einem »philologischen Glücksfall«, S. 330) – Meister lässt sich nicht ohne hohen Preis bis zu Ottilie fortführen, wenn, wie es scheint, die klassische Basis, die klassische Lebenslehre, für sakrosankt erklärt werden (S. 335).

Fausts Verzweiflung erhellt vor dem Hintergrund entstehungsgeschichtlicher Zusammenhänge zwischen der Winckelmann-Schrift als anti-faustischer Wertetafel und der Beschäftigung mit Pfizers Bearbeitung des Faust-Buches von Widmann die »Geschichte einer abgründigen, theologisch begriffenen Verzweiflung« (S. 383). In dichten, mit der Forschung gründlich Kontakt haltenden Analysen der *Nacht*-Szene sowie des Osterspaziergangs und der anschließenden Begegnung mit Mephisto legt Schings Fausts Nihilismus, das »Unglück der modernen Subjektivität«, dar, im Gegenzug zur »Glücksfähigkeit des klassischen Sinnes« (S. 399).

Ein Kabinettstück intertextueller *Faust*-Lektüre stellt die Interpretation von *Anmutige Gegend* dar. Nahezu eine »Entfaustung« Fausts« (S. 414) wird aufgedeckt, indem er in die doppelte Optik der danteschen Lichttheologie und der Hypochondrie von Byrons Manfred gestellt wird. Insofern Goethe ein spinozistisches »Gedenke zu leben« der einerseits mystischen, andererseits melancholischen Transzendenz konfrontiert, kann Schings hier, am Beginn des Zweiten Teils der Tragödie, einen Prolog auf der Erde rekonstruieren, der den früh geplanten »Schöpfungs Genuß von innen«, so die Formel um 1800 für die geplante Fortsetzung, verständlich werden lässt.

Zweifellos handelt es sich um eine in sich stimmige Sammlung ebenso anspruchsvoller wie elegant lesbarer Studien – ein Band von besonderem Gewicht für die Goethe-Forschung, dem allerdings etwas größerer redaktioneller Aufwand gut getan hätte, um das Buch auch von dieser Seite auf diejenige Höhe zu bringen, die es in seiner Substanz beweist.

Mathias Mayer

Olaf Breidbach: *Goethes Naturverständnis*. München 2011, 207 S.

Als Biologe und Direktor des Instituts für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik der Friedrich-Schiller-Universität Jena hat sich Olaf Breidbach schon in zahlreichen Publikationen kenntnisreich mit Goethes naturwissenschaftlichen Schriften befasst und 2006 etwa eine umfangreiche Darstellung von *Goethes Metamorphosenlehre* veröffentlicht.¹ Breidbachs jüngstes Buch ist dagegen etwas schmaler und versteht sich als ein Versuch, Goethes Naturverständnis im Blick auf alle von ihm behandelten naturwissenschaftlichen Disziplinen zu skizzieren. Der Band umfasst drei Abteilungen, betitelt *Einleitung*, *Natur-Lehre* und *Gestaltungen*, wobei längere Zitate aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften fast die Hälfte des Buchtextes ausmachen.

In der Einleitung – sie nimmt rund ein Viertel des Gesamttextes ein – erläutert Breidbach Goethes Methode der auf Anschauung beruhenden Erfahrung und situiert sie in seiner Zeit (mit der Abkehr vom theologisch begründeten Schöpfungsplan wurde im späten 18. Jahrhundert die Frage nach der Ordnung in der Natur und nach ihrer Erkennbarkeit neu aufgeworfen). Breidbach stellt sich die Aufgabe, in einer verdichteten Darstellung ein Grundmuster des goetheschen Denkens aufzuzeigen, das er in der Morphologie abgebildet sieht und das auch Goethes Ästhetik in einem neuen Licht erscheinen lasse (S. 15). Goethe schafft, in Breidbachs Worten, eine »Wissenschaft der Naturanschauung, die diese Natur als Ganzes in ihren Teilen, und in ihren Teilen als Ganzes wahrnimmt« (S. 20). Der von Goethe geprägte Begriff der Morphologie als Lehre von der Gestalt werde auf die gesamte Natur bezogen, während in den Einzelwissenschaften Natur nur das sei, »was sich im methodischen Raster der einzelnen Disziplin fangen lässt« (S. 26). »Gestalt« meine aber keine feste Form, sondern eine strukturell bestimmte Größe; die Morphologie erlaube es Goethe deshalb, Natur als dynamischen Prozess zu begreifen (S. 34 f.). Einer solchen lebendigen Natur sei nicht mit objektivierend-beobachtenden Verfahren beizukommen und sie sei nicht durch das »Kalkül der bloß philosophischen Ordnungssysteme« zu erfassen (S. 23). Anschauende Erkenntnis entstehe bei Goethe vielmehr im Zusammenspiel von Subjekt und Objekt (S. 40). Um Natur aus sich heraus zu erfassen, so betont Breidbach öfter, ist eine Haltung der Sympathie, ja Liebe zum Gegenstand der Beobachtung erforderlich (S. 34, 40, 65 u.a.). Wie bereits in *Goethes Metamorphosenlehre*, formuliert der Autor die These, dass sich »der Versuch der Goetheschen Morphologie als umfassende Erfahrungslehre (Ästhetik) darstellen« (S. 40) lasse. Dies exemplifiziert er hier aber nicht, wie im vorgenannten Buch, an poetischen Werken Goethes, sondern fragt danach, ob und wie diese Erfahrungslehre in den Einzelwissenschaften anzuwenden sei. Breidbach will keine Rezepte für die heutigen Disziplinen liefern; er formuliert höchstens Denkanstöße und stellt die Unterschiede zwischen Goethes Ansatz und der modernen Naturwissenschaft dar. Goethes wissenschaftliche Praxis liege historisch vor der Entstehung dieser Naturwissenschaft und gehe methodisch über deren um 1800 sich vollziehende Ausdifferenzierung in einzelne Disziplinen hinaus (S. 21).

Im Teil *Natur-Lehre* folgt ein als exemplarisch deklarierter Durchgang durch die Wissensfelder, in denen Goethe im Laufe seines Lebens als Forscher tätig war. Die fünfzehn Kapitel dieses Teils umfassen deshalb meist nur wenige Seiten. Breidbach bezieht sich explizit auf seine eigenen Ausführungen in *Goethes Metamorphosenlehre*, die stark gekürzt wiedergegeben werden (S. 45, Anm.). Überall sieht er die Metamorphosenlehre von Goethe als umfassende Anschauungslehre angewendet. Dies zeige sich methodisch vor allem im Ordnungsverfahren der Reihenbildung, das Goethe bei allen Naturgegenständen verfolgt habe. Ob Geologie, Osteologie, Botanik oder Meteorologie: Goethe bilde überall Formreihen und versuche damit, den Prozess der Natur nachzustellen (S. 98). Im abschließenden Kapitel des

1 Vgl. die Rezension von Jörg Wesche in GJb 2006, S. 282 ff.

Mittelteils widmet sich Breidbach der Farbenlehre, bei deren Entwicklung Goethe selbst seine Methodik immer wieder reflektiert und gerechtfertigt hat. Breidbach nennt als Verbindung zwischen Metamorphosen- und Farbenlehre: »In beiden geht es um die Erfahrung eines Naturgefüges, und in beiden thematisiert sich zugleich auch, was es bedeutet, zu erfahren« (S. 126). Dabei unterläuft dem Autor bei der Darstellung von Goethes Farbenlehre allerdings ein Fehler, wenn er behauptet, für Goethe sei »Licht ein polar strukturiertes Gefüge« gewesen (S. 128). Unbestritten ist: Die Aufspaltung des Lichts in Farben mit Hilfe des Prismas, wie es Newton beschrieben hatte, lässt Goethe nicht gelten. Breidbach schreibt aber über Goethes Vorgehen: »Zunächst – so zeigte er in seiner Versuchsanordnung – wurde das weiße Licht durch das Prisma vielmehr in zwei Grundkomponenten zerlegt, die sich in seiner Versuchsanordnung als schmale Streifen jeweils am äußeren Rand des gebrochenen Lichtkegels gegenüberstanden« (ebd.). Und etwas weiter unten: »Das Licht setzte sich demnach – nach Goethe – aus Grundpolaritäten zusammen« (ebd.). – Nun hat sich Goethe aber vehement gerade dagegen gewandt, Licht als etwas Zusammengesetztes zu verstehen. Eine Polarität besteht nach Goethe nicht im Licht selbst, sondern zwischen »Licht« und »Finsteris«, die er beide als reale Entitäten ansah. So schreibt er in § 89 des zweiten Stückes seiner *Beiträge zur Optik* zum Prismenversuch, »daß uns das Prisma keine Farben zeigt, als an den Rändern, wo Licht und Finsterniß, an einander gränzen« (WA II, 5, S. 60). Das Auge als Organ der Farbwahrnehmung vermittelt für Breidbach exemplarisch die Seite des Subjekts und die Seite des Objekts, die in Goethes Morphologie nicht zu trennen sind (S. 135).

Im dritten Teil des Buches, *Gestaltungen* betitelt, werden zunächst nochmals die Unterschiede von Goethes Gestaltlehre zu den Anschauungen der Gegenwart hervorgehoben. Gestalt bestehe für Goethe nicht nur in unserer Wahrnehmung, wie es die Wahrnehmungspsychologie am Beginn des 20. Jahrhunderts formuliert hat (S. 147). Und Natur sei für Goethe kein zielloser Prozess, wie das in der modernen Naturwissenschaft angenommen wird: »Die Natur setzt sich nicht frei, sie inszeniert sich in der Metamorphose eines fortlaufenden Wandels des ihr aber immer Eigenen, in den vorgegebenen Regeln des ihr als Natur Möglichen. Insoweit gewinnen die Serien, die Goethe in seiner Naturlehre aufzeigt und aufzeichnet, Sinn« (S. 149). Dem Objektivierungsprozess, dem die moderne Naturwissenschaft gefolgt ist, stehe bei Goethe ein Umgang mit den Objekten gegenüber, worin das Subjekt selbst verwandelt wird – die Erfahrung der Metamorphose führe zu einer Metamorphose des Anschauenden (S. 189). Für Goethe sei denn auch Kants Aussage von der Unmöglichkeit einer wahren Naturerkenntnis nicht stichhaltig. Er traue der Erfahrung des Subjekts zu, die Natur als solche zu erkennen – und zwar deshalb, weil der Mensch selbst ein Resultat dieser sich selbst entfaltenden Natur ist. Als Produkt der Natur sei der Mensch fähig, diese Natur zu erfassen (S. 188). Allerdings setze Goethe damit eine große methodische Verantwortung des einzelnen Forschers voraus, wie Breidbach schon zu Beginn seiner Ausführungen betont hat (S. 33).

Der Autor schreibt mit einem wissenschaftstheoretischen Ansatz, der weitgehend ohne Rückgriff auf goethesche Begriffe wie »Phänomen« oder »Urphänomen« auskommt, um so einen unverbrauchten Zugang zu Goethes Naturanschauung zu finden und diese auch in die Geschichte der Wissenschaften zwischen Linné und der Evolutionstheorie des späten 19. Jahrhunderts einbeziehen zu können. Vieles davon haben bereits frühere Interpreten von Goethes Morphologie ausgesprochen, auf die sich Breidbach auch bezieht. Negativ fällt allerdings im gesamten Text die Häufung von stilistisch und inhaltlich nur wenig variierten Aussagen auf. Im dritten Teil geht diese Redundanz so weit, dass seitenlange Passagen aus dem ersten Teil in sprachlich nur leicht veränderter Form wiederkehren. Man vergleiche etwa S. 23 oben mit S. 151 f., S. 32 ff. mit S. 166 ff. oder S. 34 ff. mit S. 147 f. Dies nährt den Verdacht, dass wir hier eine Collage von einzelnen Aufsätzen oder Vorträgen des Autors vor uns haben, deren teilweise identischer Inhalt nicht abgeglichen wurde, da eine solche Duplicierung der Leserschaft kaum bewusst geschehen sein kann. Inkonsequent wirkt auch, dass z. B. Rudolf Steiner bei der zweiten von drei Erwähnungen plötzlich als »Rudolf Joseph Lorenz

Steiner« (S. 52) erscheint oder Nees von Esenbeck eine ausführliche biographische Fußnote erhält (S. 101), während die Namen aller anderen im Text erwähnten Personen nicht erläutert werden. Einige Schreibfehler deuten ebenfalls darauf hin, dass leider eine wenig sorgfältige Redaktionsarbeit geleistet worden ist. Die eingeschalteten Textpassagen aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften werden nach der Weimarer Ausgabe wiedergegeben und bleiben völlig ohne Kontextualisierung; nirgends erscheint ein Hinweis auf die heute maßgebliche kommentierte Edition der Leopoldina-Ausgabe. Daher erklärt sich vielleicht auch, dass Breidbach die Autorschaft der mehrmals zitierten Skizze *Die Natur* von 1780 ganz unreflektiert Goethe selbst zuschreibt (vgl. S. 30 – mit Textwiederholung auf S. 164 f. – und S. 167, Anm.). Ebenfalls unkommentiert und eher assoziativ ist die Bebilderung des Bandes; die Illustrationen sind schwarzweiß (selbst die zur Farbenlehre) und teilweise sehr klein. Ein direkter Verweis im Text auf eine Abbildung findet sich nur einmal, so dass die Aufgabe, die verschiedenen Komponenten des Buches sinnvoll miteinander zu verbinden, dem Leser überantwortet wird. – Die in den Anmerkungen genannte Sekundärliteratur ist aktuell und für eine Vertiefung hilfreich, wenngleich mehrmals die Aussage eines einzigen Satzes mit dem summarischen Hinweis auf ein mehrhundertseitiges Buch ›belegt‹ wird.

Breidbachs Studie zu Goethes morphologischem Denken ist in ihrer starken Differenziertheit bei gleichzeitig schwacher Stringenz nicht einfach zu lesen. Er hält darin auch ein Plädoyer für eine erweiterte Ästhetik, in der die Trennung zwischen Kunst und Naturwissenschaft aufgehoben ist. Sollte die Idee der Publikation gewesen sein, Goethes Denken über die Natur auch einem nicht wissenschaftshistorisch oder -theoretisch gebildeten Publikum nahezubringen, wie Ausstattung und Klappentext vermuten lassen, so wäre das Ziel mit dem vorliegenden Buch allerdings verfehlt worden. Man hätte dann eine gute Gelegenheit verschenkt, Goethes Naturverständnis kurz, aber allgemeinverständlich darzustellen.

Margrit Wyder

Young-Ae Chon: »So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?« *Zur Macht der Poesie bei Goethe*. Göttingen 2011, 304 S.

An dieser Essaysammlung fällt sofort das ungewöhnlich ausgiebige Zitieren auf. Goethesche Textstellen, selbst die vertrautesten, werden ins Zentrum gestellt, denn von ihrem Wortlaut geht für die Leserin immer noch die Faszination aus, von deren Wurzeln in ihrem Leben sie gelegentlich nebenbei erzählt: ein weiterer für sich einnehmender Zug des Buches – kein üblicher zwar, aber selbstbiographisch schweigsamere Goethe-Interpreten haben nicht einen so langen und abenteuerlichen Weg nach Weimar zurücklegen müssen wie die Autorin.

Indem Bekanntes mit ›neugierigem Blick‹ aus fremden Augen angeschaut wird, kann es als Erlebnis frisch einschlagen. So sind Young-Ae Chons Aufsätze auch dort im Grunde komparatistisch, wo sie nicht, wie die drei letzten Beiträge des Bandes, ausdrücklich Vergleiche mit asiatischen Schriften und Denkweisen anstellen. Es handelt sich nicht bloß um eine Reihe einzelner Fälle, denn immer schwingt die These von der ›Macht der Poesie‹ mit, die die verschiedenen lyrischen und dramatischen Fallstudien verbindet – miteinander dazu noch mit poetischen Phänomenen ferner Kulturen: Poesie gewissermaßen als ein weiteres von Goethe praktiziertes, wenn schon nicht von ihm so genanntes ›Urphänomen‹.

Young-Ae Chons Lese-Erlebnis ist ein Lesen von Erlebnissen, von Erlebnisdichtung also, die aber nicht auf Biographisches reduziert, sondern als Struktur verstanden wird, die sich »des Lesers bemächtigt«, egal ob man Ähnliches schon erlebt hat oder nicht (S. 31). Die Bemerkung, »von diesem Mann ließe man sich gerne auch hinreißen« (ebd.), gilt mit Grund für das lyrische Paradebeispiel *Willkommen und Abschied*. Etwas ernüchternd und unlogisch allerdings ist, dass Goethes erst nach fünfzehnjähriger Pause erstellte Zweitfassung

ausgerechnet wegen ihrer Distanz bevorzugt wird, wo sie doch, von biographischen Erwägungen ganz abgesehen, die feinen Gefühlsfäden des Urtextes übersieht und verwirrt.

Später lernen wir ein koreanisches ›Willkommen und Abschied‹ kennen, bei dem, entgegen etwaigen westlichen Erwartungen an östliche Diskretion, die Harmonie zwischen den Verliebten, die übrigens gerade durch einen Gedichtaustausch zustande gekommen ist, dazu führt, dass das Mädchen »ihn ohne Umschweife in ihr Bett einlädt« (S. 241); bemerkenswerterweise besteht das koreanische Zeichen für ›Freude‹ aus einer Zusammenlegung der Zeichen für ›Mann‹ und ›Frau‹. Ähnlich im chinesischen Klassiker, wieder eine lyrisch durchsetzte Prosaerzählung, leistet der Reim seinen Beitrag zur Harmonie, und zwar diesmal als »Medium einer über soziale Hürden triumphierenden Liebe«. Der ehrgeizige junge Gelehrte hat plötzlich neue Prioritäten: »Nie mehr will ich träumen vom Staatsexamen, / Unter den Kirschblüten nur warten auf die Geliebte«. Er kann freilich am Ende beides verbinden, besteht dann doch das Examen und wird zum hohen Beamten (S. 248 ff.). Und in einem weiteren schönen Schritt über Sesen-Heimisches hinaus tauschen die Liebenden im japanischen *Genji*-Roman »beim Abschied, zur Erinnerung, ihre Kleider, die vom Körpergeruch durchdrungen sind. [...] Die Parfumkultur war hoch entwickelt« (S. 251). Korea, China, Japan also: ›Bindeglied Reim in drei Welten‹ – und obendrein als interkulturelles Bindeglied mit dem im Bandtitel angeführten, harmoniestiftenden Faust-Helena-Dialog.

Den Schluss bilden drei Essays zu *Faust*. Berührt werden am Rande Probleme der Übersetzung ins Koreanische (es gibt bereits 22 Versuche), etwa die Tatsache, dass diese Sprache keinen Begriff für Streben hat oder dass Fausts Ungeduld mit den »Paffen« (V. 367) einerseits den »unschuldigen Buddhismus« nicht treffen darf, andererseits die überempfindlichen 40 Prozent koreanische Christen besser nicht provoziert, indem man ihre – nun ja – Paffen beim Namen nennt (S. 255 ff.).

Über Religion schreibt Young-Ae Chon zugegebenermaßen als eine »für alle Religionen der Welt Heidin« (S. 121). Ihr sagt daher Goethes »nicht einengende Religion« entschieden zu, die sie im Aufsatz zu *Dichtung und Wahrheit* treffend umschreibt: »Abzulesen ist vor allem der Respekt vor der individuellen Form der Religiosität eines jeden, einschließlich seiner selbst. Seine eigene Weise ist frei und originär, vielleicht leichtfertig, doch lebenswürdig, in gewissem Sinn gefährlich, im Grunde jedoch unerschütterlich fromm und zeugt von absoluter Ehrfurcht vor dem Schöpfergott. Eine solche Gläubigkeit, die aber keinen Bekenntniszwang kennt, will hier anscheinend ohne jegliche institutionelle Ausrüstung, aber auch ohne zur sektiererischen Privatreligion zu neigen, in den Facetten der Fiktion unversehrt bleiben« (S. 121 f.).

Trotz Heidentum versucht Young-Ae Chon abschließend, den *Chorus mysticus* des *Faust*-Schlusses buddhistisch zu lesen, was die Lehre von der »Substanzlosigkeit aller Dinge« nahelegt: Das Körperliche sei für den Buddhismus die Leere, die Leere das Körperliche (S. 273 f.). Ob das wirklich nach Goethes (heidnischem) Sinn ist, von seinen heidnischen Lesern gar nicht erst zu reden? Es hieße, Goethes abschließendes Spiel mit traditionell christlicher Symbolik als eine Verleugnung irdischer Werte schlechthin zu verstehen, was nicht verantwortbar wäre. Lautet doch der *Faust*-Text lediglich: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« und nicht, dass alles Irdische, wie beim Buddhismus, von vornherein illusorisch und wertlos sei. Bei Goethe ist keine Lehre von der Leere zu finden.

Immerhin: ein west-östliches Buch, aus dem man über beide Bereiche Anregendes und Bereicherndes schöpfen kann.

Terence James Reed

Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk. Hrsg. von Hee-Ju Kim unter redaktioneller Mitarbeit von Sebastian Kaufmann. Heidelberg 2010, 451 S.

Dass es sich bei dem Freiburger Aufsatzband um eine Festschrift handelt, geht erst aus dem Vorwort hervor, das die Sammlung Günter Saße zum 65. Geburtstag widmet. Die Diskretion auf dem Titelblatt hat dennoch ihr gutes Recht, weil mehr gewollt ist als eine bloße Gelegenheitsschrift zu Ehren eines ebenso verdienten wie beliebten Freundes, Kollegen und Lehrers. Für diesen wissenschaftlichen Mehrwert sorgt in erster Linie die thematische Konzentration auf Goethe unter dem der *Farbenlehre* entnommenen Stichwort ›Wechselleben der Weltgegenstände‹, das Günter Saßes ›Forschungsprofil‹ in der Tat glücklich benennt: »Er hat es sich stets zur Aufgabe gemacht, in problemorientierter Lektüre eine linguistisch und literaturtheoretisch geschulte Auslegung literarischer Texte zu leisten, die bei aller Berücksichtigung des größeren semiotischen Kontextes niemals die genaue Arbeit am Text vernachlässigt« (S. 8). An dieser Tugend nehmen die zwanzig zum Teil umfangreichen Beiträge – in die zwei Gruppen ›Zu Goethes Kunsttheorie‹ und ›Zu Goethes literarischem Werk‹ sortiert – ersichtlich Maß und setzen sich auf eine zwar unterschiedlich plausible, immer aber engagierte und innovative Weise mit je einer lohnenden Facette in Goethes Schriften auseinander.

Klaus Mönig erklärt Goethes Ablehnung christlich-sakraler Malerei mit einem »an der antiken Kunst profilierten Begriff der ›Gegenwart‹« (S. 15), dem alle »ins Jenseits weisenden Botschaften der religiösen Bilder« (S. 18) verdächtig sind. Elena Pankova nimmt das Gotik-Faible des jungen Goethe als »Mittel zur Inszenierung der Genie-Ästhetik und des nationalpatriotischen Interesses« (S. 43) wahr und unterscheidet diese »ahistorische Frühphase« sowohl von einer 1823 gipfelnden »Phase gegenstandsorientierten historischen Verstehens« als auch von einer dritten Phase in *Faust II*, »wo Gotik und Mittelalter in einen epochal-übergreifenden kulturgeschichtlichen Prozeß einbezogen werden« (S. 55). Goethes oft scheel angesehene ›Liedästhetik‹ wird von Günter Schnitzler gerade ihrer »tiefen Einsicht in die ästhetischen Voraussetzungen von Dichtung und Musik« (S. 68) wegen verteidigt und im Wissen um die »textverändernde Funktion der Musik« (S. 72) noch auf Gustav Mahlers Umgang mit *Des Knaben Wunderhorn* bezogen. Jürgen Lehmann spürt Goethes poetologischem Motivkomplex ›Auge und Wort‹ in seiner Aktualisierung bei Paul Celan nach, während Sebastian Kaufmann die ›Poetologie des Symbols in Goethes *Zueignung* (1784)‹ rekonstruiert, um daran u. a. eine gewichtige Differenz zu Schiller deutlich zu machen (vgl. S. 127). Präziser als bisher wird die spannungsreiche Argumentationslogik von Goethes ›System der Kunst in *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*‹ von Katharina Grätz erläutert: »Ein normatives Denken, das *Stil* als Gipfel der Kunst beschreibt, trifft auf ein Denken, das Platz lassen möchte für die Anerkennung vielfältiger Erscheinungsformen von Kunst« (S. 151). Ähnlich detailgenau reflektiert Frank Pauly Goethes 1796 entstandene, aber erst 1826 veröffentlichte Auslegung von Platons *Ion*-Dialog (*Plato, als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung*) als »perfide Abrechnung« mit Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, »die sich aller zur Verfügung stehenden Register bediente« (S. 180).

Den zweiten Abschnitt zu ›Goethes literarischem Werk‹ eröffnet Carl Pietzckers ›psychoanalytischer Versuch‹ *Vom rastlosen Wandern bei Goethe*, der im so dominanten Wander-Motiv zuletzt noch den Sinn erkennt, »die sich im Wirtschaftsprozess dynamisierende Gesellschaft darzustellen: Rastlos treibt sie hin zur Moderne« (S. 196). »Konträr zu der allgemeinen Ansicht, *Werther* sei ein monologischer Briefroman«, begreift Dieter Martin Goethes Jugenderfolg in »seiner latenten Dialogizität« (S. 202) und deckt an der scheinbar »stummen Rolle‹ von Werthers Briefpartner Wilhelm die »Konturen einer Figur« auf, »die nach dem zeitgenössischen Idealbild eines empfindsamen Freundes entworfen ist« (S. 216 f.). Dass Georg Büchners *Lenz* und Gerhart Hauptmanns *Der Apostel* nur dann angemessen verstanden sind, wenn Goethes *Werther* als ihr ›Subtext‹ ernst genommen wird, macht

Barbara Neymeyr deutlich, während Hermann Danuser Goethes *Erbkönig* »im Horizont musikalischer Poetik« diskutiert. Maximilian Bergengruen liest die *Walpurgisnacht* von *Faust I* mit Blick auf die Ballade *Die erste Walpurgisnacht*, um mit diesem Vergleich die These zu stützen, Fausts Erlebnisse auf dem Blocksberg könnten »lediglich Visionen gewesen sein; teuflische Visionen« (S. 296). Welche Funktion dem Lago Maggiore, Mignons »topographischer Heimat«, zukommt und wie der »Wunsch, in sie zurückzukehren, sich zu ihrer Suche nach einer sozialen oder kulturellen Heimat verhält« (S. 300), wird von Henriette Herwig mit dem Ergebnis untersucht, das Ziel von Mignons Sehnsucht sei »ein Utopien, ein Nicht-Ort. Ihr Lebensproblem wäre mit der Rückkehr an den Lago Maggiore nicht gelöst« (S. 313). Die Band-Herausgeberin Hee-Ju Kim diagnostiziert Goethes durchweg ironisches Schreiben am Beispiel der *Wahlverwandtschaften* als »unzuverlässiges Erzählen«; am selben Roman widmet sich Sabina Becker der »Poetik des Visuellen« und dechiffriert die diesem Roman »inhärente Bildlichkeit« im »Zusammenhang mit der Camera obscura« (S. 374). Fred Lönker geht von dem kleinen Aufsatz *Urtheilsworte französischer Critiker* aus, um das Gedicht *Worte sind der Seele Bild* in seiner poetologischen Bedeutung zu erläutern: Während Büsten oder Medaillen die Gestalt des Lebendigen anschaulich vor Augen stellen, seien die »Worte« nur »so etwas wie Schatten zweiter Stufe« und insofern mit »jenen Schatten« zu assoziieren, »die nach antiker Tradition der Unterwelt angehören« (S. 384). An *Wilhelm Meisters Wanderjahre* legt Franziska Schößler dar, inwiefern sich Goethes letzter Roman »anhand des rekurrenten Sujets einer intermedialen Kunst beziehungsweise des *textum* die Differenz von Moderne und Vormoderne« profiliert und letztlich selbst »als poetisches Gewebe zwischen Wahrheit und Lüge, als *textum*« (S. 400f.) erscheint. Jochen Schmidt deutet die »mittelalterliche Burg« in *Novelle* als »ganz und gar semiotisch organisiert« und hebt hervor, wie sehr es Goethe dabei um eine »Entsubjektivierung als antiromantische Strategie, die von romantischen Subtexten dialektisch mitbedingt ist« (S. 413f.), gegangen sei. Achim Aurnhammers »Betrachtung von Goethes letztem Mondgedicht« *Dem aufgehenden Vollmonde* erläutert dieses eindringlich in seinem »Gesprächspotential« und doch zugleich als »Selbstgespräch«: »So repräsentiert das Dornburger Mond-Gedicht das Modell einer lebensgeschichtlichen Hermeneutik, wie sie für die zahlreichen literarischen Selbstbegegnungen in Goethes Alterswerk typisch ist: Das lyrische Ich findet sich im Gespräch« (S. 434f.). Den Schlusspunkt setzt, vom festschriftpflichtigen »Verzeichnis der Schriften von Günter Saße« einmal abgesehen, ein zweiter, kurzer Beitrag Jochen Schmidts, der aus den mephistophelischen Finanzmanipulationen am Kaiserhof des *Faust II* eine »Nutzanwendung für die Finanzwirtschaft der Gegenwart« ableitet: Wie Faust, der vom Kaiser nur ironisch belohnt wird (vgl. V. 6131-6134), sollten auch »Banker, die faule Kredite und imaginäre Werte verbrieften und weiterverkaufen«, als Bonus nur »imaginäre Werte« (S. 444) erhalten.

Man darf Günter Saße zu seiner Festschrift gratulieren. Sie macht ihm Ehre, weil sie zum einen seine Leistung als Forscher wie als Lehrer in ihrer Wirkung dokumentiert, zum anderen aber eine Bereicherung der Goethe-Philologie ausmacht, die über ihre Okkasionalität hinaus von Belang bleiben wird.

Albert Meier

Roger H. Stephenson: *Studies in Weimar Classicism. Writing as Symbolic Form.* Oxford u. a. 2010, 479 S.

Englische Literaturhistoriker gehen immer noch gern davon aus, dass das, was sie *German Romanticism* nennen, in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts begonnen hat. Aus dieser Perspektive ist die Literatur des *Sturm und Drang* als erster Ausklang einer europaweiten Bewegung zu verstehen. Wie grandios sich diese Periodisierung auch anhören mag, so steht

doch immer ein Problem im Wege: der Weimarer Klassizismus. In *Studies in Weimar Classicism* hat der schottische Goetheforscher Roger H. Stephenson eine karriereüberspannende Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen zusammengetragen, die sich stets von neuem bemühen, die Grenzen zwischen Weimarer Klassizismus und Jenaer Romantik herauszuarbeiten. Obwohl die oben erwähnte Periodisierung nie direkt angesprochen wird, kann diese Sammlung als sehr genaue Antwort auf das alte Vorurteil verstanden werden.

Im Vorwort erklärt Stephenson, dass die Aufsätze im Rahmen einer Forschungszusammenarbeit zwischen den Universitäten von Glasgow und Berlin entstanden sind. Viele Kapitel haben ihren Ursprung aber in Vorträgen aus den 1970er Jahren. Dem Leser wird erst allmählich klar, dass er sich durch ein Archiv hindurcharbeitet, eine breite Sammlung von Essays, die wiederholt auf die gleichen ästhetischen Fragen gerichtet sind. Stephenson kehrt häufig zu diesen Fragen zurück, erreicht sie aber jedes Mal aus einer anderen Richtung. Er versucht mehrfach, den Weimarer Klassizismus zu definieren: einerseits um ihn für englische Leser deutlich von der Romantik zu unterscheiden, andererseits um zu zeigen, dass die Ideologiekritik es sich zu einfach macht, wenn sie beide Bewegungen als nahezu austauschbare Aspekte einer nationalistischen Kulturformation des 19. Jahrhunderts betrachtet. Stephenson macht es sich jedoch selbst nicht einfach, sondern betont gerade, wie schwierig es ist, den eigentlichen Unterschied zu benennen. Anhand von Goethes Beziehung zu Schelling versucht er zu zeigen, wie und inwiefern Goethes Einstellung zur Natur von der der Romantik abweicht. Während Stephenson die ästhetischen Gedanken von Goethe und Schiller als eine Doppelbewegung darstellt, wird Schellings intellektuelle Anschauung als Zweizüngigkeit beschrieben. Der wichtige Unterschied liegt für Stephenson darin, dass Goethes Verständnis von der Beziehung zwischen Kunst und Theorie nicht hierarchisch sei, während Schelling (wie die Romantik überhaupt) letztendlich die Philosophie als die höhere Instanz betrachte. Stephenson betont, dass ästhetische Kenntnisse bloß eine koordinierende Funktion haben: Sie bringen empirische Wahrnehmungen und Vernunft zusammen, ohne das eine über das andere zu stellen. Stephenson erinnert auch daran, dass die Ästhetik im 18. Jahrhundert immer noch als eine Wissenschaft verstanden wurde, die versuchte, die Prinzipien der Vernunft mit körperlichen Wahrnehmungen zu verbinden.

Im ersten Kapitel diskutiert Stephenson, inwiefern Ernst Cassirer seinen Symbol-Begriff von Goethe und Schiller übernommen hat; Stephenson verweist in diesem Zusammenhang auf Barbara Naumanns *Philosophie und Poetik des Symbols: Cassirer und Goethe*. Der Gedankengang gräbt sich so schnell in die Einzelheiten von Cassirers Theorie hinein, dass man erwarten möchte, der gesamte Band wäre durch die Dreierkonstellation Goethe – Schiller – Cassirer bestimmt. Aber schon nach dem ersten Kapitel wendet sich Stephensons Blick von Cassirer ab. Was bleibt, ist seine von Cassirer (und Susanne Langer) erworbene Neigung, Konzepte dualistisch aufzuteilen: als Darstellungen von empirischen, materiellen Körpern im Unterschied zu abstrakten Ideen. Doppelseitigkeit wird dabei nicht immer positiv bewertet. Goethes kritische Bemerkung über die Zweizüngigkeit Schellings wird erwähnt, um den Abstand zwischen Goethe und dem frühen Idealismus deutlich zu machen (S. 98). Stephensons Analyse der mystischen Strömungen in Goethes *Zueignung* (1794) legt den Schwerpunkt auf der »Dichtung Schleier« anstatt auf die Natur selbst. Die Dichtung bestimmt die »Hand der Wahrheit« durch ihre Netzwerke von »sound-look relations«. Stephenson teilt mit Paul de Man eine gemeinsame Abscheu gegen endgültige Entscheidungen für oder gegen eine Seite. Goethe betont in seiner *Morphologie* (1817), dass die Natur sich ständig ändert. Stephenson zieht eine kurze Verbindung zwischen »Queer Theory« und Goethes Behauptung, dass die entgegengesetzten Kräfte der Natur nicht durch diskursive Sprache festgehalten werden können. Diese unaussprechlichen Spannungen werden weiterhin weder durch ein dialektisches Drittes noch durch eine vernichtende Ironie gelöst. Im Gegensatz zu Friedrich Schlegel versucht Goethe, wie Stephenson meint, die diversen Elemente in einer Einheit festzuhalten. Die Romantik ist bestrebt, so wie die newtonsche Physik, die Spannung zwischen Natur und menschlichen Beobachtern in einer Abstraktheit

aufzunehmen. Trotz seiner Sympathie für Paul de Man unterscheidet Stephenson sich von der Dekonstruktion darin, dass er die Materialität der Sprache viel stärker betont. Die Laute der Wörter schränken das endlose Spiel der möglichen Bedeutungen letztendlich ein, behauptet Stephenson.

Der Hang zur Doppeldeutigkeit erlaubt es Stephenson, berühmte Stellen zu schlichten, wo es scheint, dass Goethe sich widerspricht – zum Beispiel in Goethes Bemerkung zu Eckermann, dass europäische Leser, obwohl sie das Ausländische schätzen, doch immer zu den alten Griechen zurückkehren müssten, um etwas Musterhaftes dargestellt zu bekommen. Stephenson versteht diese scheinbare Rücknahme in Goethes Weltliteratur-Lehre als die Einsicht, dass Annäherungen an fremde Literaturen in einem historischen Kontext verstanden werden müssen. Stephenson zufolge wird die europäische Perspektive von der griechischen Antike bestimmt. Der geschichtliche Hintergrund dessen, was ästhetisch geschätzt werde, dürfe niemals außer Acht bleiben. In diesem Sinne untersucht Stephenson Goethes *Faust* auf diachronische Anspielungen, die den Text auf das breite Lesegut der europäischen Kultur zurückführen. Die vielen diachronischen Referenzen sollen dem Text eine neue Zeitordnung schenken, so dass die Vergangenheit in der Dichtung vergegenwärtigt wird, um die Kontinuität der westlichen Kultur auch inmitten des rasantesten modernen Strebens darzustellen. Stephenson breitet seine *Faust*-Interpretation im vierten Kapitel aus, um wieder an Cassirer anzuknüpfen. Der wesentliche Unterschied zwischen Dichtung und philosophischem Diskurs liegt laut Stephenson darin, dass poetische Referenzen nicht hierarchisch aufgebaut sind. Die verschiedenen denotativen und konnotativen Ebenen sind nie mehr als miteinander koordiniert und nicht, so wie im strengen Strukturalismus von Roland Barthes angenommen, untereinander subordiniert. Man könnte sich jedoch fragen, inwiefern dieses koordinierte poetische Wahrheitsnetz mit den epistemologischen Werten anderer Diskurse vergleichbar ist. Stephenson bezieht seine allgemeine These auf eine Reihe von Gedichten, erreicht aber die Grenze seiner Überzeugungskraft, wenn er behauptet, Goethes Aphorismen seien in demselben Sinn wie seine Dichtung als wahrheitstragende Sprüche zu verstehen, weil sie eine ähnliche sound-look-Struktur haben (S. 201). Er versteht Goethes Spruchdichtung als einen gelungenen Versuch, traditionelle Weisheiten lebendig zu halten in einem Zeitalter, in dem sie als Klischees trivialisiert werden. Stephenson erkennt, dass Goethes *Sprüche in Reimen* kein hohes Ansehen genießen, und er verwendet einen Anhang zum Buch darauf, die wissenschaftliche Bewertung dieser Gattung herauszuarbeiten. Im letzten Kapitel über Romane im Klassizismus steht die Feststellung am Anfang, dass Romane im 18. Jahrhundert als niedere Form gegolten haben. Stephenson liefert daraufhin eine Literaturgeschichte, die die *Wilhelm Meister*-Romane in die breitenphilosophischen Strömungen des 18. Jahrhunderts einbettet. Anstatt Goethe gegen die Romantik zu setzen, wird Jean Paul als Folie dafür benutzt, die Grenze um den Klassizismus zu ziehen. Dieses Kapitel hatte schon im Sammelband *The Literature of Weimar Classicism* (2005) eine zentrale Stelle eingenommen; hier bildet es eher einen eleganten und zusammenfassenden Abschluss.

Daniel Purdy

Joseph Kiermeier-Debre: *Goethes Frauen. 44 Porträts aus Leben und Dichtung.* München 2011, 445 S.

Kiermeier-Debre legt sein Buch an als »eine Galerie der wichtigsten Frauen aus Goethes Leben und Werk«, als ein »Bild aus Bildern von Müttern, Schwestern, Ehefrauen, von hohen Geliebten und unschuldigen Verführerinnen [...], von hinreißenden Schauspielerinnen und bösen Intrigantinnen«. Alle Charaktere in diesem schillernden Spektrum begreift der Verfasser als »Vorschein oder [...] Abglanz des ›Ewig-Weiblichen« (S. 9). Gerahmt wird die

Publikation durch Porträts von Goethes Mutter Katharina Elisabeth und der Schwiegertochter Ottilie. Auf die Vorstellung einiger anderer realer Personen – u. a. der Schwester Cornelia, Susanna Katharina von Klettenberg, der »priesterlichen Ärztin« (S. 35), und Friederike Brion – folgen mit Elisabeth, Maria und Adelheid aus *Götz von Berlichingen* zunächst Figuren der Dichtung. Charlotte von Stein ist die Einzige, der zwei Kapitel (vor und nach der italienischen Reise) gewidmet werden, ein Verfahren, das aus der Orientierung an Goethes Biographie resultiert, das aber vor allem der Bedeutung der Frau gerecht wird, die Goethe »in beglückender geistig-seelischer und menschlicher Gemeinschaft zur Vollendung seiner Existenz verhalf« (S. 266). In zwei verschiedenen Kapiteln befasst Kiermeier-Debre sich mit Charlotte Buff und der Lotte aus *Die Leiden des jungen Werthers* und motiviert diese Unterscheidung zwischen historischer und poetischer Person wie folgt: »Roman und Biographie sind zwei sehr getrennte Angelegenheiten, die [...] um der hier erforderlichen Klarheit willen deutlich getrennt bleiben sollten« (S. 83). Reflexionen dieser Art können als im Fluss der Niederschrift gegebene Begründung für die Behandlung von literarischen und historischen Persönlichkeiten in einem Buch verstanden werden. Deutlich wird jedoch gerade auch anhand solcher Formulierungen, dass die Darstellung eines »reizvollen Wechselspiel[s] von realen und poetischen Mädchen und Frauen«, einer »bunten Mischung von unsterblicher Dichtung und sterblicher Wahrheit« (S. 9) ein problematisches Unterfangen ist. Der Verfasser unternimmt es im Bewusstsein der Erkenntnis, dass eine erzählte Geschichte wie die um Werther und Lotte »wahrer als die Wirklichkeit ist, weil sie diese allenfalls in ihrer Möglichkeitsform zeigt« (S. 80). Wenngleich nicht zuletzt die essayistische Anlage des Buches und der Umstand, dass 450 Seiten nicht allzu viel Raum für eine tiefgehende Beschäftigung mit 44 Frauenfiguren lassen, signalisieren, mit welchen Erwartungshaltungen der Leser den Band zur Hand nehmen sollte, würde man an einigen Stellen weiterführende Hinweise auf die von Kiermeier-Debre angesprochene »höhere Wahrheit« der Dichtung begrüßen (z. B. vermisst man im Kapitel zu Friederike Brion die Erwähnung von Oliver Goldsmiths Roman *The Vicar of Wakefield* und dessen Bedeutung für die Schilderung der Sesenheimer Erlebnisse in *Dichtung und Wahrheit*).

Der Verfasser bezieht auch Nebenfiguren der Dichtung ein wie die der Franziska aus Lessings *Minna von Barnhelm* verwandte Luzie aus *Stella*, von der er bedauert, dass Goethe, obwohl er sie »so schön konzipiert hat«, sie als »blindes Motiv« löscht (S. 127). Entgegen den ersten Erwartungen, die der Titel hervorrufen mag, werden auch Frauen aufgenommen, deren Beziehung zu Goethe sich keineswegs lebenswürdig ausnahm: »[...] zeitlebens konfliktbeladen« (S. 323) war das Verhältnis zwischen der Schauspielerin Caroline Jagemann, der Geliebten des Weimarer Herzogs Carl August, und dem Theaterleiter Goethe: »Der Widerpenstigen Zähmung sollte ihm nie gelingen« (S. 324).

Kiermeier-Debre flicht knappe Exkurse zu sprachgeschichtlichen Fragen ein (S. 48 u. 91) und stellt die Protagonistinnen unter Berücksichtigung literaturgeschichtlicher Zusammenhänge vor. So gelangt der Leser zu Beginn des Kapitels über Elisabeth aus *Götz von Berlichingen* von einer Skizze der Bedeutung Shakespeares für die deutsche Literatur als »Formgeber«, der »erlaubte, alle Gesetze der bis dato geltenden aristotelischen Poetik über den Haufen zu werfen« (S. 47), zu einer Einordnung der Frauenfiguren aus Goethes *Sturm und Drang*-Drama in diese kulturgeschichtliche Dynamik: »Die neue Freiheit bot bisher nicht gekannte Möglichkeiten der Charakterisierung, und die dramaturgische Offenheit ließ erstmals auch Frauenbilder zu, die nicht auf stilisiert-pathetischem Kothurn einherschritten [...], sondern die als lebenswahr und -echt empfunden wurden [...]. Beispielhaft sind neben der Titelfigur deshalb die um sie gruppierten Frauenfiguren des Stückes geworden« (S. 48). Man kann das Buch lesen als eine kleine Literaturgeschichte, als deren roter Faden die Frauen um Goethe fungieren. Seine Neigung für das gewählte Thema verbirgt der Autor nicht: »Das Wunder, wie es Goethe gelang, in der Figur eines unschuldig-schuldigen Mädchens [Gretchen] das rührendste Muster, die ergreifendste Mädchengestalt der deutschen Literatur zu schaffen, ist nicht erklärbar« (S. 92).

Goethes eigene Darstellung, vor allem aus *Dichtung und Wahrheit*, bezieht der Verfasser häufig in seine Ausführungen ein, wobei er bei gegebenem Anlass deutlich macht, dass sich Facta und Ficta nicht immer decken (z. B. S. 99). Die historischen Frauenfiguren kommen mit Originalzeugnissen selbst zu Wort. Fehlen entsprechende Selbstzeugnisse, weist der Autor darauf hin, dass unser heutiges Bild von der Begegnung einiger Frauen mit Goethe ein einseitiges, durch dessen Perspektive bestimmtes ist: Charlotte von Stein hat ihre Briefe an Goethe verbrannt (S. 143 f.), Friederike Brion bzw. das Mädchen in den Sesenheimer Liedern »schweigt« nicht nur »fast in allen Gedichten der Zeit«: »Sprachlos blieb Friederike auch in ihrem weiteren Leben« (S. 43 f.).

Das ansprechend aufgemachte Buch – jedem Kapitel ist ein Porträt der jeweils im Zentrum stehenden Frauenfigur vorangestellt – verzichtet auf ein Register und auf Fußnoten. Zitate vor allem aus Goethes Werken sind so nachgewiesen, dass sie »ohne Probleme auffindbar sind« (S. 441). Sachliche Ungenauigkeiten – Therese als Wilhelm Meisters »zukünftige Frau« (S. 300) zu bezeichnen, ist etwas unpräzise, das Erscheinungsjahr von *Faust II* mit 1932 anzugeben (S. 389), ein Druckfehler, der implizit von der Modernität des Werkes kündigt – sind gelegentlich festzustellen.

Ariane Ludwig

Leo Kreutzer: *Goethes Moderne. Essays*. Hannover 2011, 158 S.

Nicht einfach Essays um Goethe werden hier versammelt, sondern Essays zu einem Spezifikum in Goethes literarischem und naturwissenschaftlichem Werk, einem sehr goetheschen, präzise umreißbaren Problemhorizont. Kreutzer hat seine Essays nicht nur selbst zusammengestellt, sondern sie auch kritisch durchgesehen; er arbeitet neuartige Perspektiven ein und macht implizite Zusammenhänge zwischen den einzelnen Arbeiten deutlicher.

Kreutzers Essays, in ihren ersten Fassungen zwischen 1989 und 2010 veröffentlicht, kreisen um die für das gesamte Werk Goethes nicht wegzudenkende Reflexion der – modern gesprochen – »Moderne«, wie sie aus Goethes historischer Verortung in der Schwellenzeit am Aufbruch in die Moderne resultiert. Die Erarbeitung bzw. Reflexion zum Teil sehr spezifischer Aspekte von Goethes Werken habe, so Kreutzer in der Einleitung zu seinem Band, in den letzten beiden Jahrzehnten insbesondere durch seine Zusammenarbeit mit afrikanischen Goethe-Forschern einen neuartigen Fokus gewonnen – denjenigen nämlich, durch einen Blick von weit außen die Modernisierungskonflikte im Werk Goethes schärfer herauszuarbeiten (wie sie sich nicht zuletzt für die frankophonen Staaten Afrikas als gegenwärtige Konflikte darstellen).

Diese Perspektive resultiert aus der ethischen Haltung des Literaturwissenschaftlers Kreutzer. Er liest literarische Texte als Aufbewahrungsmedien eines spezifischen (dem jeweiligen Autor möglicherweise partiell unbewussten) gesellschaftlichen und literarisch individualisierten Wissens, das nur eben Literatur aufheben könne: Und dieses Wissen gewinne neue Gestalt, neue Bezüge, wenn der literarische Text aus einem neuartigen Blickwinkel wahrgenommen werde. Gerade im Kontext seiner Afrika-Erfahrungen plädiert Kreutzer damit für eine Goethe-Forschung jenseits der goethe-philologischen oder germanistischen Immanenz (oder Transzendenz?).

Goethes Darstellungen von Modernisierungskonflikten sollten nicht isoliert und nur im Kontext ihres unmittelbaren Entstehungszusammenhangs gelesen werden, gleichsam philologisch! Vielmehr ist für Kreutzer das Wissen, das sie aufheben, »zu schade ›für Germanistik‹«, für »eine selbstgenügsame ›Goethe-Forschung‹« (S. 10) – vor allem, da in Goethes Werk eine »andere Moderne« zur Erscheinung gelangt (S. 11), deren Vorstellung aus dem Bewusstsein gerade des immensen Konflikt- und Verlustpotentials von Modernisierungs-

prozessen entspringt. Damit erhält der Titel des Essaybandes seine doppelte Bedeutung: Es geht nicht um *die* Moderne bei Goethe, sondern auch um die spezifisch goethesche Vorstellung einer alternativen Moderne.

Einen ersten Aspekt dieser alternativen Moderne sieht Kreutzer in Goethes Verständnis der Naturwissenschaft: Ausgehend von Fausts Osterspaziergang entfaltet Kreutzer Goethes Distanz zum herrschenden Wissenschaftsverständnis und präpariert – in scharfer Entgegensetzung zu Kant – seinen Zugang zur Natur als ›zarte Empirie‹ heraus. Diese naturwissenschaftliche Grundeinstellung sieht Kreutzer bei Alexander von Humboldt in einem spannungsvollen, aber doch verwandten Sinne weitergeführt, wo auch die forschende Erkenntnis der Natur eben nicht ihrer gewaltsamen und auf Herrschaft zielenden Aneignung diene.

Weltliteratur als kultureller Begegnungsraum wird als spezifisch goethisches Konzept entfaltet – und in einer geradezu ›postkolonialen‹ Lektüre des *West-östlichen Divans* vorgeführt. Die Perspektive Goethes auf die industrielle Moderne wird an der Skepsis festgemacht, mit der der Autor vor allem im zweiten *Wilhelm Meister*-Roman die immensen Probleme reflektiert, die sich mit der Industrialisierung vormals handwerklich betriebener Gewerke verbinden. Faust im zweiten Teil der Tragödie, insbesondere im vierten und fünften Akt, wird als Warnbild des rational agierenden Unternehmers und Naturbeherrschers interpretiert, der in Philemon und Baucis nichts von den seit Jahrhunderten ererbten Traditionen mehr gelten lassen kann und mit dem beauftragten Mord an den beiden Alten die rationale Logik der Moderne warnend offenlegt.

Seinen Band abschließend – und damit sowohl Aspekte der bisher behandelten Texte aufgreifend (Weltliteratur) als auch die Leistung der literarischen Eigenheit von Goethes Entwurf einer ›alternativen Moderne‹ hervorhebend –, entwickelt Kreutzer aus Herders und Goethes Konzepten, die seit dem *Sturm und Drang*, also für Goethe lebenslang, wirkmächtig gewesen seien, die Vorstellung einer ›pantheistischen Moderne‹: Moderne im wesentlichen als eine ›Moderne der Kultur‹ verstanden, die in der Geschichte der abendländischen Kultur zwar keine nachdrückliche Rolle gespielt habe, deren alternativer Status damit aber auf keinen Fall abgegolten sei.

Kreutzer modernisiert Goethe nicht krude nach den Maßgaben neuer, etwa postkolonialer Lektüreparadigmata. Vielmehr präsentiert sein kleiner Essayband sehr genaue – und nicht nur von Kreutzer schon vorgetragene – Lesarten zentraler Texte und Textpassagen, die den Blick schärfen für die Reflexion von Modernisierungsprozessen, wie sie den Texten selbst innewohnt. Ein lesenswertes Buch!

Benedikt Jeßing

Helmut Schanze: *Goethe-Musik*. München 2009, 142 S.

Der Titel des schmalen Bandes von Helmut Schanze ist ebenso knapp wie vielsagend und deutungs offen. Der Verfasser nennt ihn in seinem Vorwort schlicht »anspruchsvoll« und sagt, es sei sein Vorhaben, »eine musikalische Rhetorik« Goethes »zu rekonstruieren« (S. 7). Den dafür eingeschlagenen Weg bezeichnet er im Laufe des Bandes als »philologisch-biographische Methode« (S. 89), die »einerseits durchaus biographische Verhältnisse berücksichtigt und anzeigt, andererseits aber auch die jeweiligen Diskursformationen der Zeit und die zu Grunde liegenden rhetorisch-poetischen Konzepte anspricht« (S. 21). Seinen nicht wirklich trennscharf bestimmten Gegenstand entfaltet der Verfasser in einer Sequenz von Einzelkapiteln, in deren Zentrum jeweils die Beziehung zwischen Goethe und einem Komponisten steht: *Mozart, Zelter, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann* lauten die Überschriften der sechs Kapitel. Schon aus diesen Fokussierungen ergibt sich, dass der Verfasser nicht die von der jüngeren Forschung erfolgreich gebahnte Spur weiterverfolgt, auf der

man aus den zeitgenössischen Quellen heraus die Anteile bestimmt hat, die Goethe im Musikleben seiner Epoche(n) und seines kulturellen Umfeldes konkret zukommen. Statt Komponisten wie Kayser und Reichardt, Eberwein und Winter in den Blick zu nehmen, deren tätige Mitwirkung an Goethes musikalischer Praxis zwischenzeitlich in ein neues und historisch gerechtes Licht gerückt worden ist, konzentriert sich der Verfasser vielmehr vorrangig – in der Tradition der ›Heroengeschichtsschreibung‹ – an den Sternen ›erster Größe‹, deren Beziehung zu Goethe aber (außer bei Zelter und seinem Schüler Mendelssohn) jeweils nur einseitig bestand, von kurzer Dauer war oder lebensgeschichtlich kaum zu fassen ist: Ein persönlicher Kontakt zwischen Mozart und Goethe kam, wenn überhaupt, nur ganz früh und flüchtig zustande; mit Beethoven war Goethe zwar einige Wochen des Jahres 1812 im selben Kurort, ohne dass sich daraus aber eine intensivere Zusammenarbeit entwickelt hätte; der von Schuberts Freunden ausgehende Versuch, den Weimarer Dichter für dessen Lieder zu interessieren, hat kein greifbares Echo von Seiten Goethes erfahren; eine persönliche Beziehung Goethes zu Schumann lässt sich nur über den reichlich indirekten Umweg seines 1831 notierten Eindrucks nach einem Klavierabend von Clara Wieck, Schumanns späterer Frau, konstruieren.

Weshalb der Verfasser so bestimmt an dem überlebten Konzept festhält, Geschichte – und sei es die Geschichte einer vagen Bindestrich-Bildung wie ›Goethe-Musik‹ – ergebe sich aus der ›Begegnung‹ genialer Einzelpersönlichkeiten, erfahren wir ebenso wenig wie die Gründe für seine weitgehende Ignoranz gegenüber jenen Komponisten, die Goethes musikalische Wege anhaltender begleiteten, aber freilich im späteren Repertoire der musikalischen Goethe-Pflege keine Chance mehr hatten. Wohl mag der Umstand, dass »eine Reihe der hier ausgeführten Gedanken« im Kontext des »Salzburger Symposions zur Festspielzeit« entstanden sind und vor dessen Publikum »zur Diskussion gestellt wurden« (S. 7), seinen Anteil an der arg kanonlastigen Anlage des Bandes haben. Wie dem auch sei: Man kann dem Verfasser keineswegs vorwerfen, er verschleierte die mitunter dürre Faktenlage, die Goethes persönlich-biographische Beziehung zur Mehrzahl der behandelten Komponisten teilweise bis zum Nullpunkt marginalisieren muss. Das Gegenteil ist der Fall. Gerade dort, wo die Quellen nahezu schweigen, eröffnet sich dem Verfasser ein weites Feld für gleichermaßen geistvoll-anregende wie spekulativ-assoziative Überlegungen.

Der Reihe nach: Bereits die den Band-Titel wiederholende Einleitung (S. 9-22) gibt ein beredtes Beispiel für das vom Verfasser bevorzugte Verfahren, aus scheinbar nebenbei gefallenem und bislang eher überlesenen Äußerungen Goethes gewichtiges argumentatives Kapital zu schlagen. So hängt er seine Präliminarien an wenigen Zeilen aus der *Wunderhorn*-Rezension auf, in der Goethe unterschiedliche Möglichkeiten des musikalischen Gebrauchs von Arnims und Brentanos Sammlung skizziert – zweifellos ein ergiebiges Zitat, um die Liedpflege der Goethe-Zeit zu entfalten, aber deshalb gleich eine »hoch differenzierte Kompositionstheorie des ›Liedes‹« (S. 9)? Das kann nur behaupten, wer die (seit Heinrich W. Schwab gut erforschte, rund um das von Johann Abraham Peter Schulz und anderen propagierte Paradigma der ›Sangbarkeit‹ kreisende) Liedästhetik der Zeit ausblendet. Statt historisch zu argumentieren, fährt der Verfasser wortklingelnde Geschütze der Rhetorik- und Medientheorie auf, um immer wieder den »rhetorische[n] Kern von Goethes ›Ästhetik‹ und seine auf ›Natur‹ gegründete Theorie der Kunstwirkungen« zu beschwören (S. 22).

Im *Mozart*-Kapitel (S. 25-40) macht der Verfasser aus der Not, dass nur »wenige person-bezogene Erinnerungen [Goethes] an Mozart belegt« sind (S. 25), die Tugend, Goethes weit zurückblickende, im Kontext der späten Redaktion seiner Lebens- und Reiseerfahrungen erfolgte Rekonstruktionen seines Mozart-Bildes differenziert zu erkunden. Dass Goethe im Umgang mit Mozarts Singspielen »Depressionen« (S. 30-32) erlitten habe, dürfte aber die historischen Befunde ebenso überstrapazieren wie der Gedanke, Goethe habe in der theaterpraktischen Arbeit an Mozarts *Zauberflöte* so etwas wie ein ›Regietheater‹ *avant la lettre* entwickelt, indem er Papagenos Glockenspiel auf ein »geheimnisvolles ›Kästchen‹« reduziert (S. 36), das wiederum nicht nur in Goethes Versuch einer Fortsetzung der *Zauberflöte*,

sondern auch in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* als hochbedeutendes Symbol fortlebe. Nüchterner bleiben demgegenüber die knappen Ausführungen zu Zelter (S. 43-51), die dessen Rolle als Berichterstatter aus der Musikmetropole Berlin und als Ratgeber für Goethes ›Tonlehre‹ diskutieren, aber zugleich die These nahelegen, Goethes nach dem Selbstmord von Zelters Sohn erfolgter Übergang zum vertraulichen Du hänge mit einem »weitere[n] Biographicum« zusammen: »Im Sommer 1812 hatte Goethe Beethoven kennen gelernt« (S. 44).

Wie solche assoziativen Gedankenblitze – je nach Leserlaune – Erstaunen oder Befremden wecken mögen, so beruht auch das folgende, weit ausgreifende *Beethoven*-Kapitel (S. 53-91) im Kern auf dem Versuch, die extrem lückenhaften Quellen, die von den Begegnungen im Sommer 1812 künden, spekulativ zu ergänzen und zu einem bedeutungsschwangeren Gesamtbild zu runden. Kurz gefasst: Goethe und Beethoven hätten sich gegenseitig nach der Konstrastfiguration zwischen Tasso und Antonio aus Goethes Künstlerdrama stilisiert; aus diesem persönlichen Missverstehen als Kunstfiguren ergebe sich aber insofern ein geheimes Verstehen auf höherer Ebene, als Beethoven eben die Spannung, die Goethes Dramenfigur Tasso zwischen den beiden Leonoren am Hof der Este aushalten müsse, für die wenig später angegangene Revision seines *Fidelio* musikalisch für die Gestaltung der dortigen Leonore fruchtbar gemacht habe. Dass derartige, an allen Ecken und Enden klappernde Thesen dem Versuch, sie etwa am Notentext zu plausibilisieren, von sich aus widerstehen, verwundert kaum. Bedenklicher stimmt da noch, dass der Verfasser – trotz aller Bekenntnisse zur Philologie – das zentrale Briefzitat Beethovens (»Goethe behagt die Hofluft zu sehr«) einmal vollständig anführt und dabei ausführlich auf das von der älteren Forschung übergangene Wörtchen »zu« eingeht (S. 67f.), etliche Seiten später aber selbst auf diese wertende Zuschärfung verzichtet (S. 86f.: »Göthe behagt die Hofluft sehr«). Dass die herandrängenden Assoziationsketten ihren Weg aufs Papier etwas zu schnell gefunden haben mögen, ergibt sich auch daraus, dass im *Beethoven*-Kapitel die Abschnitt-Nummern 5 (S. 60 u. 63) und 10 (S. 80 u. 86) je zweimal vorkommen.

Wohlthuend sachlich ist demgegenüber das *Schubert*-Kapitel (S. 93-103): Gut informiert legt der Verfasser dar, dass das Ausbleiben von Goethes Reaktion auf die Zusendung von Schubert-Liedern keineswegs eine ästhetische Abwertung dieser Kompositionen erschließen lasse. Vielmehr sei die Sendung schlicht zur falschen Zeit in Weimar eingetroffen, da Goethe kurz nach dem Tod seiner Frau alle Korrespondenz habe ruhen lassen. Bevor Goethes viel besser bezeugte Begegnungen mit Mendelssohn ausführlich aus den Dokumenten referiert werden (S. 105-129), bestimmt der Verfasser aus der »Werkbiographie Goethes« die überaus günstige Konstellation, in der Zelters Schüler seit 1821 in Weimar seine Aufwartungen machen konnte. Mendelssohns Vorname Felix mache ihn nicht nur allgemein zu einem ›Glückskind‹, sondern zu einer Inkarnation der Kunstfigur Felix (Wilhelm Meisters Sohn) aus Goethes Romanwelt: »Biographie trifft auf den Roman«, da Goethe eben das Manuskript von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* abgeschlossen hatte, als Zelter seinen Zögling nach Weimar sandte (S. 117). Auf vergleichbare Engführungen oder Kurzschlüsse verzichtet der Epilog zu Schumann (S. 131-139), der von dessen knapp charakterisierter »Goethe-Musik« aber immerhin behauptet, sie entspreche den »Goetheschen Intentionen« mehr, als man meist annehme, da Goethe »keineswegs ein strikter Anhänger der Zelter-Reichardtschen Lie-dästhetik« (S. 132; so getrennt!) gewesen sei.

Dass Helmut Schanze uns den geduligen Beleg für diese wie für viele weitere seiner Thesen vorenthält, schmälert den Ertrag der vorgestellten Arbeit erheblich. Als gehörtes Wort mögen seine funkelnden Assoziationen in Champagner-Festspiellaune anregend unterhalten und prickelnde Diskussionen angestoßen haben. Ob seine Gedanken aber als gedrucktes Buch dauerhaft tragfähige Einsichten bereithalten, unterliegt einigem Zweifel.

Dieter Martin

Barbara Mühlenhoff: *Goethe und die Musik. Ein musikalischer Lebenslauf*. Darmstadt 2011, 122 S.

Dietlinde Küpper: *Musik in Goethes Leben. Zum Sehen geboren?* Weimar 2011, 199 S.

Gegenüber seinem Altersfreund Zelter meinte Goethe im Mai 1820, er sei ein »Ton- und Gehörloser, obgleich guthörender«, dem »deshalb ein Drittel des Lebens« fehle. Trotz dieser skeptischen Selbsteinschätzung, mit der Goethe sich den tieferen Zugang zur Musik abzusprechen scheint, reizt die Erkundung des Themas *Goethe und die Musik* bzw. *Musik in Goethes Leben* immer aufs Neue. Allein 2011, fern aller Jubiläen, sind gleich zwei einschlägige Darstellungen erschienen: von Barbara Mühlenhoff und Dietlinde Küpper. Dass tatsächlich über Goethes Verhältnis zur Musik mehr zu sagen ist, als es das Bekenntnis seiner Gehör-Defizite vermuten lässt, haben quellengesättigte Handbücher und Einzelstudien mittlerweile so intensiv erwiesen, dass einem um den Stoff nicht bange sein muss, mit dem die Verfasserinnen ihre übersichtlichen Bücher füllen. Kritisch und gespannt fragen darf man aber, wie sie das vielfach behandelte Material aufbereiten und welche neuen Aspekte sie ihm abgewinnen.

Kurz machen kann man es beim schmalen Bändchen von Barbara Mühlenhoff, das von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft vertrieben wird und daher – wäre man nicht durch die expansive Programmpolitik des Hauses vorgewarnt – einem Mindeststandard entsprechen sollte: Neue Gesichtspunkte und philologische Verlässlichkeit fehlen ebenso wie die fachliche Durchdringung des Gegenstands oder auch nur seine stilistisch anziehende Präsentation. Der Verfasserin (aber kaum dem Leser) genügt es, Goethes Lebenslauf in seinen bekannten Phasen datenreich nachzuerzählen und an passenden (oder unpassenden) Orten die musikalisch einschlägigen Umstände einzufügen. Für wen jedoch ist das Büchlein geschrieben? Für den Fachmann sicher nicht, aber auch der »interessierte Laie« darf mehr erwarten als eine Quellen und Forschungen krude mischende »Bibliographie« aus summa summarum siebzehn Titeln, die mit dem Hinweis schließt, »Goethes Werke« seien »online einzusehen« unter *zeno.org* – ein Schelm, wer argwöhnt, die magistrierte Musikwissenschaftlerin habe ihren Goethe auch danach zitiert. Gerade Laien sollte man nicht mit pseudogelehrten »Anmerkungen« abspesen: Der Terminus »Blankvers« bedeute »grob gesagt, dass das Geschriebene reimlos« ist (S. 114). Das von der Verfasserin grob Hingeschriebene ist oft nicht nur ungereimt, sondern auch stilistisch missraten. Was mag es heißen, das Singspiel *Claudine von Villa Bella* habe »von vornherein sehr viel mehr Libretto als *Erwin und Elmire*« (S. 31)? Wie soll man die Aussage werten, Goethe habe im Jahre 1789, als das Bündnis der Klassiker noch längst nicht abzusehen war, »trotz Schillers erklärter Abneigung Reichardt gegenüber« eben diesen Komponisten empfangen (S. 61)? Von »sprachlich literarischem Niveau« (Werbextext auf dem Buchrücken) zeugt es kaum, wenn musikologischen Plattitüden durch geballte Genitivkonstruktionen der Anschein wissenschaftlicher Dignität gegeben wird: »In der Epoche der Klassik weicht die Wichtigkeit der harmonischen Vielfalt des Generalbasses des Barock einer mit neuen rhythmischen und motivischen Elementen angereicherten Oberstimme« (S. 13). Solche Formulierungen hätten das Lektorat nicht passieren dürfen, denn sie sind weder einem wissenschaftlichen noch einem breiteren Publikum zuzumuten. Fazit: Gewogen und für zu leicht befunden!

Entschieden mehr Gewicht hat dagegen die Darstellung von Dietlinde Küpper. Freilich ist vorauszuschicken, dass das Buch wissenschaftlichen Ansprüchen nicht – oder wenigstens nicht durchgängig – genügt oder genügen möchte. Folglich haben sich auch hier Fehler eingeschlichen. So ist zwar richtig, dass in den 1780er Jahren in Weimar viele *opere buffe* inszeniert wurden und dass diese italienische Ausprägung der komischen Oper (anders als in

der französischen *opéra comique*) »kein gesprochenes Wort« kennt; dass aber die in aller Regel »in deutscher Übersetzung« (S. 45) aufgeführten *opere buffe* eben auch in Weimar mit gesprochenen Dialogen zwischen den gesungenen Arien gegeben wurden, wäre der Richtigkeit halber anzufügen gewesen. Ferner stammt die »kleine Ballade *Der König in Thule*« nicht »aus dem Singspiel *Claudine von Villa Bella*« (S. 118), sondern trägt schon bei ihrer Erstveröffentlichung als Lied den Herkunftsvermerk »Aus Goethens *Dr. Faust*«. Gewiss wäre es ratsam gewesen, überprüfbare Quellennachweise zu geben und dabei auf eine neuere wissenschaftliche Ausgabe zu referieren, statt den Leser mit dem Pauschalhinweis zu beschneiden, die »Zitate« stammten »von wenigen Ausnahmen abgesehen aus der Hamburger Ausgabe« (S. 194). Doch schon das ausführliche Literaturverzeichnis (in dem allerdings maßgebliche Arbeiten, wie Norbert Millers Buch *Goethe und seine Komponisten* von 2009, fehlen) lässt erkennen, dass die Verfasserin ihre Darstellung auf einem wesentlich festeren Fundament aufbaut als ihre Konkurrentin. Zwar handelt auch sie sich zunächst weitgehend am chronologischen Faden von Goethes Lebenslauf entlang. Aber bereits dabei integriert Küpper die musikalisch relevanten Fakten und Zusammenhänge ungezwungener, formuliert flüssiger und erläutert die jeweils bedeutsamen sozial- und musikhistorischen Hintergründe anschaulicher. So vermittelt sie schon gegen Ende ihres lebensgeschichtlichen Durchgangs, bei Goethes musikalischer Freundschaft mit Zelter, an gut gewählten Beispielen, was es heißt, dass beide Freunde einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Liedästhetik treu geblieben sind. Entsprechend verständig wird anschließend – in der einzelne Aspekte systematisch bündelnden zweiten Hälfte des Buches – die »Problematik der Vertonung von [Goethes] Gedichten« von den Texten und ihrer exemplarischen metrisch-syntaktischen Analyse her ausführlich entfaltet (S. 101–131). »Goethes Forderung an seine Liedkomponisten« wird knapp dargestellt (S. 131–138), bevor dann die Auseinandersetzung des Dichters mit älteren wie zeitgenössischen Komponisten (Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn u. a.) zusammenfassend gewürdigt und die Musikpflege in Goethes Haus am Frauenplan skizziert wird. Abschließend greift die Verfasserin nochmals weiter aus, indem sie Goethes Versuche um eine Tonlehre sowie um ein Verständnis der moll-Tonarten erörtert und dabei einen (gewiss spekulativen, aber durchaus bedenkenswerten) Bogen zu gegenwärtigen neurobiologisch-sprachanalytischen Arbeiten schlägt.

Zusammengefasst: Wer – außerhalb der germanistisch-musikwissenschaftlichen Fachdisziplinen – eine knappe, insgesamt verlässliche und anregende Darstellung zur Musik in Goethes Leben sucht, der ist mit dem unzulänglichen Text von Barbara Mühlenhoff schlecht, mit dem Buch von Dietlinde Küpper aber recht gut bedient.

Dieter Martin

Peter Dilg (Hrsg.): *Pharmazie und Chemie in Goethes Leben und Werk*. Stuttgart 2010, 166 S., mit Abb. u. Personenregister

Der schmale, aber inhaltsreiche Band entstand als Ergebnis einer bereits zu Goethes 250. Geburtstag veranstalteten Tagung. Aus nicht näher erläuterten Gründen sah sich die Fachgruppe *Geschichte der Pharmazie* der Deutschen Pharmazeutischen Gesellschaft erst mit elfjähriger Verzögerung in der Lage, die damals gehaltenen Vorträge plus einen neu hinzugekommenen Beitrag zu publizieren. Es wird allerdings im Vorwort betont, dass die Artikel dem gegenwärtigen Forschungsstand angeglichen wurden.

Wie praktisch alle Aspekte von Goethes Leben und Wirken ist natürlich auch die Rolle der Chemie und Pharmazie schon früher und auch eingehender gewürdigt worden, worauf der Herausgeber Peter Dilg im Vorwort selbst hinweist. Dies heißt allerdings nicht, dass die

in diesem relativ schmalen Opus zusammengestellten Arbeiten epigonal oder nur kompilatorisch wären. Die Beschäftigung mit Goethe, seiner Zeit und seinem realen wie intellektuellen Umfeld wird stets Bemerkenswertes zutage fördern, wofür auch der vorliegende Band ein Beweis ist. Den Anfang macht der Herausgeber mit einer Übersichtsdarstellung *Zur Pharmazie der Goethe-Zeit*. Wie im Titel schon angedeutet, geht es hier um die Goethe-Zeit und nicht um Goethe selbst, doch »markiert Goethes Lebensspanne eine wichtige, wenn nicht sogar die bedeutsamste Epoche« (S. 11) der Pharmaziegeschichte, wie Dilg feststellt. Diese Einschätzung wird damit begründet, dass sich in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tätigkeit des Apothekers von einer handwerklich-praktischen Kunst zur Wissenschaft der Pharmazie mauserte. Dilg macht dies vor allem an drei Bezugsgrößen sichtbar, nämlich der zunehmend enger werdenden Verbindung der Pharmazie mit der ebenfalls im Entstehen begriffenen modernen Chemie, der Bildung pharmazeutischer Vereine, die sich zumindest teilweise nicht standespolitisch, sondern wissenschaftlich betätigten, und dem Aufkommen einer chemisch-pharmazeutischen Fachzeitschriften- und Lehrbuchkultur.

Der Beitrag von Christoph Friedrich beschäftigt sich mit den »Pharmazeuten um Goethe« und macht deutlich, dass Goethe seine chemischen Kenntnisse hauptsächlich von Apothekern bezog, denen er Professuren an der Universität Jena verschaffte. Nach seiner Ankunft in Weimar 1775 wurde zunächst der Arzt und Hofapotheker Wilhelm Heinrich Sebastian Bucholz (1734-1798) Goethes chemisch-botanischer Lehrer. Bucholz veranstaltete öffentliche Vorführungen chemisch-physikalischer Versuche und ließ 1783 auf Veranlassung Goethes eine Montgolfiere steigen. Auch an der Gründung der 1791 von Goethe ins Leben gerufenen *Freitagsgesellschaft* war Bucholz beteiligt. Den Sprung auf die Hochschule schaffte dann der von Goethe geförderte Professor für Chemie, Technologie und Pharmazie an der Universität Jena, Johann Friedrich August Götting (1753-1809). Götting ist für die Chemiegeschichte in mancherlei Hinsicht bedeutungsvoll. 1774 trat er eine Stelle als Apothekenhilfe bei Bucholz an, vier Jahre später erschien seine *Einleitung in die pharmaceutische Chemie für Lernende* und 1780 gründete er mit seinem *Almanach oder Taschenbuch für Scheidekünstler* die erste deutsche pharmazeutische Fachzeitschrift. Seit 1789 Professor in Jena, besserte er nach 1792 sein etwas dürftiges Salär mit dem Vertrieb eines chemischen Experimentierkastens nebst Anleitungsbuch auf, der auch Goethes Interesse erregte. Sehr wahrscheinlich besaß Goethe selbst einen der Kästen und experimentierte damit. Ein anderer Schüler von Bucholz war Johann Bartholomäus Trommsdorff (1770-1837), der sich 1809 bei Goethe schriftlich um die Nachfolge Göttings bewarb. Allerdings kam nicht der damals schon bekannte Trommsdorff zum Zug, sondern der zu jener Zeit stellunglose bayrische Apotheker Johann Wolfgang Döbereiner (1780-1849), der seine beachtlichen Talente erst durch die Berufung nach Jena und die dortige Förderung durch Goethe entfalten konnte und ihm auch freundschaftlich verbunden war. Unter den Studenten Döbereiners befand sich wiederum Friedlieb Ferdinand Runge (1794-1867), der Goethe die muskelrelaxierende Wirkung von Bilsenkrautsaft an den Augen einer Katze vorführte. Goethe war beeindruckt und entließ Runge mit dem Auftrag, den Inhalt einer Schachtel mit Kaffeebohnen zu untersuchen, was Runge 1820 zur Entdeckung des Coffeins führte.

Der 2003 verstorbene Pharmaziehistoriker Wolfgang-Hagen Hein zeichnet für die kleine Studie *Goethe und ein Frankfurter Apothekergarten* verantwortlich, die interessante Überlegungen zu Goethes Gedicht *Gin[g]ko biloba* im *West-östlichen Divan* und seine Beziehung zu Marianne von Willemer anstellt. Hein kann die Annahme, das Gedicht sei im Heidelberger Schlosspark entstanden, überzeugend widerlegen und richtet stattdessen sein Augenmerk auf den Gingko-Baum im botanischen Garten des Apothekers Peter Saltzwedel (1752-1815).

Das Herzstück des Bandes bildet zweifellos der Beitrag von Christa Habrich *Goethes heimlich Geliebte: Die Chymie*. So bezeichnet Goethe die »Chymie« – unter der er eine Kombination aus der praktisch-experimentell ausgerichteten Chemie und der mystisch-theosophischen Alchemie versteht – in einem Brief an Susanna Katharina von Klettenberg aus

dem Jahr 1770. In ihrem sehr instruktiven Aufsatz erläutert Habrich die durchaus komplexe und über die Zeit auch wechselnde Einstellung Goethes zur Alchemie wie zur experimentellen Chemie mit rein naturkundlichem bzw. pharmakologischem Erkenntnisinteresse. Einer mathematisch begründeten Naturforschung gegenüber skeptisch, betrachtete Goethe gerade die (Al)chemie bzw. »Chymie« als einen vielversprechenden Weg zum Verständnis der Natur. Eine wichtige Rolle spielte dabei eine gefährliche Erkrankung Goethes im Dezember 1768 (die Habrich seltsamerweise lediglich als »Verdauungsstörung« diagnostiziert), die durch ein Geheimmittel des Arztes und Alchemisten Johann Friedrich Metz (1720-1782) kuriert wurde. (Habrichs Vermutung, es handle sich bei diesem Remedium um Glaubersalz, halte ich für falsch.) Goethe begann daraufhin mit seiner Herzensfreundin »Cordata«, vulgo Klettenberg, alchemische Texte zu studieren, insbesondere Georg von Wellings *Opus magicaballisticum* und Anton Joseph Kirchwegers *Annulus Platonis*, und experimentierte auch selbst. Die Unverständlichkeit des wellingschen Werkes nährte aber auch Zweifel an der geistigen Tragfähigkeit des theo-alchemischen Denkens. Habrich beleuchtet diese Entwicklungen und untersucht den Einfluss von Goethes »heimlich Geliebter« auf die *Wahlverwandtschaften*, die Farbenlehre und natürlich den *Faust*. Den Unterschied der Herangehensweisen von Goethe und dem von ihm geradezu fanatisch bekämpften Isaac Newton illustriert sehr treffend der folgende, von Habrich zitierte Ausspruch Goethes: »Ein Streifchen Lackmuspapier spricht mehr aus als alles Gerede von der verschiedenen Brechbarkeit« (S. 103). Goethe bezieht sich hier auf die von ihm geleugnete Aufspaltung des weißen Lichts durch ein Prisma und auf den Umstand, dass Alkalien Lackmuspapier blau färben, was mit Goethes Meinung übereinstimmte, wonach den Alkalien die Farben Blau/Blaurot zugeordnet waren und den Säuren die Farben Gelb/Gelbrot. In seiner Farbenlehre (und nicht nur hier) war Goethe bestrebt, eine Gesamtschau zu entwickeln, die er als notwendigen Gegensatz zur analytischen, d.h. die Phänomene zergliedernden, Vorgehensweise betrachtete. Goethe wollte, ganz im Sinne der alten Alchemisten und auch der romantischen Naturphilosophie, das innere Wesen der Wirklichkeit und damit die Verbindung von Geist und Materie aufspüren. Zu Recht macht Habrich in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass Goethes Farbenlehre auch Anlass für ihn war, sich intensiv mit allen historischen Ansätzen zum Verständnis der Farben auseinanderzusetzen, wodurch er zu einem Wissenschaftshistoriker wurde, der die Rezeptionsmechanismen bestimmter Vorstellungen innerhalb ihrer jeweiligen Zeit reflektierte, was einem sehr modernen Historiographieverständnis entspricht.

Der schon oben genannte Döbereiner spielt auch in Erika Eikermanns kleiner Studie über ein Epigramm des Ausonius eine Rolle. Goethe richtete am 19. November 1812 eine Anfrage an Döbereiner, in der er diesen ersuchte, den pharmazeutischen Gehalt eines Epigramms des spätantiken Dichters Decimus Magnus Ausonius (um 310 – um 394) zu bewerten. Darin wird die seltsame Geschichte einer Ehefrau erzählt, die ihren Mann vergiftet und, als das Gift nicht rasch genug wirkt, ein zweites Gift hinterherschleibt. Erstaunlicherweise hebt dieses zweite Gift die Wirkung des ersten auf und der Anschlag misslingt. Döbereiner sollte nun herausfinden, welche Gifte in der beschriebenen Form wirken können. Er gelangte zu dem Ergebnis, dass es sich bei dem ersten Gift um Quecksilbersublimat und bei dem zweiten um metallisches Quecksilber gehandelt haben dürfte. Eikermann erörtert die Frage, ob Döbereiners Vermutung zutreffen kann, und meldet begründete Zweifel an.

Abgerundet wird der Band durch den Beitrag von Guido Jüttner *Arznei und Heilung bei Goethe*, in dem der Dichter und Forscher als Patient dargestellt wird. Goethe, der sich fremdem Leid gegenüber teilweise gefühllos zu verhalten schien (man denke an sein Verhalten beim Sterben seiner Gattin), legte einerseits Wert darauf, nach außen als stark und robust zu erscheinen, verhielt sich im Privaten aber beinahe hypochondrisch und beobachtete seinen Körper akribisch. Zeugnis von dieser Seite Goethes geben u.a. die Aufzeichnungen von Carl Vogel (1798-1864), seinem letzten Leibarzt. Goethe litt im Laufe seines Lebens an einer Vielzahl von Krankheiten und Beschwerden, hatte aber auch längere Phasen von Gesundheit und Wohlbefinden. Sein zeitweise beträchtlicher Weinkonsum ist bekannt; neu war für den

Rezensenten der Hinweis, dass Goethe auch häufig Bilsenkrautextrakt einnahm, einerseits als Analgetikum, andererseits »wegen der heiteren Träume« (S. 147), die die psychotropen Inhaltsstoffe (Hyoscyamin) des Extrakts auslösten. Goethe neigte zur Selbstmedikation und war kein einfacher Patient. Die Darstellung Jüttners bindet Goethe aber auch in den schon eingangs erörterten Zusammenhang der Entwicklung der Pharmazie zur Wissenschaft ein, wodurch sich der Kreis der in diesem empfehlenswerten Band zusammengestellten Arbeiten schließt.

Claus Priesner

Olaf Kramer: *Goethe und die Rhetorik*. Berlin, New York 2010, 400 S.

Das Vorurteil vom »unrhetorischen« Autor Goethe hat sich wesentlich länger halten können als im Falle Schiller. Fast vierzig Jahre nach Gert Uedings wegweisender Studie *Schillers Rhetorik* hat nun Olaf Kramer mit *Goethe und die Rhetorik* endlich auch die vielschichtige Präsenz des Rhetorischen bei Goethe freigelegt. Dabei verdeutlicht diese rhetorische Revision des goetheschen Gesamtwerks, dass die Rhetorik im 18. Jahrhundert nicht einfach abstirbt, sondern sich gleichsam »rhizomatisch« fortzeugt und so – in mehrfacher Form verwandelt – weiterlebt. Zudem wird die so gelehrte wie angenehm zu lesende Studie bei ihrer Suche nach anverwandtem rhetorischen Gedankengut in Goethes biographischen, literarischen und theoretischen Texten sowohl auf ästhetischer als auch auf anthropologischer sowie erkenntnistheoretischer Ebene fündig.

Biographisch erklärt sich die Präsenz der Rhetoriktradition in der Ästhetik Goethes zunächst daraus, dass die antike Rhetorik in seiner Kindheit noch ein selbstverständlicher Bezugspunkt der schulischen Ausbildung war. Zudem machte Goethe während seiner Studienzeit in Leipzig nähere Bekanntschaft mit der variantenreichen zeitgenössischen Adaption der klassischen Rhetorik. Dazu gehörten sowohl Gottscheds an der Argumentation ausgerichtete Reglerhetorik als auch die empfindsame, affektrhetorische Variante Gellerts und der ciceronianische Neuhumanismus Ernestis. Vor dem Hintergrund dieser »rhizomatischen Komplexität und Vielfältigkeit« (S. 349) der zeitgenössischen Rhetorikrezeption, mit der Goethe von Jugend an bestens vertraut war, erweist sich die Opposition des jungen Goethe gegen die traditionelle Rhetorik und Poetik, die sich in seinen frühen Gedichten oder in der programmatischen Rede *Zum Shakespeares Tag* artikuliert, bei näherem Hinsehen keineswegs als absolute Negation aller Rhetorik. Denn als *rhetorica contra rhetoricam* selbst mit rhetorischen Mitteln kämpfend, richtet sich die Genie-Rhetorik *des Sturm und Drang* lediglich gegen das überholte und steril gewordene Modell der regelzentrierten Kunstrhetorik. Mit dieser entschiedenen Abkehr vom kunstrhetorischen Modell der Reglerhetorik verlässt der junge Goethe an der Spitze der Geniebewegung keineswegs die rhizomatisch verzweigte Rhetoriktradition, sondern wechselt lediglich zu einem anderen Rhetorikmodell. An die Stelle der Kunstrhetorik tritt nämlich in der persuasiven Selbstinszenierung des Originalgenies das auf die Empfindung fokussierte affektzentrierte Modell einer »Natur-Rhetorik« (S. 24), in der sich das schon von der antiken rhetorischen Anthropologie vertretene *pectus*-Prinzip auf neue Weise artikuliert. Zu den rhetorischen Topoi, die Kramer in Goethes früher Genieästhetik entdeckt, gehören ferner sowohl das für die künstlerische Produktion wichtige anthropologische Prinzip der Selbstaffizierung, das sich bereits bei Cicero, Quintilian und Horaz findet, sowie Pseudo-Longins Lehre vom Erhabenen, welche bei der geradezu sakralen Auratisierung von Natur, Genie und Kunst Pate steht.

In lesenswerten Detailstudien verfolgt Kramer sodann die Linie der ästhetischen Rhetorikrezeption auf Goethes Weg in die Weimarer Klassik. Demnach distanziert sich der Dichter schon in der dramatischen Grille *Der Triumph der Empfindsamkeit* von 1777 mit einem

ironischen Blick zurück von der exzessiven Empfindsamkeitskultur seiner eigenen *Sturm und Drang*-Epoche und wird sich der rhetorischen Artifizialität seines eigenen Schaffens zunehmend bewusst. Nach Goethes ästhetischer ›Wiedergeburt‹ in Italien, die sich in seinem programmatischen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* niederschlägt, kommt es dann zur Neuinstallation eines klassischen Stilbegriffs, den Kramer als eine Adaption des rhetorischen *imitatio*-Konzepts interpretiert. Dass die »rhetorische Artifizialität als ästhetisches Prinzip der Klassik« (S. 165) zu verstehen sei, gehört zu den ins Auge fallenden Thesen des Buches.

Neues Licht werfen auch die folgenden Kapitel zur Rolle rhetorischer Verhaltensmodelle bei Goethe. Demnach bildet die rhetorische Anthropologie von Castigliones *cortegiano*-Ideal den unausgesprochenen Hintergrund für den dramatischen Grundkonflikt vieler seiner literarischen Figuren. So scheitern z. B. Werther, Egmont und Tasso auch deshalb, weil sie als starke Individuen die durch das rhetorische *aptum*-Prinzip vorgeschriebene gesellschaftliche Anpassungsleistung sowie die überlebenswichtige höfische Kunst der strategischen Verstellung (*dissimulatio* bzw. *simulatio*) nicht beherrschen. Dagegen erweist sich der Dichter im Rahmen der von ihm initiierten Weimarer *Freitagsgesellschaft* als ein versierter und anpassungsfähiger Hofmann, dem es durchaus gelingt, den Konflikt zwischen bürgerlicher Individualität und höfisch-rhetorischer Verhaltensregulierung, an dem er als Dichter seine Figuren tragisch scheitern lässt, in eigener Person erfolgreich zu meistern.

Schließlich führen die abschließenden Kapitel zur rhetorischen Erkenntnistheorie bei Goethe zu dem auf den ersten Blick vielleicht überraschenden Ergebnis, dass sich in zahlreichen seiner Werke Spuren des »Skeptizismus und auch des Kulturrelativismus der Sophisten« (S. 300) entdecken lassen. Für diesen innovativen Versuch, Goethes Werk einmal unter dem Aspekt der Sophistik zu betrachten, spricht – literarhistorisch gesehen – allein schon die Tatsache, dass das Sophistik-Thema durch Wielands Erfolgsroman *Agathon* im Fokus der zeitgenössischen literarischen Öffentlichkeit stand. Aus dieser Perspektive lassen sich nun in Goethes *Iphigenie* Spuren eines der sophistischen Erkenntnistheorie affinen Kulturrelativismus entdecken, der die gesellschaftlichen und religiösen Werte als eine diskursive Konstruktion durchschaut. In der Gelehrten- und Gretchentragödie des *Urfaust* wage es Goethe gar »eine radikal skeptizistische Position einzunehmen« (S. 310), welche sich der Traditionslinie der antiken Sophistik zuordnen lasse. Überdies entwerfe der Dichter des *West-östlichen Divan* das Idealbild einer islamischen Kultur, die von der Dominanz des gesprochenen Wortes ausgeht und mit seinem erkenntnistheoretischen Verbalismus ebenfalls der sophistischen Rhetoriktradition nahesteht. In diesen Zusammenhang gehört schließlich auch die »strategisch dominierte Neuerfindung der eigenen Person« (S. 325) in *Dichtung und Wahrheit*. Diese neosophistische Charakterisierung des Weimarer Klassikers bildet die wohlthuend provokative Schluss-Pointe der gesamten Untersuchung.

Insgesamt gelingt Kramer hier ein weiterer, wichtiger Beitrag zur rhetorischen Rekonstruktion der deutschen Literaturgeschichte, der Goethe als ebenbürtigen *Homo rhetoricus* endlich Schiller zur Seite stellt.

Peter L. Oesterreich

»*Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen*«. Das »*Journal von Tiefurt*«. Hrsg. von Jutta Heinz u. Jochen Golz unter Mitarbeit von Cornelia Ilbrig, Nicole Kabisius u. Matthias Löwe. Göttingen 2011, 736 S., mit Abb. u. Notenbeispielen (SchrGG, Bd. 74)

Es ist nicht alltäglich, dass – wenn auch mit einem Abstand von 119 Jahren – ein solches Textkorpus erneut, sogar in derselben Schriftenreihe, herausgegeben wird. 1892 hatte Eduard von der Hellen das *Journal von Tiefurt* als Band 7 der *Schriften der Goethe-Gesellschaft* (mit einer Einleitung von Bernhard Suphan) herausgebracht und mit einem knappen Kommentar versehen, der vor allem der Identifizierung der anonymen Beiträger nachspürte. Seitdem hat diese Edition in der Forschung eine Rolle gespielt, vor allem wegen der aufgedeckten Autorschaften (Goethe, Herder, Lenz, Merck, Wieland u.a.), aber auch generell eine gewisse Faszination für die Untersuchung des vorklassischen Weimar ausgeübt. Dies hat maßgeblich zu der außerordentlich begrüßenswerten Neuedition und zu den vorausgegangenen Untersuchungen (im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* an der Friedrich-Schiller-Universität Jena in Kooperation mit der Klassik Stiftung Weimar) beigetragen.

Obwohl im Titel als »Journal« deklariert, vertritt das *Journal von Tiefurt* keinesfalls den Typ der periodischen Zeitschrift, wie er sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts im Zeichen der Aufklärung herausgebildet hatte. Es verdankt seine Entstehung ursprünglich einer Laune des Kreises um die Weimarer Herzogin Anna Amalia. Die Herzogin hatte 1775 die Regierung ihrem Sohn Carl August übergeben und im Weimarer Wittumspalais, im Sommer in Ettersburg, ab 1781 im Schloss und Park Tiefurt einen geselligen Kreis von adligen Schöngeistern und bürgerlichen Intellektuellen und Dichtern um sich versammelt. Das Journal war zunächst als scherzhafter Spiegel des Treibens dieses Tiefurter Kreises gedacht und Anna Amalia hatte mit ihrem Kammerherrn Friedrich Hildebrand von Einsiedel und ihrer Hofdame Louise von Göchhausen die redaktionell verantwortlich Agierenden zur Hand. Als »zum Scherze angefangen[es]«, also gewollt witziges »Wochenblatt«, zunächst in sechs, zuletzt in elf handschriftlich vervielfältigten Exemplaren ausgegeben, spiegelt das *Journal von Tiefurt* den unkonventionellen Geist des Tiefurter Kreises wider, der im »Rusticiren« »ohne Hofmarschall und Cassirer [d. h. ohne kritisch prüfenden Schatullier]«¹ eine ungezwungene Alternative zu dem letztlich konventionellen Traditionen verpflichteten Weimarer Fürstenhof pflegte. Literatur und Musik standen im Zentrum dieser intimen Geselligkeit. Die Bemerkung im »Avertissement« vom 15. August 1781 zum Journalprojekt, dass »eine Gesellschaft von Gelehrten, Künstlern, Poeten und Staatsleuten« – immerhin »beyderley Geschlechts«! – »zusammengetreten« sei, um »alles was Politick, Witz, Talente und Verstand [...] hervorbringen, in einer periodischen Schrift [...] vorzulegen« (S. 641), spielt voller Selbstironie auf die zeitgenössischen gelehrten Gesellschaften und Akademien an und nennt das *Journal de Paris* als direktes Vorbild. Doch das dortige journalistische Schema (Buchanzeigen, Theaterkritiken, außerordentliche Begebenheiten usw.) wird bald aufgegeben und durch oft längere Prosatexte und lyrische Beiträge gesprengt. Eine hohe inhaltliche und literarische Qualität entwickelte sich, die das eigentliche Gewicht des *Tiefurter Journals* für uns heute ausmacht. Das Journal bringt es zwischen August 1781 und Juni 1784 auf insgesamt 47 Stücke, die immer unregelmäßiger »erscheinen«.

Jochen Golz als Mitherausgeber (und zugleich Herausgeber der Reihe *Schriften der Goethe-Gesellschaft*) in seinem Vorwort sowie Jutta Heinz in ihrer umfangreichen Einleitung haben diese Entwicklung und den Stellenwert des *Journals* detailliert untersucht (und auch

1 Anna Amalia an Johann Heinrich Merck, 4.8.1781; in: Johann Heinrich Merck: *Briefwechsel*. Hrsg. von Ulrike Leuschner. Bd. 2. Göttingen 2007, S. 646.

wesentliche Teile des Kommentars selbst geschrieben). Jutta Heinz analysiert das *Tiefurter Journal* als Dokument »zwischen dilettantischem ›Spielwerk‹, Musenhof-Programmschrift und ästhetischem Lebensentwurf« (S. 11), stellt die Beiträge vor und umreißt die Themenkomplexe des *Journals*, die von direkt auf das Tiefurter Landleben bezogenen Beiträgen bis zur Antike-Rezeption reichen. Eine besondere Rolle spielt der Arkadien-Mythos, den man mit der Gestaltung des Tiefurter Parks als »Tal Tempe« und einer Vergil-Grotte schon seit 1776 *in praxi* anstrebte, seitdem Karl Ludwig von Knebel als Erzieher des zweiten Weimarer Prinzen Constantin in Tiefurt gewirkt hatte. Dies wird durch namhafte Beiträge, vor allem Knebels Übersetzungen aus Vergils *Georgica* (S. 212-216), literarisch fundiert. *Auf Miedings Tod*, eine lyrische Bilanz von Goethes ersten Weimarer Jahren und Zeugnis der damaligen Gedanken zur Fürstenerziehung, die der voritalienische Goethe mit Herder teilte und verfocht, bildet den alleinigen Inhalt des Stückes 23 (März 1782; S. 197-203). »Edel sey der Mensch, hilfreich und gut« – später unter dem Titel *Das Göttliche* zur lyrischen Weltliteratur aufgestiegen – ist im Stück 40 (November 1783; S. 318-329) erstmals zu lesen. Herder setzt mit einer Folge von »Paramythien« (kurze Fabeln mit antiken Stoffen) sowie Volkslied-Übersetzungen und -bearbeitungen ebenfalls bedeutende literarische Akzente. Knebel vertieft mit Pindar-, Sappho- und Anakreon-Übersetzungen sowie Übersetzungen von Epigrammen aus der *Anthologia Graeca* (S. 93, 107, 191, 192 u.ö.) neben den schon erwähnten Vergil-Texten den weltliterarischen Bezug zur Antike.

Bei der Veröffentlichung von fünf Gedichten von Jakob Michael Reinhold Lenz (S. 190, 191, 217, 243-245, 268, 269) vermutet der Kommentar eine direkte Einflussnahme Goethes wegen der damit verbundenen Affären, die 1776 zu Lenz' Ausweisung aus Weimar geführt hatten. Anhand neuerer Sekundärliteratur (Sigrid Damm, Günter Oesterle, Peter-Henning Haischer) bemerkt der Kommentar, dass es sich bei der Platzierung der lenzschen Gedichte als »eine Art Rahmen um die in den Stücken 27 bis 31 publizierten Dokumente des Freundschaftsbruchs zwischen Diderot und Rousseau« um einen Versuch Goethes handeln könnte, »sein Verhalten gegen Lenz nachträglich zu begründen« (S. 514). Das ist ein Beispiel, wie der neueste Forschungsstand reflektiert wird: In diesem konkreten Fall wird hinter der Struktur des *Journals* eine ordnende Hand, ja eine dezidierte inhaltliche Konzeption vermutet. Sollte ein Kommentar so weit gehen? Zumindest bedürfen solche Anregungen gewiss der weiteren Untersuchung. Anna Amalias Übersetzung *Amor und Psyche* (nicht nach dem Original in Apuleius' *Goldenem Esel*, sondern nach einer italienischen Fassung von Agnolo Firenzuola) ist ein Zeichen dafür, wie intensiv sich der Tiefurter Kreis im Vorfeld der großen Italienreisen des Prinzen Constantin, Goethes, Anna Amalias und Herders mit der italienischen Sprache und Literatur beschäftigte. Das in diesem Zusammenhang erwähnte »Poemetto« *Descrizione di Tiffort* von Anna Amalias Bibliothekar Christian Joseph Jagemann (Weimar 1787) wird leider durchgehend falsch geschrieben: »*Discrizione* ...« (S. 40, 373, 679).

Mit den philosophisch-ästhetischen Abhandlungen Wielands, Herders, Mercks und des Gothaer Prinzen August erhält das *Journal* zunehmend eine inhaltliche Dimension, die – weit entfernt von heiterer Geselligkeit – nicht seinem ursprünglichen Impetus entspricht, sondern an eine »echte« Zeitschrift erinnert, wie es sie inzwischen zur Genüge gab. Das mag eine der Ursachen gewesen sein, weshalb das *Journal von Tiefurt* im Sommer 1784 beendet wird.

Es gibt also viele Gründe, dieses in seiner Art singuläre *Journal* als eine wichtige Quelle für die zeitgenössische Literatur und ästhetische Diskussion im vorklassischen Weimar ernst zu nehmen. Aber es bedarf der editorischen Solidität, wie wir sie in der neuen Ausgabe vorfinden, damit man diesem Anspruch gerecht werden kann. Es beginnt mit dem gründlichen Vergleich der zehn überlieferten Exemplare (darunter spätere Abschriften, z.B. für Großherzogin Maria Pawlowna), die dazu führten, dem vollständigsten Exemplar, das aus Herders Besitz stammt, eine entscheidende Rolle bei der Textkonstitution beizumessen. Die Datierung der Stücke sowie die Entschlüsselung der einzelnen Autoren wurden erneut gründlich überprüft und nach dem neuesten Stand der Textphilologie eruiert, was z.B. dazu

geführt hat, einige Beiträge neu oder definitiv Wieland zuzuordnen (S. 294-297, 320-321, 354), andere Verfasserschaften aber mit Fragezeichen zu versehen. All das und vieles mehr bietet der umfassende, anspruchsvolle Kommentar, der den größten Raum des Buches ausmacht (S. 399-635); er ist ohne Zweifel der Hauptgewinn der Neuedition. Die klare Strukturierung der Einzelkommentare (zum jeweiligen Stück insgesamt, allgemein zu jedem einzelnen Beitrag, schließlich ein lemmatisierter Stellenkommentar) erlaubt einen guten Überblick.

Ein Anhang enthält überlieferte, aber nicht veröffentlichte Beiträge sowie ergänzende Dokumente aus dem Umkreis des *Tiefurter Journals* wie z. B. den Text des für Goethes Biographie interessanten allegorisch-mythologischen Schattenspiels *Minervens Geburt. Leben und Thaten* von Karl Siegmund von Seckendorff, das zu Goethes 32. Geburtstag 1781 in Tiefurt aufgeführt und durch eine Rezension Carl Augusts im 3. Stück (S. 58-62) gewürdigt wurde. Hinzu kommen archivische Belege über die Herstellung der handschriftlichen Exemplare, vor allem Quittungen der Schreiber. Ein spezieller Beitrag widmet sich den Liedbeiträgen, die mit den Faksimiles ihrer Kompositionen abgebildet werden. Sehr nützlich sind auch die beiden Register zu den Autorschaften bzw. zu den erwähnten Personen (es fehlt Hans Sachs, S. 479; die mythologischen Figuren sind nicht berücksichtigt, was wohl auch den Rahmen des Registers gesprengt hätte). Die Texte sind nahezu optimal erschlossen. Was will man mehr? All das fehlte noch in der Ausgabe von 1892, von der vorzüglichen typographischen Gestaltung der neuen Ausgabe ganz zu schweigen. Die Edition des *Tiefurter Journals* von 2011 kommt einer Neuentdeckung gleich.

Siegfried Seifert

Kirsten Scherler: »Wie froh bin ich, dass ich weg bin!« »Werther« in der deutschen Literatur. Frankfurt a. M. u. a. 2010, 143 S.

Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* ist trotz des Selbstmords seines Protagonisten eine unendliche Geschichte. Die Liste der in der *Werther*-Nachfolge entstandenen Schriften dürfte nur noch von der Liste der über *Werther* verfassten Arbeiten übertroffen werden, deren Qualität ebenso unterschiedlich ist wie die der zahllosen Wertheriaden. Zu den schlechten gehört die Untersuchung von Kirsten Scherler, die auch durch ein Geleitwort von Lucia M. Licher, Akademische Rätin an der Universität Vechta, nicht nobilitiert wird: »Ein liebender Mann«, soeben von Martin Walser der Lesewelt vorgelegt, habe den Anstoß gegeben, berichtete sie, den liebenden Dichtern in der deutschen Literaturgeschichte nachzugehen, allen voran Goethe, um dann – unvermeidlich – auf ›Werther‹ um ›Werther‹ zu treffen, diese eigenartige deutsche Serienproduktion. Kirsten Scherler hatte ihr Thema gefunden« (S. 5).

Der Auftakt und das Folgende erinnern in mancher Hinsicht an die Sensationsmache eines Lokalblattes: Eine dem größeren Publikum völlig unbekannte Person wird mit großer Geste vorgestellt, um im Anschluss daran das gegebene Versprechen jedoch nur teilweise oder auch gar nicht einzulösen. Dabei wäre das Vorhaben, den Spuren Werthers in der neueren deutschen Literatur nachzugehen, durchaus reizvoll. Dieses führt Scherler jedoch nur bedingt aus. Zwar werden in der Einleitung Fragen wie »Warum konnte gerade ›Werther‹ zu einem Klassiker avancieren? Warum fand gerade er zahlreiche Nachahmer? Und: Wie ist es zu der Entstehung eines dichten intertextuellen Netzwerkes gekommen, dessen Ende noch offen ist?« (S. 9) aufgeworfen, beantwortet werden sie jedoch nicht. Stattdessen wird mit Blick auf das titelgebende Zitat »Wie froh bin ich, dass ich weg bin!«, das die Verfasserin unbegreiflicherweise »an die Neuregelung der deutschen Rechtschreibung [...] angepasst« hat (S. 9), ein weiteres Thema angerissen: »Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Unter-

suchung des ›Werthers‹ im Spannungsfeld zwischen Individuum und Gesellschaft mit der Fragestellung: ›Wie viel Freiheit lässt die Gesellschaft zu?‹ (S. 10).

Beantwortet wird auch diese Frage nicht. Stattdessen wird *Werther* fünfzig(!) Seiten lang biographisch, sozialgeschichtlich und literarisch kontextualisiert. Der Erkenntnisgewinn bleibt dabei minimal. Zwar hat sich Scherler intensiv mit der einschlägigen Literatur beschäftigt, letztlich bleibt sie aber beim Referieren bereits bekannter Fakten und Thesen stehen. Zudem liest sich ihre Abhandlung wie eine mäßige Proseminararbeit, wozu vor allem nichtssagende Sätze wie die folgenden beitragen: »Der Leser erhält ein Verständnis für die Umstände, die es Goethe ermöglichten, ein solch emotionales, empfindsames Werk zu erzeugen« (S. 11) – »Goethe hat für seinen Weg der ›Selbstbiographie‹ nicht den der Subjektivierung sondern den der Objektivierung in keinem geringeren Medium als der Kunst gewählt« (S. 68). Auch sonst erweist sich Scherler nicht gerade als große Stilistin. Vorzuwerfen ist ihr insbesondere ihr Nominalstil, der wahre Satzungeheuer gebiert: »Flaschka (1987) sieht den ›Werther-Roman sozialgeschichtlich im historischen Prozess gesellschaftlicher Entwicklung im Schnittpunkt des Niedergangs des feudal-absolutistischen Ständestaates und dem Erstarken einer klassenorientierten bürgerlichen Gesellschaft mit größerer sozialer Mobilität« (S. 21). Irritierend ist zudem die weder erläuterte noch begründete Auswahl der Primärtexteditionen. So zitiert Scherler den *Werther* nach dem bei Reclam erschienenen Parallelruck der beiden Fassungen, den *Faust* nach der Weimarer, *Dichtung und Wahrheit* nach der Frankfurter Ausgabe. Als Quelle für Goethes lyrische Invektiven gegen seinen Parodisten Nicolai (den Scherler abweichend von der korrekt zitierten Sekundärliteratur mit k schreibt), werden die bei Reclam erschienenen *Erläuterungen und Dokumente* angegeben. In der Bibliographie der Primärtexte – wo der Autor Goethe seinen Herausgebern nachgeordnet wird – tauchen diese ebenso wenig auf wie die *Faust*-Edition der Weimarer Ausgabe.

Erstaunlich ist auch die Auswahl der Texte, in denen Scherler Werthers literarische Spuren sucht. Zwar sind Thomas Manns *Lotte in Weimar* und Ulrich Plenzdorfs *Neue Leiden des jungen W.* unzweifelhaft Dokumente produktiver Wertherrezeption. Eine Arbeit, die sich mit der »Aufnahme ›Werthers‹ in moderne Werke deutscher Literatur« (S. 10) befasst, sollte jedoch diese häufig interpretierten Texte bestenfalls kurz betrachten – oder Neues dazu zu sagen haben. Die Novitäten beschränken sich allerdings auf inkorrekte Jahreszahlen, die beim Korrekturlesen hätten auffallen müssen. Ansonsten werden auf weiteren fünfzig Seiten wohlbekannte Werke und die zugehörige Sekundärliteratur paraphrasiert.

Erst im vorletzten, knapp zwölf Seiten umfassenden Kapitel ihrer Arbeit fragt sich Scherler, was die Menschen dazu bringt, sich auch im 21. Jahrhundert »plötzlich« (!) (S. 111) wieder mit *Werther* zu befassen. Die zur Beantwortung dieser Frage herangezogenen Beispiele sind allerdings kaum geeignet. Neue Produktionen von Massenets 1892 entstandener Oper *Werther* sind keine *Werther*-Aktualisierungen. Ergiebiger ist hier schon die 2007 in Senftenberg präsentierte Version von Plenzdorfs 1972 parallel zur Prosafassung der *Neuen Leiden* entstandenem Theaterstück, das dort in der Fassung von Jürgen Eick unter dem Titel *Feuerherz – Die neuesten Leiden des jungen W.* über die Bühne ging. Über eine Inhaltsangabe kommt Scherler jedoch nur ansatzweise hinaus. Nicht viel besser sieht es im Abschnitt über die modernen *Werther*-Romane aus. Obwohl die Autorin erklärt, dass »eine Liste mit zeitgenössischen Büchern, die thematische Ähnlichkeiten zu Goethes ›Werther‹ aufweisen«, beliebig erweitert werden könne (S. 117–118), nennt sie in der Folge nur drei Texte: den mit dem Oldenburger Jugendbuchpreis ausgezeichneten Roman *James Dean, Werther und Ich* von Helene Kynast (1997), Bernd Kessens *Getanzte Liebe Flamenco* (1999) – beides keine Produkte des 21. Jahrhunderts – und Dana Bönischs *Rocktage* (2007). Zudem beschränkt sie sich wieder weitgehend darauf, die Inhalte der genannten Werke zu referieren.

Den antiklimaktischen Höhepunkt der äußerst unbefriedigenden Arbeit bilden Scherlers »Fazit und Ausblick« (S. 125–128). Nach einer kurzen Betrachtung des – offenbar interessanten – Theaterfilms *Werther* (2008) von Uwe Janson wird die eingangs gestellte Frage beantwortet, was Menschen dazu bringt, sich immer wieder mit *Werther* zu befassen.

Goethes Romanheld, erfahren wir, ist eigentlich unser Zeitgenosse: »Werthers Rückzug nach Innen und seine Kommunikationsstörungen sind ebenfalls charismatische [sic!] Leiden unserer Leistungsgesellschaft. Menschen können sich häufig nicht mehr richtig ausdrücken. [...] Die Menschen sind Gefangene ihrer Zeit und Sklaven ihres Erfolges« (S. 127). Einige Binsenweisheiten später zieht Scherler dann die hier *in extenso* zitierte Bilanz: »So kommt es, dass Menschen aus routinierten Leistungsprinzipien in ihrem Leben einmal ganz »wertherianisch« den Wunsch verspüren, einmal sagen zu können: »Wie froh bin ich, dass ich weg bin!« In einer globalisierten Welt kann diesem Wunsch, rein örtlich betrachtet, postum nachgegeben werden [sic!]. Erst kürzlich schrieb der Moderator, Entertainer und Kabarettist H.P. Kerkeeling sein Buch »Ich bin dann mal weg. Pilgern auf dem Jakobsweg« [...]. Seinem Bericht ist eine entscheidende anthropologische Frage voran gestellt, die Werther nicht beantworten konnte: »Der Weg stellt jedem nur eine Frage: Wer bist Du?« (S. 128).

Zur Autorin gibt hier der Klappentext Auskunft. »Kirsten Scherler [...] studierte Germanistik, Sport, Religion, Pädagogik, Philosophie und Kunst an den Universitäten Osnabrück, Vechta und Oldenburg. Derzeit absolviert sie ihr Referendariat für den Lehrberuf der Sekundarstufe 1 und 2«. Bei der hier besprochenen Abhandlung dürfte es sich wohl um ihre Zulassungsarbeit handeln. Die Antwort auf die Frage, warum sie diese publiziert hat, bleibt das Buch schuldig.

Karin Vorderstemann

Helmut Dahmer: *Mit Goethe in Sizilien oder Die Entdeckung des sizilianischen Goethe*. Norderstedt 2010, 253 S.

»Italien ohne Sicilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu allem« (WA I, 31, S. 124) – die bekannte Notiz Goethes vom 13. April 1787 in Palermo zu erklären, muss notwendigerweise das Hauptanliegen jeder Analyse von Goethes sechswöchiger Sizilienreise (29. März – 14. Mai 1787) sein. Dieser Aufgabe stellt sich Helmut Dahmer ausdrücklich und nimmt die Notiz dabei zum Ausgangspunkt. Er konstatiert eine starke Vernachlässigung des Sizilienerlebnisses, d.h. den »unerwartete[n] Befund, auf einen in der Literaturwissenschaft fast vergessenen Goethe in Sizilien zu stoßen« (S. 26). Die Frage, »ob das Kapitel »Die Entdeckung des sizilianischen Goethe« noch geschrieben werden müsste« (S. 23), wird mit Ja beantwortet, um die entsprechende Lücke sogleich selbst füllen zu wollen. Es geht ihm dabei darum, »jene Metamorphose zu verfolgen und zu beschreiben, die den »sizilianischen Goethe« hervorbrachte, dessen neugeborenen Stern viele Goethe-Autoren[?] feiern, ohne zu sagen, wo er aufging« (S. 26).

Doch hier rennt Dahmer offene Türen ein. Wichtige neuere Veröffentlichungen, die sich dieser Frage überzeugend widmeten, sind nicht zur Kenntnis genommen worden. Zu nennen wären hier u.a. *Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes »Italienischer Reise«* von Italo Michele Batafarano (Bern u. a. 1999) oder der Aufsatz *Totes und Lebendiges. Zu Goethes Begegnung mit der griechischen Antike in Sizilien* von Jutta Linder im Goethe-Jahrbuch 2003, der auch weitere Veröffentlichungen zum Thema nennt. Das fundamentale Werk *Der Wanderer. Goethe in Italien* von Norbert Miller (München, Wien 2002) wird wenigstens erwähnt, ohne das dortige Kapitel *An den Küsten des Lichts. Neapel und das sizilianische Abenteuer* (S. 233–313) stärker heranzuziehen.

Das schließt natürlich nicht aus, sich ein weiteres Mal mit dem »sizilianischen Goethe« zu beschäftigen. Insofern sollte man Dahmers Publikation ernst nehmen und begrüßen, dass er es unternimmt, dem Sizilienerlebnis Goethes als »Bild in der Seele« intensiv nachzuspüren und es dem Leser anhand der Reiseerlebnisse lebendig und plastisch vor Augen zu stellen. Dazu gehören auch einprägsame Naturbeschreibungen (z. B. S. 120). Dem Autor gelingt eine

gründliche Darstellung wesentlicher Etappen und Facetten zum Thema *Goethe in Sizilien*. Vor allem die Wirkungen auf die Verfassung des Menschen, Künstlers und Dichters werden markiert – »Sizilien erobert seine Seele« (S. 23) – und bis zum Homer-Erlebnis in Palermo und Taormina und zu dessen poetischer Fixierung im *Nausikaa*-Plan und -Fragment nachvollzogen. Deutlich liegt hier für Dahmer der Schwerpunkt, die vermeintliche lückenhafte Deutung in der Forschung zu korrigieren. Ein dem Buch angefügter, hübscher Text ist auch die Beschreibung, wie der Autor im strömenden Regen in Palermo auf Goethes Spuren wandelt (S. 216 ff.).

Andere Seiten des Sizilienerlebnisses wie die Reaktion auf die antike griechische Tempelarchitektur (Segesta, Agrigent) oder der mit dem Begriff der Urpflanze verbundene naturwissenschaftliche und weltanschauliche Erkenntnisgewinn werden kürzer abgehandelt. Insbesondere das Kontrastprogramm zum arkadischen Mythos, das mit der Reaktion auf die skurrile Fratzenvelt des Prinzen Palagonia in Bagheria und mit dem moralisch anfechtbaren Ausforschen der Familie Balsamo in Palermo, um die wahre Herkunft des Grafen Cagliostro zu enttarnen (nach neuen historischen Forschungen von Gerhard Müller ein dezidiert politischer Auftrag¹), verbunden ist, wird nicht ausreichend untersucht und gewürdigt. Und wenn Dahmer die »Wiedergeburt« des Menschen und Dichters Goethe in Italien in großer Ausschließlichkeit mit Sizilien verbindet, so wird das gesamte Italienerlebnis ungebührlich eingeeengt. »Wiedergeburt« ist aber bekanntlich die große Metapher, die *generell* über dem Italienaufenthalt steht. Diese »Wiedergeburt« vermerkt Goethe *expressis verbis* vom Gardasee an zuerst als wiedergewonnene Gestaltungskraft und Gesundung des »poetischen Sinns«. Die Zeichnungen von Torbole und die dortige Tagebucheintragung – »Heute hab ich an der Iphigenie gearbeitet, es ist im Angesichte des Sees gut von statten gegangen« (WA III, 1, S. 182) – sind die ersten Zeugnisse. Auch die kunsthistorischen Studien und Erkenntnisse, die mit den vor- und nachsizilianischen Romaufenthalten verbunden sind und die Grundlage für die tiefgreifende Wirkung auf Goethes nachitalienische Ästhetik und sein weiteres künstlerisches Werk bilden, sind ein gewichtiger Teil dieser »Wiedergeburt«; sie werden von Dahmer zu Unrecht in ihrer Wertigkeit in Zweifel gezogen (S. 37 ff.). Goethes Bemerkung, dass er »glaubte [...] der Natur abgemerkt zu haben wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um ein lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen« (WA II, 6, S. 132) umfasst das gesamte Italienerlebnis, in dem Sizilien einen zweifellos gewichtigen, aber nicht alleinigen Erlebnis- und Erfahrungsbereich bildet.

Insgesamt ist Dahmer mit den genannten Einschränkungen ein interessantes und lebendig geschriebenes Buch gelungen. Leider trüben einige stilistische Eigenarten das Lesevergnügen. Gewisse saloppe Wendungen wie »Italiengesamt« für »Italienische Reise« (S. 23), »römische Kunstpiste« (S. 40), »Abtauchen unter die Winckelmann-Glocke« (S. 66) oder das Wortspiel »Kapuziner-Kloster« – »Cappuccino« – »Cafellatte« – »nur 'ne Latte Mumien« (S. 81) mögen noch auszuhalten sein, warum aber diese Fülle modischer Anglizismen wie »As you like it« (S. 34), »facts of life« (S. 35), »point-of-no-return« (S. 48) usw. oder, noch schlimmer, solche mit deutschen Wörtern gekoppelte wie »cross-country-Ritt« (S. 104) oder »off-road-Strecke« (S. 105)? Cui bono? Übrigens: Charlotte von Steins Landsitz heißt Großkochberg, weder »Hoch-Kochberg« (S. 22) noch »Ober-Kochberg« (S. 29). Und Goethe wurde auf der Rückreise aus Italien nicht von Karl Philipp Moritz, sondern von Philipp Kayser begleitet (S. 182).

Ist man bereit, über solche Eigenarten hinwegzusehen und Dahmers Sizilien-Deutung im Gesamtbild des goetheschen Italien zu relativieren, ist dieses Buch letztlich lesenswert.

Siegfried Seifert

1 Siehe Gerhard Müller: *Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena*. Heidelberg 2006, S. 240–290.

Kristina Skorniakova: *Moderne Transzendenz. Wie Goethes Wilhelm-Meister-Romane Sinn machen.* Leipzig 2011, 423 S.

Natürlich weckt ein voluminöses Buch, das schon in seinem Titel ›aufs Ganze‹ geht, indem es mit ›modern‹ und ›Transzendenz‹ zwei auf den ersten Blick nicht unbedingt kompatible Begriffe zusammenfügt und diese Kombination im fast schon flapsigen Untertitel präzisiert, die Aufmerksamkeit eines an Goethes Romanwerk interessierten Lesers. Dies zumal, wenn ausdrücklich nicht nur die *Lehrjahre* (1795/96) und deren ›Fortsetzung‹ in *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* (1829) in die Analyse einbezogen werden sollen (die erste Fassung von 1821 wird bedauerlicherweise, aber nicht unerwartet ausgespart), sondern auch *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, entstanden zwischen 1777 und 1786.

Da auch dieses weite Feld in der Goethe-Philologie – mit naturgemäß durchaus unterschiedlichen Ernteerträgen – alles andere als unbeackert ist, darf man insbesondere auf die Einleitung gespannt sein, wo die Erkenntnisinteressen, vor allem aber die Vorgehensweisen offengelegt werden. Ausgehend von der Diagnose einer »inneren Zerrissenheit des modernen Individuums« (S. 17), das gleichwohl nach einer Form von Totalität strebe, dabei aber konstitutiv durch »seine Differenz zur Gesellschaft definiert und gekennzeichnet« (ebd.) sei, stellt sich die Verfasserin, gestützt auf das theoretische Fundament von Niklas Luhmanns Systemtheorie, die Frage, wie – wenn Totalität im Sinne des »Einklangs von innerer und äußerer Welt« nicht mehr erreicht werden kann – wenigstens »Totalitätskorrespondenz« als Form eines »Ganzheitsbezugs« (S. 17) möglich ist. Da »Religion im tradierten Sinne«, wie zu Recht angemerkt wird, diesem Bedürfnis Ende des 18. Jahrhunderts »nur noch bedingt entgegenkommen kann« (S. 22), tritt an deren Stelle – hier folgt Kristina Skorniakova Karl Eibls Studie *Die Entstehung der Poesie* (1995) – die Literatur: »Moderne Poesie thematisiert Nichtwelt anhand ungelöster Probleme der Welt. Sie stellt einen Transzendenzbezug her, als Systemtranszendenz« (S. 26). Eine angesichts der langen Begriffs- und Wirkungsgeschichte unumgängliche terminologische Klärung, die ›Transzendenz‹ gerade in Abgrenzung zu religiösen Denkformen damit als eine Form der ›Immanenz‹ begreift. Allerdings entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, wenn die Verfasserin der Forschungsliteratur am Ende dieser Einleitung recht generell einen Hang zur Theorielastigkeit (S. 27) attestiert, nachdem sie zuvor ein ebenso engagiertes wie ambitioniertes theoretisches Konzept entwickelt und begründet hat. Ob demgegenüber »textnahe Verfahren«, zu denen sich die Verfasserin methodisch *expressis verbis* bekennt (ebd.), in der bisherigen Sekundärliteratur zum *Wilhelm Meister* tatsächlich unterrepräsentiert sind, darf man in dieser Pauschalisierung für bezweifelbar, wenn nicht gar bestreitbar halten.

»Die Textarbeit erfolgt chronologisch Roman für Roman, die Gliederung Buch für Buch« (S. 27). Eine solche Wegbeschreibung birgt hinsichtlich des weiteren Fortgangs also wenig Überraschungen, was – dies sei gleichfalls summarisch resümiert – auch für die jeweils erarbeiteten »Lösungsversuche« (S. 407) Goethes gilt: Solche Totalitätskorrespondenzen hätten für die *Theatralische Sendung* der im *Sturm und Drang* entwickelte Geniegedanke ermöglicht, in den *Lehrjahren* anstelle des Mediums ›Theater‹ sodann das Konzept der ›Bildung‹, welches in den *Wanderjahren* zuletzt durch dasjenige der ›Tätigkeit‹ abgelöst worden sei. Alles in allem weder terminologisch noch in vielen Mikroanalysen – etwa zur Problematik der ›unabgeschlossenen‹ Struktur von Goethes Alterswerk – keine unbedingt neuen, bislang ungesagten oder gar ›unerhörten‹ Forschungsergebnisse. Dies ist dann (leider) auch der vorherrschende Lektüreindruck: An den Ergebnissen ist wenig auszusetzen. Die Argumentation ist stets plausibel und nachvollziehbar; oft genug bewegt sie sich – wenngleich mit anderem theoretischem Rüstzeug – auf bereits gebahnten und gesicherten Wegen, mithin auf erkundetem Terrain.

Dass sich *en détail* gleichwohl kritische Fragen stellen lassen, soll allerdings nicht unerwähnt bleiben. Das methodische Vorgehen eines *close reading* mag es rechtfertigen, zeit-

genössische Literatur wie Paralleltexte Goethes weitgehend auszublenden: Ein Kapitel über die *Lehrjahre* zu schreiben, ohne das Kardinalereignis der Französischen Revolution anzusprechen, auf das Goethe mit seinem Roman eine Antwort auf der Höhe der Zeit zu geben trachtete, bleibt – gelinde gesagt – unverständlich. Gleiches gilt, wenn im Kapitel über das 8. Buch nur lapidar bemerkt wird, Wilhelm Meister versuche »Felix zu erziehen und gesteht sich selbst Defizite ein« (S. 258), ohne jene dort festgehaltene Fundamentalerkenntnis zu erwähnen (»An diesem Tage, dem vergnügtesten seines Lebens, schien auch seine eigne Bildung erst anzufangen; er fühlte die Notwendigkeit, sich zu belehren, indem er zu lehren aufgefordert ward«), die in ihrer nunmehr eindeutig sozialen Ausrichtung das zu lange als Schlüsselaussage missverstandene Credo Wilhelms im 5. Buch (»Mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden [...]«) und damit das Bildungsverständnis des Romans *in toto* doch entscheidend korrigiert und verändert. Wenn dann die beiden gewichtigen Aphorismus-Sammlungen der *Wanderjahre* allenfalls kursorisch Berücksichtigung finden, hätte, über die Konsultation seines Kommentars zu den *Wanderjahren* hinaus, eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten Gerhard Neumanns – so über die Liebe in den *Lehrjahren* wie vor allem seiner noch immer wegweisenden Studie *Ideenparadiese* (1976) zum Korpus der goetheschen Aphorismen – sicherlich vertiefend gewirkt. Dass in den Fußnoten wie im Literaturverzeichnis auch andere Namen – wie Claude David, Dieter Borchmeyer, Walter Müller-Seidel oder Hans-Jürgen Schings – fehlen, lässt sich wohl aus der ›textnahen‹ Fokussierung der Verfasserin erklären.

Nochmals: Die Arbeit ist fundiert im buchstäblichen Sinne und bezeugt eine gründliche und eingehende Beschäftigung mit den drei Romanen Goethes. Sie formuliert darüber hinaus erfreulicherweise jargonfrei und kommt zu Erkenntnissen, denen Zustimmung nicht versagt bleiben soll – ohne dass sich dabei allerdings jenes Aha-Erlebnis einstellte, wenn ein gänzlich neuer Blick auf anscheinend Wohlvertrautes fällt, oder aber der Geist produktiven Widerspruchs erregt würde, der in der Wissenschaft oft genug das Salz in der Suppe ist. Ein Letztes: Dass Dissertationen vor Drucklegung nochmals überarbeitet werden, ist gängige Praxis. Im vorliegenden Fall hätte der Arbeit eine gelegentliche Straffung gut getan, da die intensive ›Textnähe‹ der Analyse(n) an vielen Stellen die Grenzen zwischen Paraphrase und Interpretation verwischt. Ein Monitum, das freilich weniger der Verfasserin als vielmehr der Korrekturinstanz eines Lektorats anzulasten wäre.

Johannes John

André Lottmann: *Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes »Wilhelm-Meister«-Romanen und in der Geschichte der politischen Ökonomie*. Würzburg 2011, 293 S.

Aus Sicht einer Literaturwissenschaft, die sich mit dem Verhältnis von Ökonomie und deutschsprachiger Literatur befasst, gibt es einen literarischen Favoriten für das Verhältnis von Literatur und Ökonomie, nämlich den späten Goethe, der in den *Wanderjahren* und vor allem in *Faust II* auf literarische Art und Weise an der Debatte über das unsichere Wissen der Nationalökonomie teilhabe. In diesem Zusammenhang sei auf die Forschungen Joseph Vogls, insbesondere seine Monographie *Kalkül und Leidenschaft*, verwiesen.

Die an der Freien Universität Berlin entstandene Dissertation von André Lottmann, *Arbeitsverhältnisse. Der arbeitende Mensch in Goethes »Wilhelm-Meister«-Romanen und in der Geschichte der politischen Ökonomie*, ist eindeutig in diesen Forschungszusammenhang einzuordnen. Auch Lottmann geht es um Goethes Spätwerk, in seinem Falle die *Wanderjahre* und ihr Verhältnis zur sich etablierenden Nationalökonomie.

Hinzuzufügen ist, dass Lottmann ein eigenständiges und originelles Forschungsinteresse besitzt. Ihn interessiert, wie der Titel der Dissertation deutlich macht, nicht die Diskussion

des gesamten ökonomischen Prozesses, sondern lediglich der Arbeitsverhältnisse in Goethes Romanen, gesehen unter dem Blickwinkel der ökonomischen Ansätze von Smith, namentlich der von ihm vertretenen Theorie, dass sich der Wert eines Produkts über den Wert der Arbeit, die zu seiner Herstellung notwendig war, definiert. Diese ökonomische Festlegung führt, zumindest wenn man wie Smith die Vorstellung zugrunde legt, dass Arbeitskraft und Arbeitsprodukt derselben Person angehören (S. 105-116), nach Lottmanns Aussagen in die liberale Vorstellung, dass der Mensch sich über seine Arbeit selbst regiere.

Vor dem Hintergrund dieser ökonomischen Konstellation macht Lottmann plausibel, dass sich die Turmgesellschaft in den *Lehrjahren* mehr und mehr von einem klassischen Bildungsauftrag entfernt und eine Machtpolitik mit ökonomischer Ausrichtung verfolgt. Die *Wanderjahre* schließlich präsentieren ein Wertegefüge, das maßgeblich am Denken der politischen Ökonomie neuerer Ausrichtung orientiert ist. Es geht in diesem Roman nicht mehr, wie Lottmann schreibt, »um Entwicklung und Vollendung der Persönlichkeit [...], sondern um die Begründung eines ›neuen Lebens‹ durch die Arbeit« (S. 247).

Lottmann verwahrt sich dabei ausdrücklich gegen die Vorstellung, dass die *Wanderjahre* eine klare Stellung für oder gegen Smith bezögen. Wenn in ihnen ein »großes, mobiles Verhältnis tüchtiger und tätiger Menschen aller Klassen« geschildert wird, wie es in der Fragment gebliebenen 1821er Fassung heißt, mithin dieser Roman »jene Geschäftsmänner«, welche »die ganze bewohnte Welt mit unsichtbaren Fäden überkreuzen« (*Wanderjahre*, 3. Buch, 9. Kapitel, FA I; 10, S. 670f.; Hervorhebungen M.B.), in den Mittelpunkt seiner Handlung stellt, dann mit dem Ziel, die ökonomischen Theorien von Smith einem, neu-deutsch gesagt, literarischen Stresstest mit dezidiert offenem Ausgang zu unterziehen.

Es gibt, lässt sich Lottmanns Ausführungen entnehmen, in den *Wanderjahren* klassische »Smith-Apologeten« wie z.B. Lenardo, dessen System der natürlichen Freiheit markant an seinen Amerikaplänen ablesbar ist. Dieses System wird jedoch, vor allem in der 1829er Fassung, durch Friedrich in Bezug auf seine Realisierbarkeit und die Konsequenzen in der Arbeitswelt wieder in Frage gestellt. Der Denkfigur der Selbstregierung des Menschen durch Arbeit wird also, so die abschließende These Lottmanns, im Romanprojekt nicht affirmativ, nicht mit einem Gegenentwurf, sondern im Sinne eines ironischen Kommentars begegnet. Diesen Kommentar habe niemand anderes als Foucault explizit gemacht, als er darauf hinwies, dass die Befreiung des Menschen durch die Arbeit mit seiner sozialen Dressur erkaufte worden sei.

Lottmanns Arbeit über die Arbeit überzeugt durch eine gut konturierte These und eine klare Gesamtargumentation, die nur in wenigen Fällen etwas zu vorhersehbar ist. Lottmann beherrscht, und dies bei einem sehr lesbaren Stil, die Kunst der Gratwanderung zwischen literar- und ökonomiehistorischer Sphäre. An keiner Stelle langweilt er den Leser mit einem ›blinden Motiv‹: Alles, was er ökonomiehistorisch einführt, ist für die literarhistorische Argumentation von Belang und *vice versa*.

Was die Grundkonzeption betrifft, wäre lediglich anzumerken, dass Lottmann in Bezug auf die Nationalökonomie des frühen 19. Jahrhunderts beinahe ausschließlich Smith berücksichtigt (wozu es außer der Arbeitsökonomie des Verfassers keinen Grund gibt) und von diesem ohne Zwischenschritt auf die *Wanderjahre* kommt (die immerhin ein halbes Jahrhundert nach *The Wealth of Nations* erscheinen). Er beachtet dabei nicht, dass es, neben Marx, dem zweiten Gewährsmann seiner Argumentation, im deutschsprachigen Bereich viele ökonomische Brückentexte gibt, deren ausführlichere Rezeption sich im Hinblick auf Goethes späten Roman sehr gelohnt hätte.

In Deutschland entwickelt sich nämlich bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung und Übersetzung von *The Wealth of Nations* eine Debatte, die in kürzester Zeit mehrere miteinander vernetzte Positionen ausbildet, deren kritischer Fokus exakt die für Lottmann zentrale Wert- und Arbeitstheorie von Smith darstellt. In diesem Zusammenhang wären unbedingt die ökonomiehistorischen Forschungen Birger P. Priddats heranzuziehen gewesen, die jedoch in vorliegender Arbeit lediglich am Rande rezipiert werden.

Dieser Hinweis soll keinesfalls als Generalkritik an den *Arbeitsverhältnissen* verstanden werden. In gewissem Sinne rekonstruiert Lottmann mit seiner Konzentration auf Smith und Goethe genau die Positionen, die auch die deutschen Ökonomen in ihren Werken formulieren, und kann zugleich deren literarische Eigendynamik elegant entfalten. Wer also, aus dem Blickwinkel der Arbeitsverhältnisse gesehen, die literarische Smith-Rezeption des frühen 19. Jahrhunderts exemplarisch studieren möchte, dem sei Lottmanns präzise argumentierende, wenn auch etwas einseitig fokussierende Studie ans Herz gelegt.

Maximilian Bergengruen

Daniela Tannebaum: *Weibliches Werden. Sozialisation und Selbstfindung der Frauengestalten in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre«*. Marburg 2009, 111 S.

An Untersuchungen zu *Wilhelm Meisters Lehrjahren* ist wahrhaft kein Mangel. Jede Generation kann diesen Roman entdecken, auch weil er es ermöglicht, neue Fragen zu stellen und methodische Zugänge auszuprobieren. Inzwischen sind die Frauenfiguren des Romans, die in den älteren germanistischen Untersuchungen am Rande standen, wahrgenommen worden und mit ihnen sozialhistorische Fragestellungen, die in der Goethe-Philologie wenig thematisiert worden waren. Wie Ruth Klüger einmal festgestellt hat, kann man in Goethes Werk eine »Aufwertung weiblicher Gestalten« als Folge der fehlenden Väter und eine »Differenzierung weiblicher Tätigkeit« beobachten.¹

Daniela Tannebaum verfolgt somit keine ganz neue Fragestellung, wenn sie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* als »Roman der Selbstfindung« (S. 9) und Selbstverwirklichung (vgl. S. 12) liest. Sie knüpft damit an die Konzeption des Romans als Bildungsroman (vgl. S. 10 ff.) an, wie dies seit dem 19. Jahrhundert üblich ist. Dieser Topos wäre sicherlich kritisch zu befragen, weil er unweigerlich eine teleologische Entwicklungsperspektive auf die im Roman entworfenen Lebensschicksale projiziert. Interessant ist Tannebaums Arbeit deshalb, weil sie den Topos der Selbstfindung vom männlichen Protagonisten des Romans auf drei ausgewählte Frauenfiguren überträgt: Frau Melina, die Schöne Seele und Mignon. Der Ertrag der Untersuchung besteht im Wesentlichen darin, dass sie das Bildungskonzept an diesen drei Figuren durchspielt, als strukturierendes, wenn auch jeweils variiertes Muster. Das »weibliche Werden« ist dabei das Thema. So werde Frau Melinas Loslösung vom eigenen Elternhaus und der Eintritt in die Theaterwelt nachgezeichnet, der in der Begegnung mit Wilhelm kulminierte: »Ihre Neigung gegenüber Wilhelm gibt ihr Anstoß, ihre schauspielerischen Fähigkeiten zu verbessern« (S. 56). Auf diese Weise werde die Neigung zu Wilhelm zum »Auslöser eines weiteren Entwicklungsprozesses ihrer Persönlichkeit« (S. 57). Auch die Bekenntnisse einer schönen Seele seien nicht vor allem als Suche danach zu verstehen, »Antworten in einer bestimmten Religion zu finden«, sondern als am Ende gelingende Suche nach dem »Glauben an sich selbst« (S. 71). Damit erreiche die Schöne Seele, nach Krankheitserfahrungen und persönlichen Krisen, »eine höhere Stufe der Selbstfindung« (ebd.). Am exponiertesten ist Tannebaums Interpretation der Mignon-Figur aus dem Horizont des Bildungsbegriffs. Auch hier münde eine problematische Lebensgeschichte dank der Begegnung mit Wilhelm in eine Art von Reifung. Durch die wachsende Liebe zu Wilhelm lege Mignon »langsam ihre Androgynität ab und bekennt sich zu ihrer weiblichen Seite« (S. 78). Zwar

1 Ruth Klüger: *Goethes fehlende Väter*. In: dies.: *Frauen lesen anders*. München 1996, S. 105-128; hier S. 128. Vgl. ferner Brigitte Kohn: »Denn wer die Weiber haßt, wie kann der leben?« *Die Weiblichkeitskonzeption in Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahren« im Kontext von Sprach- und Druckstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg 2001.

räumt Tannebaum ein, dass diese Liebe zu Wilhelm das »prädestinierte Beispiel eines Irrtums« (S. 85) sei und die Liebe tragisch enden müsse, doch sei dies der Eindruck auf Außenstehende. Denn »da sich Mignon mit ihrer Rolle als Engel bereits auf den Tod vorbereitet hat und auch gar nicht mehr versucht, etwas an ihrer Situation zu ändern, geht sie einvernehmlich aus dem Leben« (ebd.). So kann Tannebaum auch die Entwicklung der Mignon-Figur als Weg der Selbstfindung entsprechend der Bildungskonzeption deuten.

Es ist zu bedauern, dass Tannebaum die anderen, ganz ungewöhnlichen Frauengestalten des Romans wie Mariane, Philine, Therese, Natalie, Aurelie und die Gräfin sowie die verschiedenen Mutterfiguren (die von Wilhelm, der Schönen Seele, in modifizierter Weise auch die alte Barbara, Mariane und Sperata) nicht in Betracht gezogen hat. Hätte sie dies getan, wäre das Netz der »Parallelgeschichten« und »wiederholten Spiegelungen« deutlicher geworden, in dem die drei untersuchten Frauenschicksale erst ihre besondere Bedeutung erhalten, sei es als Bestätigung anderer Erfahrungen, sei es als epische Kontrapunkte. Dazu hätte die Autorin dann freilich auch ausführlicher Fragen der Darstellungs- und Erzählweise untersuchen müssen. Legt man den Gesamtzusammenhang des Romans zugrunde, erhalten die in den einzelnen Figuren und Konstellationen exponierten Motive der Androgynität, der Krankheit, des Wahnsinns und Inzests ebenso wie die gelingenden und scheiternden Lebensentwürfe ihr jeweils spezifisches Profil.

Gesa Dane

Kevin Liggieri: *Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes »Achilleis«*. Berlin 2010, XII + 204 S.

Auch wenn die Fragment gebliebene *Achilleis* zu den »weniger umworbenen unter Goethes Dichtungen«¹ zählt, liegen mittlerweile etliche ertragreiche Arbeiten vor, die diesen epischen Torso in den Blick nehmen.²

Somit gehört eine neue Monographie zu Goethes *Achilleis*, wie sie Kevin Liggieri vorlegt, nicht zwangsläufig zu den Desiderata der Goethe-Forschung. In seinem Vorwort versucht der Autor zu verdeutlichen, was sein Vorhaben von den literaturwissenschaftlichen Vorgängern unterscheidet: Er nähert sich seinem Untersuchungsgegenstand aus der Perspektive des Verehrers an. In einer Art von knappem Reisebericht stellt er seine epiphanischen Erlebnisse im Goethehaus dar, aus denen seine Auseinandersetzung mit einem für ihn zentralen Text erwachsen ist. Die *Achilleis* soll für den Autor nicht zuletzt deshalb von Bedeutung sein, weil aus ihr »der Mensch Goethe« (S. X) spricht: »Mit diesem Werk wird Goethe der Mensch, der er wirklich ist« (S. XI). Somit will die Studie nicht weniger als einen Schlüssel zu Goethes Leben und Werk bieten: »Das hier vorliegende Buch ist der Schlüssel zu Goethes *Achilleis* und Goethes *Achilleis* ist ein weiterer Schlüssel zu Goethe« (S. XI).

Glücklicherweise verliert der Autor diesen hypertrophen Anspruch in den folgenden Kapiteln etwas aus den Augen. In der äußerst knappen Einleitung unterstreicht er die Homer-Begeisterung im 18. Jahrhundert (die Behauptung, Vergil sei damals »fast vollkommen vergessen« [S. 5], geht allerdings zu weit), ehe er im ersten Kapitel die Thesen von Friedrich August Wolf (dem »Wolf im philologischen Schafspelz« [S. 7]) und die Diskussion um die homerische Frage zusammenfasst. Liggieri betont zu Recht Goethes ambivalente Haltung

1 Karl Reinhardt: *Tod und Held in Goethes »Achilleis«*. In: ders.: *Von Werken und Formen. Vorträge und Aufsätze*. Godesberg 1948, S. 311–347; Zitat S. 311.

2 Vgl. bes. Elke Dreisbach: *Goethes »Achilleis«*. Heidelberg 1994; Dieter Martin: *Das deutsche Vers-epos im 18. Jahrhundert. Studien und kommentierte Gattungsbibliographie*. Berlin, New York 1993, S. 247–314.

gegenüber Wolfs Positionen, die dennoch die Arbeit an der *Achilleis* entscheidend stimulierten, wie auch die Gattungsdiskussion mit Schiller (Kap. III). Auf diese vergleichsweise konzisen Ausführungen folgt ein ausufernder Exkurs über Homer und die Philosophie. Zunächst stellt Liggieri geradezu teleologisch philosophische Homer-Deutungen von Plato bis zum 18. Jahrhundert dar, um daraufhin Hegels Epostheorie zusammenzufassen, ohne dass der Stellenwert dieses Exkurses für den Gang der Argumentation deutlich würde.

Die folgenden Kapitel wenden sich dem Text zu. Liggieri betont (wie auch die übrige Forschung zur *Achilleis*) die grundsätzlichen Schwierigkeiten, mit denen sich Goethe bei seinem Versuch der Homer-Nachfolge konfrontiert sah. Seine Interpretation des Textes gelangt (in Anlehnung an Dreisbach) zu dem Schluss, das eigentlich Moderne des Fragments liege in der Art, wie Goethe das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen gestaltet habe; für den Abbruch der Arbeit sei nicht zuletzt der in der deutschen Sprache nur schwer zu bändigende Hexameter verantwortlich. Ein (unnötiger) Exkurs über Schillers *Braut von Messina* beschließt die Arbeit.

Bereits diese knappe Inhaltsangabe dürfte die wesentlichen Probleme von Liggieris Darstellung deutlich gemacht haben: Sie bringt keine neuen Ergebnisse, ja geht (trotz ausufernder philosophischer Exkurse) vielfach hinter das Reflexionsniveau der älteren Forschung zurück. So ist gerade die These, nicht inhaltliche, sondern formale Probleme seien für den Fragmentcharakter verantwortlich zu machen, angesichts von Goethes vollendeten Hexameterdichtungen in dieser Eindeutigkeit nicht zu halten. Unverständlich (wohl auch wegen ihres Metaphernreichtums) und in sich widersprüchlich ist Liggieris Zusammenfassung: »Das Streng-Antike, das im ersten Gesang schon Risse bekommt, durch welche die Modernität durchschimmert, wäre im Fortlaufenden immer mehr hervorgebrochen und hätte durch die undynamische Form nicht mehr aufgehalten werden können. Der moderne Fluss hätte den antiken Staudamm zum bersten gebracht« (S. 166).

Auch wirken die Rückprojektionen von Sartres Existenzphilosophie auf Goethes Text (vgl. etwa S. 102) gezwungen und wecken den Eindruck beliebiger Methodenakkumulation. Die unübersichtliche Gliederung des Buches und die problematische sprachliche Gestaltung erschweren das Nachvollziehen des Argumentationsganges. Zwar ist der Versuch, akademische Konventionen aufzulockern und den Untersuchungsgegenstand lebendig zu präsentieren, durchaus begrüßenswert; im Fall der vorliegenden Studie scheitert er allerdings auf ganzer Linie, vor allem weil vielfach unklar bleibt, was Beschreibung und was Reflexion ist. So bleibt rätselhaft, ob Liggieri im Schlusskapitel in kulturkritischer Tradition den Transzendenzverlust der Moderne beklagen will oder aber Goethes *Achilleis* in diesem Kontext verorten möchte (vgl. S. 188). Nicht selten schwankt Liggieri zwischen umgangssprachlichen Wendungen (»Goethe hat dementsprechend von Jugend an die ›falschen‹ Hexameter durch Klopstock aufgesogen und bekommt sie nicht mehr raus. Doch nun kommt das Metrikgenie Johann Heinrich Voß« [S. 141]; »Durch seine Außenseite sowie sein Grabmal hat er [Achill] mitgeholfen sich als Idol in die Köpfe der Leute zu drücken. Und das Grabmal macht ohne Frage Eindruck.« [S. 113]) und höchster Emphase (»Zu seiner Rechten der flammende Schiller, die feurige Leidenschaft, zu seiner Linken der kühle Wolf, die eisige Härte und er auf der Grenze zwischen seinem Herzen und seiner Vernunft, auf der Schwelle zwischen seinen Sehnsüchten und der Wirklichkeit« [S. X]). Unfreiwillig komische Stilblüten (»Goethe ist ein geteilter Dichter. Es schlagen zwei Herzen in seiner Brust« [S. 19]) tun ein Übriges, den unbefriedigenden Eindruck der Studie zu festigen. Die Kontexte von Goethes *Achilleis* sind an anderer Stelle (etwa in den Kommentaren der gängigen Goethe-Ausgaben) übersichtlicher und gründlicher aufgearbeitet, die Textinterpretationen weisen ebenfalls nicht über den aktuellen Forschungsstand hinaus.

Christopher Meid

Katharina Mommsen: *Kein Rettungsmittel als die Liebe. Schillers und Goethes Bündnis im Spiegel ihrer Dichtungen.* Mit einem Nachwort von Ute Maack. Göttingen 2010, 380 S., 48 Abb.

Die emeritierte deutsch-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Katharina Mommsen hat seit Jahrzehnten in bahnbrechenden Studien Goethes Gesamtwerk unter weltliterarischem Aspekt untersucht. Ihre Bücher *Goethe und 1001 Nacht* und über Goethes produktive Rezeption des Islam und der arabischen Welt haben unser Verständnis des *West-östlichen Divans*, der Erzählungen und Romane Goethes ähnlich gefördert wie ihre Interpretation »klassischer« Szenen in *Faust II*. Für aktuelle Problemlagen beweist Mommsen ein sicheres Gespür. Haben die geopolitischen Ereignisse des letzten Jahrzehnts dem Postulat einer tieferen Auseinandersetzung mit dem Islam erhöhte Brisanz verliehen, so greift auch das neue Buch über den einzigartigen Dichterbund zwischen Schiller und Goethe mit gewagten Thesen auf die literaturpsychologische Genderforschung der 1990er Jahre zurück. Vor dem Hintergrund der Bedeutung, die in der Weltliteratur die Liebe zwischen Männern einnimmt, deckt die Studie latente Dimensionen einer erotischen Beziehung zwischen Goethe und Schiller auf, die sich in Prosaarbeiten wie in poetischer Verkleidung artikuliert. Aus einer stupenden Kenntnis des gesamten Œuvres von Goethe, aber auch von Schiller wird methodisch aus ihrer Korrespondenz, ihren Essays, an unterschwelligen Anspielungen in Gedichten oder Erzählungen oder an exemplarischen Figuren des Altertums die vorurteilslose Einstellung der Weimarer Klassik zur griechischen Liebe verdeutlicht. Die fruchtbare Zusammenarbeit ihrer maßgeblichen Sprecher entstand nicht wie die Kopfgeburt der Athene, sondern gewann ihre wesentlichsten Impulse durch die homoerotische Spannung der Repräsentanten, die dem platonischen Eros und seiner Schönheitslehre huldigten. In einem mehr oder weniger chiffrierten Code wagt man, die Praxis antiker Liebe – einschließlich provokanter Knabenliebe von Pädagogen – zu feiern. Mommsens Erkenntnis, dass poetische Texte der beiden großen deutschen Autoren versteckt einen tiefen Einblick in ihre Beziehung gewähren, blieb von der Forschung wenig beachtet. Schillers Elegie *Das Glück* enthalte ein Liebesgeständnis an Goethe. Dieser adressiere *Alexis und Dora* als Liebesgedicht an Schiller, das Letzterer wiederum mit der *Klage der Ceres* und der *Begegnung* beantworte. *Der neue Pausias* und sein *Blumenmädchen* stelle ein Dankgedicht an Schiller für die Kooperation bei den *Xenien* dar. Goethes Elegie *Amyntas* schließt an *Alexis und Dora* an und beklagt – als vorweggenommener Lord-Chandos-Brief – das drohende Versiegen der eigenen schöpferischen Kräfte. In der Tat führte der poetologische Gedankenaustausch für beide Partner zu konträren Ergebnissen: Goethes Kreativität sei durch das *Commercium* eher paralysiert worden – ein Opfer, das Goethe Schiller brachte; Schiller fand, nach ausgedehntem Philosophiestudium, durch Goethe wieder zur Poesie. Im Gleichnis vom Apfelbaum in *Amyntas* offenbare Goethe das Nachlassen seiner Schaffenskraft, während der wuchernde Efeu Sinnbild für die dichterische Produktivität – insbesondere Schillers – werde. Motivbezüge werden hergestellt zwischen Schillers Gedicht *Begegnung* und Goethes *Wandrer und Pächterin*. Goethes Märchen aus den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* wird im Einklang mit der Forschung (Bräutigam 1975, Pfaff 1977, Witte 1984, Gaier 1987)¹ als poetische Antwort auf

¹ Vgl. Bernd Bräutigam: *Die ästhetische Erziehung der deutschen Ausgewanderten*. In: *Zs. für deutsche Philologie* 96 (1977), S. 508–539; Peter Pfaff: *Das »Horen«-Märchen. Eine Replik Goethes auf Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*. In: Herbert Anton u.a. (Hrsg.): *Geist und Zeichen. Fs. für Arthur Henkel*. Heidelberg 1977, S. 320–332; Bernd Witte: *Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und im »Märchen«*. In: Wilfried Barner u.a. (Hrsg.): *Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, S. 461–484; Ulrich Gaier: *Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als satirische Antithese zu*

Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* gelesen. Dissens herrscht jedoch bezüglich Goethes Einstellung: Kritisiert er Schillers anthropologisches und ästhetisches Erziehungskonzept oder stimmen beide von philosophischer wie poetischer Warte, wie Mommsen festhält, in der auf eine ästhetische Utopiekonzeption gesetzten Hoffnung fundamental überein? Ebenso werden am *Achilleis*-Fragment, an *Pandora* und *Wilhelm Meisters Wanderjahren* hintergründige Verweise auf Goethes aufopfernde Leistungen für seinen Freund gegeben. Goethes größtes Geschenk war zweifellos der Verzicht auf Italien – Schiller zuliebe. Das Erleben der Freundschaft mit Schiller und das gleichzeitige Wissen um dessen gesundheitliche Gefährdung motivierten Goethe zum Bleiben in Weimar und zur Preisgabe der Umzugspläne nach Rom. Nach der dritten Schweizer Reise stellte Goethe seine Tellunterlagen aus den Schweizer Briefen von 1775, 1779 und 1797 neidlos ab 1798 für die *Horen* zur Verfügung. *Wilhelm Tell* ist wie die *Wallenstein*-Trilogie das Muster eines fruchtbaren Austauschs: Goethe, dem selbst ein Tellepos vorschwebte, lenkte Schillers Aufmerksamkeit auf den eidgenössischen Stoff und vermittelte Schiller aus eigener Anschauung suggestive Landschaftsbeschreibungen. Goethe entwarf die Tellfigur als Einzelgänger, als differenzierte, gebrochene Persönlichkeit mit tragischen Zügen.

Zahlreiche Kapitel des Buches sind als Einzelbeiträge in Zeitschriften oder Sammelbänden bereits in den 80er und frühen 90er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen. Umso dankbarer ist der Leser für das Nachwort von Ute Maack, in dem jüngere Forschungsliteratur nachgetragen und mit ihren Ergebnissen diskutiert wird. Maack unterstreicht in ihrem knappen Forschungsbericht, entschiedener als die Autorin, die Vielstimmigkeit goethescher Texte, die »Unerreichbarkeit von Eindeutigkeiten« (S. 232). Das ist indirekt gegen die Tendenz zu vereindeutigenden Interpretationsergebnissen von Mommsen gerichtet (vgl. S. 41, 57f.).

Darf man *Pandora* zur Schlüsselliteratur erklären (S. 212)? Gegenüber dem vorgeschlagenen Deutungssinn drängt sich gelegentlich eine gegenläufige Lektüre auf. Die naive Lesart etwa von Schillers Distichon *Der Aufpasser*, die Goethe zum Moralisten stempelt, ließe sich ironisch umkehren: Mit dem Gewissen verbinden wir das Gefühl der Pflicht, weniger das der Liebe (S. 65). In der Logik des großangelegten Forschungsprojekts von Katharina Mommsen *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten* liegen Interpretationen, die Gedichte als Erlebnisdichtungen verstehen, d. h. als Dichtungen in Goethes Verständnis *aus*, nicht *für* Gelegenheiten. Erlebnisdichtungen lassen sich nicht auf singuläre Erlebnisse reduzieren. Aus ihnen werden übertragbare menschliche Grunderfahrungen gefiltert, die sich entstehungsgeschichtlich im Allgemeinen unterschiedlichen Erfahrungen verdanken. Was Goethes klassische Lyrik betrifft, so gilt in der moderneren Forschung die Bindung an Gelegenheiten eher für Goethes Lyrik bis 1780/81 als für die klassische Periode. Die Autorin sieht das anders. Sie problematisiert bei den Elegien *Alexis und Dora* und *Amyntas* zwar die Gattungsgebundenheit der »Eidyllia« und die klassizistische Kühle, mit der Goethe seine Erfahrungen in »Bilder« verwandelt, um trotz Anerkennung einer »objektivierten« Form am Ende wieder beim Befund »Erlebnisdichtung« zu landen (S. 45f.). Dass die Weimarer Dioskuren persönliche Botschaften hermetisch chiffrierten und das Geheimnis ihrer homoerotischen Beziehung wahrten, indem sie diese literarisch in eine heterosexuelle Bindung transformierten (S. 28), setzt sich als Lesart dem Verdacht einer willkommenen Immunisierungsstrategie aus. Gegenüber einer gelegentlich schwelgerischen Goethe-Verehrung (vgl. S. 210) nehmen sich Bemerkungen zu Schillers bedeutendster theoretischer Abhandlung deutlich reservierter aus. Schiller führt uns in der *Ästhetischen Erziehung* vom 10. Brief an über »langwierig diffizile, oft ermüdende Diskussionen« auf den Weg zum ästhetischen Staat (S. 125). Ähnlich ist bei den Briefen 17-25 von einer »ermüdend komplizierten Darstellung« die Rede (S. 142).

Schillers »Ästhetischen Briefen« I-IX. In: Helmut Bachmaier u. a. (Hrsg.): *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Stuttgart 1987, S. 202-272.

Schillers intensive Auseinandersetzung mit Kant seit 1790 wird vorzugsweise als Irrweg betrachtet, von dem ihn Goethe auf den richtigen Weg der Poesie zurückführte.

Alles in allem jedoch berührt den Leser der wissenschaftliche Eros, mit dem den ›Geistesantipoden‹ eine hohe Sensibilität füreinander zuerkannt wird. Denn dass zwei hochrangige Autoren der Weltliteratur sich als kongeniale Partner fanden und austauschten, dass sie trotz unausbleiblicher Enttäuschungen und Missverständnisse offen für die Andersartigkeit des Freundes blieben, das gab es in der Literaturgeschichte wohl kein zweites Mal.

Manfred Beetz

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hrsg. von Bernhard Fischer u. Norbert Oellers. Beihefte zur *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 14. Berlin 2011, 204 S.

Norbert Oellers, der hochverdiente Herausgeber der Schiller-Nationalausgabe, konnte im Schiller-Jahr 2009 eine historisch-kritische Edition des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe vorlegen, der in jeder Hinsicht bedeutendsten Korrespondenz zweier deutscher Autoren. Bernhard Fischer und Norbert Oellers nahmen dieses Ereignis zum Anlass, einen Kreis von namhaften Germanisten aus England, Taiwan, Tschechien, den USA und aus Deutschland nach Weimar einzuladen, die sich von unterschiedlichen Positionen her dem in neuer Edition gestifteten Corpus der Briefe zu nähern versuchten; mit einem abendlichen Festvortrag von Ernst Osterkamp endete die Konferenz. Mittlerweile liegt der entsprechende Sammelband vor.

Am deutlichsten ist der editorische Bezug in den Beiträgen der Herausgeber Fischer und Oellers wahrzunehmen. Darin steht die historische Situierung jener Ausgabe im Vordergrund, die Goethe selbst zu Lebzeiten veranstaltet hatte. Während Fischer (*Literaturpolitik und Pietas. Zum Hintergrund der Erstausgabe des »Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe« bei Cotta [1828/29]*) den Akzent auf Goethes Korrespondenz mit seinem Verleger Cotta in Vorbereitung der Edition legt, rekonstruiert Oellers (*Zur Geschichte des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe*) die Genese von Goethes Ausgabe und kennzeichnet ebenso präzise wie anschaulich dessen editorische Eingriffe, die zu guten Teilen der Schonung lebender oder im historischen Bewusstsein noch gegenwärtiger Personen galten – eine Maxime, die bis in unsere Tage für die Briefausgaben urheberrechtlich geschützter Autoren Geltung besitzt. Die höchst unterschiedliche Reaktion der Zeitgenossen auf Goethes epistolographische Dokumentation des klassischen Zeitalters wird von Oellers nachgezeichnet. Sein Plädoyer für die Notwendigkeit der Neuedition ist in hohem Maße plausibel, selbst wenn man bedenkt, dass alle Texte bereits in den beiden Briefreihen der Nationalausgabe (SNA) vorliegen. Dort sind die Briefe Schillers und Goethes mit einem Stellenkommentar versehen worden, der keine Wünsche offenlässt. Doch eine Ausgabe als Briefwechsel hat ihre eigenen Gesetze und so leuchtet es ein, dass für die neue Edition nicht nur die Handschriften noch einmal ergebnisreich kollationiert worden sind, sondern ein ganzes System von Verzeichnissen und Registern das Corpus auch wissenschaftlich erschließt. Einerseits führt dieses gut durchdachte System den Leser sicher zu den notwendigen Informationen, andererseits verbaut es ihm den Weg zu den einschlägigen Stellenkommentaren nicht. Dem Konferenzband sind Faksimiles jener (nahezu vollständig im Goethe- und Schiller-Archiv aufbewahrten) Originale beigegeben, auf die der Autor jeweils sein besonderes Augenmerk richtet.

In gewisser Weise zeigen die Faksimiles so die Nähe eines Autors zu seinem Bezugstext an. Doch jenseits solch eher ephemerer Indizien geben sich auch in den einzelnen Beiträgen

unterschiedliche Herangehensweisen zu erkennen. In einem sehr engen Bezug zum Brieftext stehen die Studien von Alice Stašková *Stil und Rhetorik im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* und Shu Ching Ho *Ausgleich der Gegensätze. Zur Bedeutung der Kantischen Philosophie im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Erstere reflektiert die individuellen Stilebenen in der Korrespondenz vor dem Hintergrund stiltheoretischer Einsichten Schleiermachers und gelangt zu dem Resümee, dass sich der Briefwechsel als »stilvolles Ganzes« erweise im Sinne eines »Wechselspiel[s] zwischen Erfüllung von Erwartungen und deren Brückierung« (S. 67). Staškovás Beobachtungen im Einzelnen bezeugen große Vertrautheit mit avancierten theoretischen Positionen der Gegenwart. Auf andere Weise lässt sich Ho auf die Brieftexte ein. Indem sie sehr genau das Briefgespräch zwischen Schiller und Goethe über Kants Philosophie rekonstruiert, vermag sie überzeugend kenntlich zu machen, welchen Erkenntniszuwachs Goethe der Philosophie Kants verdankt. Schiller habe Goethe »durch Übermittlung der Kantischen Erkenntniskritik und seiner methodischen Klarheit des Denkens bei der Erfahrung der Außenwelt auf sich selber aufmerksam gemacht« (S. 118). Darin liegt auch ein Korrektiv zu der von Osterkamp formulierten These, dass Schiller in Fragen der Naturwissenschaft für Goethe kein Gesprächspartner gewesen sei.

Verfolgen beide Autorinnen einen induktiven Weg, so lassen sich Wilfried Barner (*Brief oder Essay? Gedankenexperimente in Schillers und Goethes Korrespondenz*), Walter Hinderer (*Kreative Gegensätze. Zum ästhetischen Diskurs zwischen Goethe und Schiller*), Volker C. Dörr (*Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller*) und Rolf-Peter Janz (*Kontroversen um den Dilettantismus*) eher von deduktiv entwickelten Konzepten leiten. Barner sieht, anknüpfend an Untersuchungen an der ETH Zürich zum Thema Experiment und Literatur, im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe ein »Gedankenexperiment« als »Strukturmodell einer neuen Epoche« (S. 51) sprachlich realisiert, für das er ein erstes Beispiel in Schillers berühmtem Geburtstagsbrief vom 23. August 1794 namhaft macht und das sich strukturell im Gebrauch des Konjunktivs (»Wären Sie als ein Grieche [...] geboren«; SNA 27, S. 25) und in Wenn-dann-Konstruktionen Geltung verschafft. Zum Wesen des Experiments gehöre die »Prüfung«, wie sie Goethe von Schiller für die Manuskriptteile des *Wilhelm Meister* erbittet; dieser antwortet mit essayistischen Kritiken, die Barner in die Tradition aufklärerischer »Lehrbriefe« stellt (S. 51). Im Abbrechen dieses Gedankenaustauschs wird für Barner schließlich das »Kontingente dieser einzigartigen Briefsequenz« (S. 51) manifest. Hinderer geht insofern mit Barner konform, als er den Briefwechsel als »ein für beide Teile ungewöhnlich produktives theoretisches und praktisches Versuchslabor« (S. 71) versteht, indes an konkreten Textstellen auch nachweisen kann, dass die Positionen beider Autoren einerseits so weit voneinander entfernt nicht waren, andererseits sich differenziert z.B. in ihrem Diskurs über Schellings Philosophie entfalteten. Der Umgang miteinander sei für beide gegensätzliche Naturen vorteilhaft gewesen, auch wenn Goethe eher seine Differenz zu Schiller betont, dieser hingegen eher die Synthese gesucht habe. Auch Dörr hält in seinem Beitrag fest, dass es Goethe in dem gemeinsam mit Schiller verfassten Text im Sinne einer »eindeutigen Absonderung von Geschäftsbereichen« (S. 133) um Separierung gegangen sei, wobei er sich selbst die Position des Epikers, Schiller die des Dramatikers zugewiesen habe. Wenn er postuliert, dass Goethe und Schiller »mit völlig unterschiedlichen Interessen« (S. 135) operiert und »aneinander vorbei« (S. 136) geredet hätten, dann mag dies als These diskutierenswert sein. Doch die Crux von Dörrs Argumentation liegt für mich darin, dass der von ihm analysierte ästhetische Schlüsseltext seit seiner Erstpublikation im Zeichen gemeinsamer Autorschaft steht (wie z.B. die *Xenien*). An diesem Punkt ist Janz in einer günstigeren Situation, denn die Schemata zum Dilettantismus sind *in puncto* Verfasserschaft eindeutiger zuzuordnen. Für ihn legen die Schemata Zeugnis ab von der Intention der Klassiker, ein anthropologisches Fundament für eine neue Systematik der Künste zu errichten und von dieser Position aus die Deutungshoheit über die Kunst der Zeit zu reklamieren. Darin ist Janz ebenso zuzustimmen wie in der Charakterisierung des Dilettanten, der in seinem rezeptiven Vermögen toleriert, in seinem produktiven Vermögen

jedoch in die Schranken gewiesen wird, weil er »den Konflikt zwischen subjektivem Ausdrucksverlangen und objektiven Formgesetzen« (S. 143) nicht lösen kann. Ebenso plausibel ist das, was Janz an Gründen für das Scheitern des Unternehmens anführt: Irritationen im Hinblick auf den Dilettantismus generell, Überdimensionierung des Projekts, aber auch Unstimmigkeiten zwischen den Autoren.

Die Stärke der Studie von Lesley Sharpe *Goethes und Schillers Theaterpartnerschaft. Ästhetik und Praxis im Spiegel ihres Briefwechsels* liegt in der Konkretheit und Solidität, mit der die Zusammenarbeit zwischen Schiller und Goethe am Weimarer Theater dargestellt wird. Da Sharpe aber ihren Schwerpunkt auf den Zeitraum Januar – Juli 1802 legt, kann sie dafür im Wesentlichen nur zwei Briefzeugnisse beibringen, die sich auf das Gastspiel des Weimarer Theaters in Lauchstädt beziehen und in denen sich beide Autoren rundum als Theaterpraktiker erweisen. Bernd Witte, der in seinem Beitrag *Paradoxien der klassischen Literatur. Goethes frühe Mitarbeit an Schillers »Horen«* nur eingangs explizit Bezug auf Briefstellen nimmt, entwickelt die These, Goethe habe in seinen für die *Horen* bestimmten *Episteln* »Schillers Hoffnung auf eine »ästhetische Erziehung« seiner Leser von vornherein dementiert« (S. 86) und diese Strategie in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* insofern weitergeführt, als er dort in den ersten Erzählungen seine »erfahrungsgesättigte Ästhetik in die Praxis« umgesetzt (S. 85) und kontrastiv dazu das *Märchen* schließlich als »Lehrstück für Künstler« (S. 99) angelegt habe. Doch wäre dagegen einzuwenden, dass Goethe nach meinem Dafürhalten in den *Episteln* nicht die eigene ästhetische Position deklariert, sondern sich hinter der Maske eines Zynikers verbirgt und so die zeitgenössischen Literaturverhältnisse zur Sprache bringt. Mathias Mayer hat in seiner Interpretation der *Episteln*¹ Goethes Brief an Schiller vom 1. Oktober 1794 herangezogen: »[...] besonders sinne ich auf Vehikel und Masken, wodurch und unter welchen wir dem Publico manches zuschieben können« (WA IV, 10, S. 200). Insofern leuchtet mir Mayers These, in der ersten Epistel handle es sich um »das listige Widerspiel zwischen zynischem Utilitarismus und verschleierter Poetik«,² eher ein als Wittes rigorose, vom Charakter der Figurenrede gänzlich absehende Behauptung, schon am Beginn der *Horen* würden »die Paradoxien und inneren Widersprüche der deutschen Klassik« (S. 85) sichtbar.

Den Beschluss des Bandes bilden die Vorträge von Kurt Wölfel *Ein »Rettungsmittel«? Zu einem Satz in Schillers Brief vom 2. Juli 1796* und Ernst Osterkamp *Wir. Was Goethe und Schiller unter Freundschaft verstehen*, beide rhetorisch prägnant und elegant, doch in der Argumentation partiell gegensätzlich aufeinander zu beziehen. Wölfel interpretiert den im Titel genannten Satz ebenso luzide wie fesselnd, was sich gleichsam nebenbei mit der Widerlegung landläufiger Urteile von Emil Staiger bis Rüdiger Safranski verbindet. Ebenso kann Wölfel die *opinio communis* überzeugend widerlegen, bei Goethes Transformation des Satzes in Ottilies Tagebuch aus den *Wahlverwandtschaften* handle es sich um ein Nachsprechen der schillerschen Intention. »Schiller«, so Wölfels abschließende Bilanz, »nimmt seinen Teil und ist, wenn er denkend und empfindend in und auf das Werk des andern eingeht, auf seinem eigenen Weg als schaffender Künstler« (S. 178). Anders und schärfer sieht Osterkamp die Dinge. Während Schiller, der in seinen Briefen Goethe oft als Freund apostrophiert (häufiger jedenfalls, als es dieser getan hat), eine Gemeinschaft im Zeichen von »Exklusivität und persönlicher Nähe« (S. 200) herbeiführen wollte, habe Goethe ihre Freundschaft sprachlich im Zeichen eines »Wir« gefasst, hinter dem sich »Nähe aus dem Bewusstsein einer produktiven Distanz« verberge (S. 194). Dieses Wir, mit dem Schiller seine Schwierigkeiten gehabt habe, sei aus Goethes Sicht als »dialektische Einheit aus Polarität und Steigerung« (S. 199) zu verstehen. Vielleicht ist dies alles ein wenig überscharf pointiert, denn immerhin hat Goethe keineswegs distanziert am 18. März 1795 an Schiller geschrieben:

1 Mathias Mayer: *Ökonomie und Verschwendung in der klassischen Lyrik Goethes: »Episteln« und »Amyntas«*. In: GJb 2005, S. 62–75.

2 Ebd., S. 71.

»Leben Sie wohl und lieben mich, es ist nicht einseitig« (WA IV, 10, S. 245). Am Rande nur sei angemerkt, dass Osterkamps Aussage, Schiller habe zwischen Oktober 1797 und 1804 die Anrede ›Freund‹ vermieden, in einem Punkt zu ergänzen ist. Nach dem Empfang von Goethes Brief zum Astrologie-Motiv im *Wallenstein* antwortete Schiller am 11. Dezember 1798: »Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund« (SNA 30, S. 10).

Koinzidenz mit Wölfel stellt sich ein, wenn Osterkamp in der von Wölfel herangezogenen Briefstelle den »sublimste[n] Begriff von Freundschaft« entdeckt, »der in der deutschen Literatur entwickelt worden ist« (S. 181). Das mag abschließend auch als treffendes Aperçu genommen werden über eine wissenschaftliche Publikation, die den Gedanken- und Problemreichtum der Korrespondenz zwischen Schiller und Goethe, auf hohem Niveau reflektierend, neuerlich zur Sprache bringt.

Jochen Golz

Birgit Himmelseher: *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung – Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*. Berlin, New York 2010, VIII + 311 S., 7 Abb.

Die Monographie untersucht, inwieweit das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung Einfluss auf die zeitpolitischen Entwicklungen im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach nahm, und will zeigen, wie Goethe und seine Zeitgenossen die Bühne für politische Zwecke instrumentalisierten. Der Fokus liegt somit auf der Verbindung von Politik und Kultur, wie sie sich auch in Goethes Doppelfunktion als Minister und Dichter offenbart. Chronologisch wird der gesamte Zeitraum von Goethes Engagement als Theaterleiter in Weimar abgedeckt. Die Kapitel sind an historisch-politischen Phasen orientiert, die mit Entwicklungen am Weimarer Hoftheater in Verbindung gebracht werden. Dass sich die Untersuchung auf Goethes Theaterleitung während der napoleonischen Zeit konzentriert, lässt schon die Länge des Kapitels dazu erkennen, das etwa die Hälfte der gesamten Studie einnimmt.

Die Untersuchung beginnt mit der Zeit von 1791 bis 1794, in der sich Goethe mit der Französischen Revolution auseinandersetzte. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf Goethes Revolutionsdramen, die Birgit Himmelseher als Produkt einer kulturpolitischen Intention sieht, indem Goethe etwa im *Bürgergeneral* die unreflektierte Übernahme revolutionärer Ideale kritisiert. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Zusammenarbeit von Goethe und Schiller zwischen 1794 und 1805. Wie in den *Horen* formuliert, soll der Mensch auch durch eine wirkungsästhetische Dramenproduktion, die die Verfasserin anhand von Theaterberichten, Publikumsansprachen und Vorreden untersucht, zu einem verantwortungsvollen Individuum erzogen werden. Historische Stoffe hätten zum einen der Genese nationaler Identität gedient und seien zum anderen dazu geeignet gewesen, auf unverfängliche Weise zeitpolitische Entwicklungen und Konflikte darzustellen. Die damalige Tendenz des Weimarer Theaterkonzepts, eindeutige zeitpolitische Bezüge zu vermeiden, zeige sich an den Dramenbearbeitungen und -übersetzungen Schillers und Goethes. Gleichzeitig habe Carl August versucht, über die Bühne politische Wirkung zu erzielen und den kulturellen Status Weimars zu betonen, indem er auf die Spielplangestaltung Einfluss nahm und die Auf-führung französischer Dramen forcierte.

Im Tod Schillers 1805 sieht Himmelseher eine entscheidende Zäsur; sie leitet über zu einem Kapitel über die napoleonische Zeit. Entgegen einer gängigen Forschungsthese will die Verfasserin vor allem durch Spielplananalysen darlegen, dass Goethe dem Hoftheater nach dem Tod seines Freundes weiterhin verpflichtet blieb und sein Bühnenkonzept den veränderten Umständen anpasste. Von 1806 bis zum Ende der napoleonischen Ära sei eine Häufung

von Tragödien zu verzeichnen, die so weit gehe, dass selbst Stücke mit eigentlich versöhnlichem Ausgang zu Trauerspielen umgeschrieben wurden. Diese Entwicklung deutet Himmelseher als Spiegelung der angespannten Stimmung in der vom Krieg bedrohten Bevölkerung. Einen entscheidenden Einschnitt stellt für die Verfasserin die Schlacht von Jena und Auerstedt dar, da sie eine politische und literarische Neuorientierung Goethes zur Folge gehabt habe. Obwohl Goethe die Notwendigkeit gesehen habe, künftig mit Frankreich zusammenzuarbeiten, spielte das Theater zunächst keine bedeutende Rolle für sein neues kulturpolitisches Konzept. Aufgrund finanzieller Engpässe sei das Hoftheater nach den Entscheidungsschlachten ohnehin geschlossen geblieben und die Wiedereröffnung gehe nicht auf Goethe, sondern auf einen herzoglichen Befehl zurück.

Weitere kulturpolitische Bestrebungen setzten nach Ansicht der Autorin mit dem Tod Anna Amalias ein, der Weimar dazu veranlasste, sich zum kulturellen Zentrum zu stilisieren. Für das Fortbestehen des Herzogtums sei das Hoftheater ein wichtiges Medium der Repräsentation gewesen, über das Weimars kultureller Stellenwert sowohl nach innen als auch nach außen, insbesondere an die französische Besatzungsmacht, vermittelt werden sollte. Für dieses Unterfangen habe Goethe etwa die Tradition der Publikumsansprachen aufgegriffen. Auch die Auswahl und Inszenierung der Stücke habe Goethe mit Rücksicht auf die politische Lage getroffen – für diese These bietet Himmelseher allerdings keine konkreten Belege. Kurze Zeit habe er vor allem Zacharias Werner gefördert, dessen Werke nur einen dezenten zeitpolitischen Bezug aufwiesen und somit dem Konzept Schillers entsprochen hätten.

Nach Himmelseher wurde Goethe durch das Zusammentreffen mit Napoleon im Rahmen des Erfurter Fürstenkongresses 1808 dazu inspiriert, am Weimarer Hoftheater erneut verstärkt Kulturpolitik zu betreiben. Goethes plötzlicher Enthusiasmus Napoleon gegenüber habe aber sein Verhältnis zu Carl August belastet. Darum sei die nachfolgend behandelte Theaterkrise im Zusammenhang mit den Ereignissen rund um den Fürstenkongress zu sehen. Die Morhardt-Affäre und den Streit zwischen Carl August und Goethe führt Himmelseher einerseits auf eine Beeinflussung des Herzogs durch seine Geliebte Caroline Jagemann zurück, die Goethe eine Vernachlässigung des Theaters vorwarf, andererseits sieht die Verfasserin Goethes positive Haltung gegenüber Napoleon als Grund für die Eskalation an.

Ein weiteres wichtiges Ereignis dieser Jahre war die Einführung eines französischen Gesandten als Kontrollinstanz des kulturellen Lebens. Goethe habe darauf mit der Einsetzung eines Zensors und mit Selbstzensur reagiert, so dass zeit- und feudalkritische Bezüge in den gespielten Stücken getilgt wurden. Dem Ende der französischen Vorherrschaft 1813 habe Goethe kritisch gegenübergestanden und bezüglich der kulturpolitischen Wirksamkeit des Theaters resigniert.

Abschließend betrachtet Himmelseher die Jahre 1813 bis 1817, in denen Carl August sich in den Befreiungskriegen engagierte und Wissenschaft und Kunst vernachlässigte, während Goethe sich langsam aus dem Theaterbetrieb zurückzog. Die Entlassung Goethes sei somit die finale Konsequenz eines Prozesses, in dem sein Handlungsspielraum immer mehr eingeschränkt wurde.

Zu fragen ist, inwieweit es Himmelseher gelingt, die Entwicklungen am Weimarer Theater auf politische Ereignisse zurückzuführen. Positiv ist herauszustellen, dass die Verfasserin in jedem Kapitel auf die politischen Verhältnisse des behandelten Zeitraums eingeht und bemüht ist, die Vorgänge am Theater darauf zu beziehen. Grundsätzlich lässt sich die von ihr anvisierte Verbindung der beiden Themenbereiche nicht von der Hand weisen. In der Argumentation finden sich allerdings nicht immer klare Nachweise für die gegenseitige Beeinflussung. Am schlüssigsten wird die Verbindung von Politik und Kultur im Kapitel zur napoleonischen Zeit herausgearbeitet, während die anderen Kapitel in dieser Hinsicht die zentrale Fragestellung weniger konsequent verfolgen. Doch auch im Napoleon-Kapitel schweift Himmelseher von Zeit zu Zeit ab, so dass der rote Faden nicht durchweg vorhanden ist. Dieser findet sich primär schlicht im chronologischen Fortgang der Ereignisse. Hier wird die generelle Schwierigkeit offenbar, in Goethes kulturpolitischem Konzept für die Weimarer

Bühne eine fortlaufende Entwicklung zu erkennen; sie lässt sich nur punktuell nachweisen. Kritikwürdig erscheint die Tatsache, dass der im Untertitel des Bandes erwähnte Konflikt zwischen Kunstanspruch und Politik, auf den Himmelseher zudem in der Einleitung und auch im Fazit hinweist, in der Darstellung selbst eine untergeordnete Rolle spielt. Dort sieht es vielmehr nach einer wechselseitigen Ergänzung von Politik und Kultur aus, insbesondere bei Schillers Dramenkonzeption. Trotz des methodisch wenig avancierten Zugriffs überzeugt die Studie, indem sie Entwicklungen am Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung kenntnisreich und anschaulich darlegt und bisher wenig berücksichtigte Zusammenhänge von Goethes kulturpolitischer Tätigkeit in Weimar einbezieht.

Anke Detken

Stefan Groß: *Die Weimarer Klassik und die Gartenkunst. Über den Gattungsdiskurs und die »Bildenden Künste« in den theoretischen Schriften von Goethe, Schiller und Krause.* Frankfurt a. M. 2009, 340 S.

Die in den 1770er Jahren einsetzende Verbreitung des englischen Landschaftsgartens in Deutschland ist von einer regen Debatte über die Einordnung der Gartenkunst in die Hierarchie der bildenden Künste begleitet worden. Während Christian Cay Lorenz Hirschfeld die Gartenkunst in seiner ab 1779 erschienenen fünfbändigen *Theorie der Gartenkunst* zur überlegenen Gattung im Wettstreit mit Architektur, Malerei und Bildhauerei erklärt, wird in der klassizistischen Ästhetik der 1790er Jahre die Theoriefähigkeit der Gartenkunst grundsätzlich bezweifelt. Dieses Spannungsfeld durchmisst der Jenaer Autor Stefan Groß in seinem Buch *Die Weimarer Klassik und die Gartenkunst*. Es ist dies eine von mehreren Publikationen, mit denen Groß den Philosophen Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) stärker ins Bewusstsein zu rücken und in der Ästhetik der Weimarer Klassik zu verorten sucht. In den drei zentralen Kapiteln des Buches analysiert Groß die gartentheoretischen Positionen Goethes, Schillers und Krauses, ausgehend von der These, dass Krause in der Mitte des 19. Jahrhunderts gegen alle Kritik am englischen Landschaftsgarten für diese Gartenform plädiert und ihr ein philosophisches Fundament vermittelt hat (S. 19).

Goethes Sicht auf die landschaftliche Gartenkunst entwickelte sich von der anfänglichen Begeisterung des Wörlitz-Reisenden (1778) und des Gartengestalters im Weimarer Ilmtal zur vehementen Kritik am englischen Landschaftsgarten.¹ Seine Ablehnung formuliert Goethe am schärfsten im 1799 gemeinsam mit Schiller erarbeiteten Schema *Über den Dilettantismus*, in dem beide der Gartenkunst Regellosigkeit attestieren, »weil das Material als ewig zufällig sich immer verändert und der Idee ewig entgegenstrebt«.² Die Weimarer Klassizisten verlangen dagegen vom Künstler, das der Natur immanente Wirkprinzip als lebendig-produktive Realität zu begreifen. Dieses Gesetz zu erkennen, das in der Natur erscheint und durch die Anschauung wahrnehmbar ist, darauf habe sich das ganze Augenmerk der Kunst zu richten, die dann nicht mehr bloß nachahme, sondern zu einer zweiten Natur werde (S. 126). Goethe formuliert damit Anforderungen an Kunst und Künstler, denen die Gartenkunst nicht entsprechen kann. Das, was die Gartenkunst produziert, so die Kritik im Dilettantismus-Schema, sei nichts anderes als ein Mittelgeschöpf aus diffusen Natur- und Kunstvorstellungen (S. 127). Groß' Ausführungen über die Begriffe »Natur« und »Kunst« bei

1 Zu Goethes gartenkünstlerischem Engagement und seiner späteren Distanzierung von der landschaftlichen Gartenkunst sowie der kritischen Bewertung der Gartenkunst in seinen ästhetischen Schriften siehe Susanne Müller-Wolff: *Ein Landschaftsgarten im Ilmtal. Die Geschichte des herzoglichen Parks in Weimar*. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 31-80, 138-142, 230-270.

2 *Über den Dilettantismus* (MA 6.2, S. 151-176; hier S. 166).

Goethe – beispielsweise die Suche des Künstlers nach dem Gesetz der Natur – gehören zu den stärksten Passagen des Buches.

Dass die von Goethe und Schiller im Dilettantismus-Schema vorgetragene Kritik an der landschaftlichen Gartenkunst kein isoliertes Phänomen darstellt, wird im Kapitel über Schiller evident: Die Gartentheorie war nach 1790 generell in eine Krise geraten. Unter dem Eindruck von Kants 1790 erschienener *Kritik der Urteilskraft* nahmen verschiedene Autoren den Vergleich des Landschaftsgartens mit den anderen Kunstgattungen wieder auf, indem sie unter anderem das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Sinne Kants neu zu bestimmen suchten. Schillers intensive Beschäftigung mit der Philosophie Kants spiegelt sich im Dilettantismus-Schema, wenn dort die subjektive Wahrnehmung des Dilettanten gegen das objektive Kunstgesetz ins Feld geführt wird. Immer wieder geht es Schiller um die Suche nach dem Ideal der Schönheit und er stimmt mit Kant darin überein, die Erfahrung des Schönen als subjektives Erlebnis des Menschen zu begreifen. Seine Haltung zur englischen Gartenkunst formulierte er ausführlich in seiner Rezension *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, wobei Groß herausarbeitet, dass Schiller sich selbst nicht ganz sicher ist: Soll er die Freiheit im englischen Garten bewundern oder nicht doch die Ordnung im französischen? Eigene biographische Bezüge vor allem zum Park von Hohenheim in Württemberg mildern Schillers ablehnende Haltung, doch wird auch er diesen Landschaftsgarten schließlich als »Werk der Willkür« kritisieren.³ Schiller, so analysiert Groß, weiß mit der Gartenmode wenig anzufangen: Sie kann nicht das leisten, was er von der Kunst fordert, nämlich eine grundlegende Idee, Einheit, Synthesis.

Karl Christian Friedrich Krause, den aus dem thüringischen Eisenberg stammenden Schüler von Fichte, August Wilhelm Schlegel und Schelling, stellt Groß zunächst ausführlicher vor und liefert einen detaillierten Forschungsbericht über seine Rezeption vornehmlich in der spanischsprachigen Welt (»Krausismo«). Krauses ästhetische Schriften, seine »Wissenschaft vom Schönen«, vergleicht Groß mit den kunsttheoretischen Ausführungen Goethes und Schillers. Wie Goethe mit seinem Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* entwickelte auch Krause ein Stufenmodell, das er statt des »Stils« im »Genie« des wahren Künstlers gipfeln ließ. Goethe und Schiller finden Eingang in dieses Stufenmodell, indem Krause sie als hervorragendste Künstler der Gegenwart und – vornehmlich Schiller – als Genie charakterisiert. Allerdings spielt auch in Krauses Ästhetik die Gartenkunst nur eine untergeordnete Rolle. Der Garten ist bei Krause vor allem moralisch und in der Folge politisch konnotiert: Durch den Aufenthalt in der freien Natur soll der Gartenbesucher ein freierer, besserer Mensch werden und zu einer liberalen Weltansicht gelangen. Diesen Gedanken entwickelt Krause in der gegen Ende seines Lebens entstandenen *Wissenschaft von der Landverschönerkunst*, die eine Anleitung zur Lebenskunst als höherem Zweck der Gartenkunst postuliert. Damit kehrt Krause zu den Idealen Hirschfelds zurück und gesteht der Gartenkunst im Unterschied zu Goethe und Schiller einen festen Platz in der Hierarchie der Kunstgattungen zu. Mit der Betonung der Aspekte Gesundheit und Nützlichkeit (der Garten als moralische Anstalt) avanciert er zugleich zu einem frühen Befürworter des Schrebergartens. Aus der progressiven Sitten- und Soziallehre Krauses sowie seiner Fragment gebliebenen *Landverschönerkunst* leitet Groß Krauses Sicht auf die Gartenkunst ab; er sieht ihn einen Volksgarten visionieren, als Spiegelbild einer demokratischen Gesellschaft. Auch stilisiert der Autor Krause am Ende zum einsamen Rufer, der »gegen alle kritischen Stimmen [...] die Stellung der Gartenkunst innerhalb der Kunsthierarchie neu zu überdenken« wage (S. 307). Zu ergänzen wäre hier, dass nach 1800 die Kritik an der unzureichenden theoretischen Begründung des Landschaftsgartens allmählich einer neuen Betrachtungsweise gewichen war: In der Gartenliteratur setzte sich nun statt der ästhetischen eine naturwissenschaftliche Tendenz durch, die der zunehmenden Differenzierung der Wissensbereiche und der generell zu beobachtenden Verwissenschaftlichung Rechnung trug. Die Botanik ist dabei als traditionelles

3 *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795* (SNA 22, S. 285-292; hier S. 289).

Nachbargebiet der Gartenkunst und als leitende Wissenschaft dieser Zeit von besonderer Bedeutung.

In den Ausführungen über Krause vermisst man gelegentlich die kritische Distanz des Autors. Problematisch bleibt auch, dass Groß häufig Philosophen und Kunsttheoretiker zitiert, etwa Wilhelm von Humboldt und Hegel, die sich in ihren Schriften nicht explizit auf die Gartenthematik beziehen, so dass der direkte Vergleich beispielsweise mit den konkreten gartenkünstlerischen Anweisungen Hirschfelds nicht den Kern der Debatte treffen kann (S. 52 f.). Dennoch ist festzuhalten, dass Stefan Groß eine in weiten Teilen sehr bereichernde Studie gelungen ist, die der Literatur über die kunsttheoretischen Auseinandersetzungen im klassischen Weimar einen interessanten Baustein hinzufügt.

Susanne Müller-Wolff

Heide Schulz unter Mitarbeit von Heinrich Fliedner, Heidi Albonesi u. Brigitte Helbig: *Weimars schönster Stern. Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach. Quellentexte zum Entstehen einer Ikone.* Heidelberg 2011, VIII, 227 S.

Heide Schulz widmet sich der Totenmemoria für Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach (1739-1807). Mit dem erstmals edierten Nekrolog Carl August Böttigers, den Schulz im Nachlass Friedrich von Müllers (Goethe- und Schiller-Archiv) aufgefunden hat, birgt das Buch eine kleine Sensation. Goethe hatte die Veröffentlichung des Nekrologs in Cottas Blättern (*Morgenblatt für gebildete Stände, Allgemeine Zeitung*) zu verhindern gewusst und damit das Gedenken an Anna Amalia monopolisiert. Er selbst hatte mit Christian Gottlob Voigt die offiziöse Gedächtnisschrift verfasst, die von den Kanzeln des Herzogtums verlesen und in Journalen anonym publiziert wurde. Dieser überpersonale ›Panegyri‹, der auf Legitimation des Kleinstaats Sachsen-Weimar und Eisenach in der Existenzkrise nach 1806 bedacht war, prägte das Bild des ›MUSENHOF‹ und des klassischen Weimar insgesamt. Heide Schulz ›dezentriert‹ diese von Goethe geprägte Totenmemoria. Neben Böttigers Nekrolog ediert sie erstmals die akademische Gedenkrede Heinrich Carl Abraham Eichstädt's im lateinischen Original und in deutscher Übersetzung. Begleitet werden diese Texte von einer kurzen Analyse der Amalia-Panegyrik Friedrich von Müllers in seinen 1851 postum veröffentlichten *Erinnerungen aus den Kriegszeiten 1806-1813* und in seiner Gedenkrede auf Goethe. Ferner ediert, übersetzt und kommentiert Schulz das handschriftliche Resümee eines nicht näher identifizierten Beitrags über Weimar aus dem *Moniteur Universel* (Alexander Schmidt hat ihn in Nr. 305 des *Moniteur* vom 5. Thermidor 1798, S. 1221, lokalisiert [*Zs. des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde* 59/60, 2005/2006, S. 180]). Auf eine Analyse von Carl Ludwig Fernows Nachruf im *Journal des Luxus und der Moden* wird hingegen verzichtet.

Das erste Hauptkapitel widmet sich dem verloren geglaubten Nekrolog Böttigers (S. 22-89). Mit der Edition beabsichtigt Schulz keine simple ›Ehrenrettung‹ des Altertumswissenschaftlers und Publizisten, der Anna Amalia in den 1790er Jahren, im Zeichen ihrer Entfremdung von Goethe, eine Art geistiger Kompass gewesen war und dessen Weggang nach Dresden sie bedauert hatte. Im Gegenteil: In der Rückschau erscheine es verständlich, dass »Goethes ausgewogener, dem Thema angemessener und formal vollendeter Würdigung der Vorzug gegeben wurde« (S. 23). Böttiger teilte Goethes Intention, die ästhetische und wissenschaftliche Produktion in Weimar-Jena um 1800 auf die zielgerichtete Förderung durch den Hof und die fürstlichen Zentralpersonen zurückzuführen, um dem kleinen Herzogtum eine dynastische Existenzberechtigung zu bewahren. Er überhöht sogar Goethes Diktum, es sei kein Name von Weimar ausgegangen, der nicht in Amalias Kreis gewirkt habe, indem er die Herzogin zur ästhetischen Instanz über jedes ›in ganz Europa‹ entstandene Kunstwerk erhebt.

Auch er sieht ihr Mäzenatentum in der von Amalia ermöglichten, durch eigene Kunstliebhabelei fundierten Geselligkeit begründet. Gegenüber der staatsmännischen Distanziertheit Goethes strebt Böttiger aber danach, seinen Gegenstand mit angemessener Schönheit und Erhabenheit der Sprache einem überregionalen Publikum nahezubringen. Ein Hauptanliegen ist ihm, Christoph Martin Wielands Bedeutung für Anna Amalia, den Weimarer Hof und die deutsche Literatur herauszustellen. Durch Zitate aus Wielands Huldigungsgedichten wird dessen Rolle im »Prozess der Verklärung« (S. 52) Anna Amalias gewürdigt. Der Nekrolog-Edition ist eine ebenfalls handschriftlich im Müller-Nachlass (von Schreiberhand) überlieferte zweite Fassung beigegeben, die wesentliche Denkfiguren der ersten kondensiert. Schulz interpretiert sie als eine nachträgliche Ergänzung; sie könnte auch eine Variation für einen anderen Publikationsort gewesen sein.

Eigentliches Herzstück des Bandes ist Eichstädts Gedenkrede an der Universität Jena (S. 90-175), die sich vor allem an eine landesinterne, akademische Öffentlichkeit wendet. Eichstädt als Redner der 1806 in einer veritablen Krise befindlichen Universität hatte vor allem die Herausforderung zu bewältigen, »wie Amalia als Repräsentantin des gerade untergegangenen alten Reiches Sinnggebung für eine Eingliederung in das französische Hegemonialsystem liefern« konnte (S. 91). Den Kern seiner Rede bildet Anna Amalias Engagement für Wissenschaft und Künste während und nach ihrer Regentschaft (1759-1775), indem das Weimarer Fürstenhaus mit den Medici parallel gesetzt wird. Mit der Einfalt des Herzens, der seelischen Größe und der Wohltätigkeit werden Anna Amalia drei Kardinaltugenden zugeschrieben, die sie in Verbindung mit den Eigenschaften der Standhaftigkeit, Tapferkeit und Gelassenheit zu einem überzeitlichen Exemplum der Humanität formen, das allen zeitgenössischen Anfechtungen des dynastischen Prinzips enthoben ist.

Die Editionen werden von Studien zur Entstehung, zum Adressatenbezug und zur rhetorischen Strategie der Nekrologe begleitet. Schulz analysiert den biographischen Hintergrund mit Blick auf die Disposition Böttigers und Eichstädts als Panegyriker der Herzogin. Besonders ausführlich widmet sie sich den Adressaten, im Falle Eichstädts den Professoren, Dozenten, Studenten. Schulz' weiterführender Zugang besteht darin, das rhetorische Verfahren der Panegyrik ernst zu nehmen. Sie zielt nicht in erster Linie darauf ab, die Nekrologe mit einer durch die neuere Forschung rekonstruierten »Realgeschichte« von Anna Amalias Persönlichkeit und Wirken zu kontrastieren und als Überhöhung zu »dekonstruieren«. Diese Wirkungsabsicht setzt sie voraus. Es geht ihr vielmehr darum, »das Entstehen des Mythos Anna Amalia aus der Redesituation und dem verwendeten Genre des Panegyrikos zu erklären« (S. 4). Es lässt sich wohl nicht vermeiden, dass die Interpretation bisweilen doch zwischen der überzeugenden, in sich geschlossenen Analyse der panegyrischen Strategien und Topoi einerseits und der Kontrastierung von Mythos und »Realgeschichte« andererseits changiert.

In einem abschließenden Kapitel fasst Schulz zentrale Aspekte der Ikonisierung Anna Amalias zusammen. Dabei geht sie unter anderem auf das *gendering* der als männlich dominiert dargestellten Geselligkeit um Anna Amalia ein und zeigt die Schwierigkeiten auf, das dynastische Netz der Herzogin (Braunschweig-Wolfenbüttel, Preußen) angesichts des französischen Hegemonialsystems zu umschreiben. Schulz' besonderes Interesse gilt der Aussparung bestimmter Lebensbereiche. Während es die Konventionen des Fürstinnen-Nekrologs klar durchbricht, Anna Amalias Religiosität kaum zu thematisieren, folgt die Aussparung »mögliche[r] engere[r] Verbindungen zum anderen Geschlecht« (S. 188) den Konventionen des Genres.

Schulz' Fazit, Anna Amalia besitze »als Persönlichkeit eine erstaunliche Modernität, die einer Rezeption entgegenkommt« (ebd.), ist überraschend, vermag aber die vorausgehenden Analysen nicht zu trüben. Dieses Buch ist ein gewichtiger Beitrag, um den Prozess der Neuaushandlung hochadliger Repräsentation nach der Französischen Revolution und dem Ende des Alten Reichs besser zu verstehen.

Joachim Berger

Peter J. Schwartz: *After Jena. Goethe's »Elective Affinities« and the End of the Old Regime.* Lewisburg (Pennsylvania) 2010, 358 S., 29 Abb.

Die hier vorliegende Studie ist der erste Band einer von der Goethe Society of North America geförderten Reihe *New Studies in the Age of Goethe*, die zum Zweck hat, diese Epoche im Kontext der damaligen Literatur, Geschichte, Kunst, Musik, Philosophie oder Politik zu untersuchen. Laut Charakterisierung der Reihe sind Studien besonders willkommen, die interdisziplinär verfahren, Archivalien und anderes Quellenmaterial auswerten, anspruchsvolle theoretische Ansätze liefern, traditionelle Epochengrenzen überdenken und/oder neue Deutungsmöglichkeiten eröffnen. Mit *After Jena: Goethe's »Elective Affinities« and the End of the Old Regime* haben die Herausgeber eine Studie gefunden, die diesen Zielen alle Ehre macht.

Der Ausdruck »After Jena« bezieht sich auf die Folgen der Schlacht von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806, die in Goethes Leben unter anderem dazu führte, dass er am 19. Oktober seine Lebensgefährtin Christiane Vulpius ehelichte. Im Gegensatz zur herkömmlichen Idealisierung dieser Heirat als Zeichen der Dankbarkeit für Christianes mutige Rettung Goethes vor marodierenden französischen Soldaten in der Nacht nach der Schlacht beantwortet Peter J. Schwartz die Frage *Why did Goethe Marry When He Did?* dadurch, dass er auf Goethes Bestreben aufmerksam macht, für die rechtliche Sicherung seines Hausstandes und der damit verbundenen Erbschaft zu sorgen, falls das Herzogtum Sachsen-Weimar infolge seiner militärischen Allianz mit Preußen aufgelöst werden sollte. Als Antwort auf die als Titel zum anschließenden 3. Kapitel fungierende Frage *And What Does That Have to Do With »Elective Affinities«?* versteht der Verfasser Goethes Bestreben, auf die politischen und juristischen Folgen napoleonischer Dominanz zeitgemäß zu reagieren, was allerdings in markantem Gegensatz zum Verhalten der adligen Figuren in den *Wahlverwandtschaften* steht, Eduard voran, deren Fehlentscheidungen ihren ökonomischen und sozialen Stand untergraben. Im Unterschied zu der von Karl Wilhelm Ferdinand Solger beeinflussten Forschungsrichtung, die das Schicksalhafte in der Romanhandlung hervorhebt, verfolgt Schwartz vielmehr Ansätze von Forschern der letzten dreißig Jahre wie etwa Hans R. Vaget, Friedrich Kittler, Werner Schwan und David Wellbery, die gezeigt haben, dass die Katastrophen im Roman das Werk menschlicher Handlungen und Entscheidungen sind: »In other words, more than fate itself it is the characters' *fatalism*, their willing submission to notions of fate, that proves fatal« (S. 95). In dieser Hinsicht bietet *After Jena* weniger interpretatorisches Neuland als vielmehr eine gründliche, gut lesbare Auseinandersetzung mit der (nicht nur) deutschsprachigen Forschung, was auch für Motivik und Thematik in den *Wahlverwandtschaften* wie etwa Gartenbau, lebende Bilder und die Gegenüberstellung von Luciane und Ottilie gilt.

Aber auch fachkundige Leser sollen diese Studie zur Kenntnis nehmen; sie werden vor allem dort viel Neues und Anregendes finden, wo es um die Wechselwirkung von Roman-szenen und bildender Kunst geht. Der Abschnitt im 5. Kapitel *Luciane's Monkeys* (S. 106-119) behandelt z.B. einige Abbildungen, die Goethe für seine 1797 begonnene *Rezension einer Anzahl französischer satyrischer Kupferstiche* kommentierte; Schwartz stellt dabei einen Bezug her zwischen Lucianes Vorliebe für Affen als »die eigentlichen Incroyables« (MA 9, S. 424) und zeitgenössischen Karikaturen jener nachrevolutionären Neuankömmlinge, deren Nachäffung adliger Kleidermoden traditionelle Standesunterschiede verwischte und hiermit einen weiteren Hinweis auf das »End of the Old Regime« lieferte. Ebenfalls bespricht das Kapitel *Urworte. Politisch: Goethe's and Napoleon's Iconographies of Fortune* (S. 127-148) Goethes Münzsammlung, speziell die Münzen zu Napoleon, die dessen Aufstieg zur Macht legitimieren sollten, als Kontrafaktur zu Szenen in den *Wahlverwandtschaften*, wo die Figuren im Roman die Zeichen der Zeit missdeuten – man denke etwa an die Hoffnung, die wie ein Stern über die Häupter von Eduard und

Ottlie fällt (S. 136f.; MA 9, S. 496). Besonders ergiebig ist schließlich das Kapitel *The Failure of Sacrifice: Goethe's Ottilie, Rousseau's Nouvelle Héloïse* (S. 165-210), wo der Verfasser Schlüsselszenen im Roman – z. B. die kniende Ottilie im Kahn mit dem Leichnam des ertrunkenen Otto oder der trauernde Architekt vor der Bahre der Ottilie – sowohl in fruchtbare Beziehung zu Gravelots Illustrationen von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* setzt als auch zu zeitgenössischen Abbildungen zu den *Wahlverwandtschaften*. Auch wenn Goethe Motive aus der christlichen Ikonographie entlehnt, unterscheiden sich seine Ziele sowohl von Rousseaus Säkularisierung dieser Motive zum Zweck einer sozialen Utopie als auch von den Bestrebungen der romantischen Zeitgenossen Goethes, diese Bilderwelt wieder zu sakralisieren.

Schade nur, dass Schwartz nicht auch einige spezifische Beispiele romantischer Dichtkunst und Malerei erläutert hat, anstatt (m. E. oft zu plakativ) darüber zu sprechen; es wäre sehr im Sinne der Reihe *New Studies of the Age of Goethe* gewesen, traditionelle Grenzen von Epochen zu überdenken. Welche Bedeutung hat es zum Beispiel, dass die Vorlage zu der Abbildung *Ottlie's Coffin* (1817; S. 204), die Schwartz für seine Argumentation verwendet, von dem »Nazarener« Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld stammt – und zwar aus demselben Jahr, in dem Johann Heinrich Meyer mit Goethes Zustimmung und Mitarbeit den polemischen Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* verfasste? Sind »Klassik« und »Romantik« in den Entstehungsjahren der *Wahlverwandtschaften* tatsächlich so weit voneinander entfernt, wie Schwartz in Sätzen verkündet wie »The romantic *Deuteley* seen by Goethe as deluding and losing itself »in egyptische und indische Fernen« was tinged from the start with projective narcissism, and would end in imperialist orientalism and in the projective nationalism of the Aryan myth« (S. 222). Solche Aussagen wären glaubwürdiger, wenn sie anhand von Erkundungen zu zeitgenössischen Werken gewonnen worden wären – etwa zu Johann Friedrich Overbecks *Die Auferweckung des Lazarus* (1808), wo Overbeck und sein Freund Franz Pforr als kniende Betrachter des Wunders am Grab dargestellt sind, oder zu Achim von Arnims *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810).

Trotz (oder vielleicht sogar wegen) solcher Einwände und Fragen handelt es sich bei *After Jena* um eine gelehrte, gut geschriebene und sorgfältig dokumentierte Untersuchung, die in den Schlussbemerkungen zu Ottilies Leichnam (S. 219-234) produktiven Gebrauch macht von Theodor W. Adornos Auffassung von ästhetischer Form als »nonviolent synthesis of the diffuse« (S. 234) sowie von Walter Benjamins Erörterungen zum Wesen der Schönheit in dessen klassischem Aufsatz zu den *Wahlverwandtschaften* – und das will viel heißen!

Dennis F. Mahoney

Helmut Hühn (Hrsg.): Goethes »Wahlverwandtschaften«. Werk und Forschung. Berlin 2010, 488 S.

Goethes *Wahlverwandtschaften* sind im Oktober 1809 erschienen; für den Sonderforschungsbereich *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* an der Universität Jena war das ein willkommener Anlass, zweihundert Jahre später diesem Roman in mehr als zwanzig Beiträgen eine umfassende Untersuchung zu widmen, die nach den dominanten wie den eher verborgenen Themen und Motiven ebenso fragt wie nach den historischen, literarischen und philosophischen Kontexten und der ästhetischen Eigenart des Werks. »Der Roman«, so heißt es in der Einleitung, »verknüpft Naturforschung und Wissenschaftsgeschichte, Zeitdiagnostik und das Nachdenken über die Möglichkeiten der Kunst als Erkenntnismedium, die Analyse des sozialen Wandels und die Erfassung der sozialen Konflikte, ethische und anthropolo-

gische Reflexion, psychologisches und psychopathologisches Erkennen in einer komplexen dichterischen Formensprache« (S. 3). Mit einiger Zurückhaltung wird darüber hinaus auch nach der Modernität dieses Romans gefragt.

»Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter«; bereits der erste Satz gibt einen Erzähler zu erkennen, der seine Geschichten in einer Versuchsanordnung präsentiert. Vor den Augen der Leser veranstaltet er mit seinen Figuren soziale, anthropologische und moralische Experimente. Was geschieht, so fragen sich eingangs Eduard und Charlotte, wenn in ihr spät gewonnenes Leben zu zweit eine dritte und eine vierte Person eintreten, die mittellose Verwandte Ottilie und der Hauptmann? Zu Recht wird in diesem Band vielfach der Experimentalcharakter des Werks betont und das liegt um so näher, als bereits die Gleichnisrede der Exposition einen Zusammenhang zwischen der Verwandtschaft chemischer Stoffe und der freien Wahl unter Personen herstellt. Man weiß, die *Wahlverwandtschaften* sind mehr als ein Ehe- oder Liebesroman, ein Gesellschafts- oder Zeitroman. Der Experimentalcharakter erlaubt es, eine kaum überschaubare Fülle von Themen zur Sprache zu bringen, so Natur und Landschaft, Dilettantismus, Architektur und Kunst, soziale und Geschlechterverhältnisse, intertextuelle Bezüge sowie Fragen der Poetologie. Ich muss mich im Folgenden auf einige dieser Themen beschränken.

Offensichtlich ist es nicht leicht, in den Lebensverhältnissen dieser Landadligen, die sich aus der Hofgesellschaft zurückgezogen haben und nur selten Besucher empfangen, Momente der Zeitdiagnose auszumachen. Doch wird deutlich, dass sich der Roman gegen neuere Entwicklungen verwahrt, gegen »Moden« aller Art, gegen die »Parksucht«, die *Tableaux vivants*, Neuerungen also, die die Beschleunigung als Inbegriff des modernen Fortschritts mit sich bringt. Ihnen setzt er das langsame Tempo natürlicher Entwicklung entgegen. Zweifellos lässt sich auch die Tendenz zur Idyllisierung und Ästhetisierung der Natur als ein Versuch der Protagonisten deuten, die Zeit zu entschleunigen. Dieser Tendenz antwortet die in den Roman eingefügte Novelle von den »wunderlichen Nachbarskindern« mit einem Kontrastprogramm: der entschlossenen unverzüglichen Nutzung der Zukunftschancen, die die Gegenwart bietet.

Wenn es richtig ist, dass der Institution der Ehe eine die Gesellschaft stabilisierende Funktion zukommt, insofern sie zwischen individuellen Ansprüchen und gesellschaftlichen Erfordernissen vermittelt, dann liegt es zumindest nicht fern, in den Fallgeschichten einiger scheiternder Ehen, von denen der Roman erzählt, auf »Umbrüche der Realgeschichte« zu schließen (S. 12). Allerdings wäre zu wünschen gewesen, die zeitdiagnostische Geltung solcher Beobachtungen konkreter auszuweisen.

Breiten Raum nimmt der Dilettantismus des epischen Personals schon deshalb ein, weil er keineswegs auf Eduards Flöten- oder Charlottes Klavierspiel beschränkt ist. Dilettantisch verhalten sich auch Eduard bei seinen Versuchen als Gärtner oder Charlotte, die sich bemüht, den Park umzugestalten und eine Mooshütte zu bauen, außerdem der Architekt. Der Dilettantismus Eduards geht dabei – eine wichtige Beobachtung – mit einem ausgeprägten Narzissmus einher. An der »Parkomanie«, dem Dilettantismus in der Gartenkunst, hatten Goethe und Schiller bereits 1799 in den gemeinsam verfassten Schemata kaum ein gutes Haar gelassen. Umsichtig werden bislang unbekannte, auch über Christian Cay Lorenz Hirschfeld hinausweisende Aspekte des Gartendiskurses jener Zeit zur Diskussion gestellt und insbesondere wird die Raumsemantik, so die Anordnung von Mooshütte und Lusthaus gegenüber der Lebenswelt des Schlosses, überzeugend erläutert.

Die Veränderungen im Park folgen indes Eingebungen der Phantasie, vor der der Gärtner und der Hauptmann vergeblich warnen. Die Figuren unterliegen einer trügerischen »imaginativen Selbst- und Fremdwahrnehmung«, die Goethe aus Spinozas *Ethik* vertraut war (S. 186). Die Freiheit, die sie im Experiment zu haben glauben, erweist sich als illusionär, auch die besonneneren Figuren sind affektgesteuert. Unter ihnen herrscht »trübe, leidenschaftliche Notwendigkeit« (S. 181). Walter Benjamin hat in diesem Zusammenhang vom mythischen Bewusstsein des epischen Personals gesprochen.

Die Beiträge, die die Poetologie des Romans in den Blick nehmen, betonen unter anderem den Vorrang des präsentischen Erzählens vor dem epischen Präteritum, auch das ein sicheres Indiz, das zeigt, dass der Roman gegenüber der Lebenspraxis seiner Figuren das »ungeheure Recht« der Gegenwart (*Wahlverwandtschaften* I, 11) zur Geltung bringt. Darüber hinaus machen sie auf die eigentümliche Ambivalenz des in mehreren Rollen agierenden Erzählers aufmerksam, der die Figuren durchweg aus kritischer, oft auch aus ironischer Distanz beobachtet und ihnen seine starke Sympathie dennoch nicht versagt.

Steht am Ende des sozialen und anthropologischen Experiments, der Erprobung einer ›Chemie der Liebe‹, die Entsagung, die die Katastrophe, den Tod des Kindes, Ottilies und Eduards, schließlich doch erträglich macht? So gewiss ist, dass die Figur der Ottilie (mehr noch als die der anderen Protagonisten) überdeterminiert ist und dabei Züge ihrer Seligsprechung nicht zu übersehen sind, so gewiss ist auch, dass ihre Entsagung einem »verkappeten Selbstmord« (S. 44) gleichkommt. Entsagende sind auch Charlotte und der Hauptmann. Goethes Roman, so argumentiert einer der Beiträge gegen eine These der älteren Forschung, empfiehlt gerade nicht die Entsagung als die so gut wie schmerzfreie Lösung schwieriger sozialer Konflikte.

Dank seiner interdisziplinären Anlage bietet dieser anspruchsvolle Band eine Fülle neuer Beobachtungen zu Goethes Roman und dessen Kontexten und er beeindruckt durch eine Reihe zusätzlicher Perspektiven. Dabei halten alle Beiträge gegenwärtig, dass die immense Vieldeutigkeit, das von Goethe selbst beobachtete ›Incommensurable‹ der *Wahlverwandtschaften* (zu Eckermann, 26.5.1827), nur Annäherungen erlaubt und weitere Lektüren nahelegt und herausfordert.

Rolf-Peter Janz

Manuela Helga Schulz: *Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche*. Würzburg 2010, 411 S.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sind mit Luzifer, Prometheus, Kain und Faust mythopoetische Figuren zu beobachten, in denen sich wichtige Probleme der Ideengeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts konzentrieren, deren semantisches Potential aber zugleich diese Probleme transportiert und für philosophisch-theologische und weltanschauliche Diskussionszusammenhänge anschlussfähig macht. Bereits im Titel ist die tragende These der Studie von Manuela Helga Schulz formuliert: Diese Figuren können erst in der Zusammenschau angemessen untersucht und als zentrale Varianten moderner Heldenfiguren perspektiviert werden. Die entscheidenden problemgeschichtlichen Qualitäten der »gegen die Schöpfungsordnung aufbegehrenden Empörer« lägen darin, dass sie als »metaphysisch[e] Rebell[en] [...] Vorbote[n] der Moderne für einen neuen Umgang mit den überlieferten Mythen« (S. 9) seien. Dieser Problemzusammenhang lasse sich mit motiv- oder themengeschichtlichen Studien nur unzureichend fassen.

Deshalb beansprucht Schulz methodisch, sich deutlich von einer – vielleicht dennoch etwas reduktiv als positivistisch verstandenen – »komparatistischen Forschung, die panoramatische Überblicke produziert« (S. 21), abzusetzen. Ihrer problem- und ideengeschichtlichen Alternative liegt die Diagnose einer »thematische[n] Konzentration« und eines »dichten Geflechts intertextueller Bezüge sowie expliziter Rezeptionszusammenhänge« (ebd.) zwischen den behandelten Figuren und ihren literarisch-philosophischen Bearbeitungen zugrunde. Historisch läuft die Untersuchung darauf hinaus, dass auf dieser »problemgeschichtliche[n] Achse zwischen Goethe, Byron und Nietzsche [...] die *Genese des Übermenschen* als ein Schlüsselthema der Neuzeit erkennbar« werde, »für das die alten Stoffe von Luzifer und Prometheus, Kain und Faust [...] konstitutiver Bestandteil einer Mythologie der Moderne

sind« (S. 22). Schulz sieht in dieser offensiv als »Reihe kommunizierender Gipfel« (ebd.) gekennzeichneten Konstellation allerdings nicht die Gefahr eines auf kanonische Texte reduzierten Dialogs prominenter Repräsentanten, sondern betont den produktiven Wert der vielfältigen Beziehungen. Erst der thematische »Vergleich mit Früherem« ermögliche es, »das spezifisch Eigene eines ästhetisch vermittelten Textes herauszustellen« (ebd.). Dass dieser Ansatz die Reduktion auf geistesgeschichtliche Narrative umgehen kann, wird mit Blick auf die Kapitel zu Goethe, Byron und Nietzsche sichtbar: In den drei werksgeschichtlich grundierten, jedoch grundsätzlich historisch-kontextualisierenden Untersuchungen soll jeweils ein »Querschnitt durch die gesamte Schaffensperiode der Autoren« eröffnet werden, um die »etablierten Semantiken« zu rekonstruieren, denen sich »die Autoren mit ihren Kombinationen aus intertextuellen, rezeptionsgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Verbindungslinien einschreiben« (ebd.).

Was diese ebenso breit wie differenziert angelegten Analysekapitel leisten, ist in der Tat die Rekonstruktion einer Genealogie der Problemgeschichte des »Rebellen im Zeitalter der Revolution« (S. 23). Der Ausgangsbefund des »verletzte[n], empfindliche[n] Gerechtigkeitsgefühls« führe zu einer »metaphysische[n] Revolte«, in der der Mensch »gegen das Leben« protestiere und der empirisch-naturwissenschaftlichen Weltsicht des 18. Jahrhunderts die »Forderung nach Einheit« entgegensetze (ebd.). So seien im Luzifer-Mythos sowohl Aufruhr und Höllensturz als auch die Vorstellung des Lichtbringers verbunden (S. 9 f.). Von dieser Beobachtung ausgehend, entwickelt Schulz die Verbindung mit dem Prometheus-Mythos (S. 10), die wiederum mit einer »Reduktion des Teuflischen am Satan« (S. 11) einhergehe und damit Transformationen der Teufels-Semantik Ende des 18. Jahrhunderts ermöglicht habe. Die englische und französische Romantik unterschieden sich dabei in der Verknüpfung politischer und ästhetischer Kategorien mit dem Satan von der deutschen Tradition, in der er »als der die irdischen Zustände glossierende Begleiter des Menschen, als Kritiker und Satiriker der Gesellschaft« (S. 11) auftrete.

Bereits an solchen Ergebnissen wird die Produktivität der in *Metaphysische Rebellen* gewählten komparatistischen Annäherung an die Problematik erkennbar. Der umfangreiche erste Teil verfolgt präzise Goethes Wahrnehmung biblischer Mythen, vor allem die frühe Aufmerksamkeit für den Luzifer-Mythos und dessen Parallelisierung und Verdichtung. Sie führe dazu, dass die im Luzifer-Mythos angelegte Bipolarität zwischen Selbstbezüglichkeit und Schöpfung zum Ausgangspunkt für die Neu-Konzeptionalisierung der Prometheus-Figur werden könne. Diese Transformationen werden weiterverfolgt in den Konzeptionen von Prometheus und Faust, was zunächst in eingehender Analyse des fragmentarischen *Prometheus*-Dramas aus dem Jahr 1773 und der bekannten Hymne aus dem Jahr 1774 geschieht. Schulz arbeitet zum einen die vielfältigen Traditionsbezüge heraus, an denen Goethe sich ausrichtet, andererseits auch deren »souveräne Überwindung« (S. 57). Rekonstruiert wird Goethes Umdeutung des Luzifer-Mythos, wobei »Prometheus [...] von der ästhetischen Funktion als Künstler- und Geniesymbol zur gottgleichen Künstlergestalt eines Anthropoplasten« avanciert (S. 66). In der eingehenden Analyse der *Prometheus*-Hymne kann dann die Erweiterung der Prometheus-Gestalt zum Aufklärer gezeigt werden, was durch eine Entlarvung des »mythologischen Bestand[s]« der Götter als »metaphorische Projektion« geschehe (S. 84). Die Untersuchung der Faust-Gestalt steht unter dem Vorzeichen von Goethes »subjektiver Konfiguration des Mythos« (S. 29) und konzentriert sich zunächst auf den *Urfaust*. Dieser verdanke seine bemerkenswerte Neuartigkeit der Aneignung des Prometheus-Mythos und dessen Kombination mit dem »historisch Fremden« des Fauststoffs aus dem Volksbuch der *Historia von D. Johann Fausten*. Mit »dem ›Übermenschen‹ Faust« habe Goethe »einen Protagonisten geschaffen [...], der sich in einem Gravitationsfeld aus Prometheus- und Luzifer-Mythologemen bewegt« (S. 99). Entsprechend wird »Mephistos Rebellion und [...] seine Klage gegen die Theodizee« als eine Funktion der Erhaltung der Schöpfung erläutert, in der Fausts Streben und Irren notwendiges Element ist. In einem ausführlichen Kapitel zu den *Faust*-Dramen wird schließlich Fausts Unbedingtheitsstreben als

Genese des ›Übermenschen‹ entwickelt, die vor allem in der Missachtung klassizistischer Gesetzmäßigkeiten zu suchen sei. Gerade diese Deutung Fausts »als [...] Repräsentanten der Moderne« (S. 149) wird durch die intertextuellen, aber eben auch problemgeschichtlichen Bezüge in Byrons *Manfred*-Drama entscheidend profiliert.

Die Vorteile des kombinierten komparatistischen und problemgeschichtlichen Ansatzes sind auch in der Konzentration auf Byron im zweiten Teil der Studie sichtbar. Ausgehend von einflussgeschichtlichen und intertextuellen Beobachtungen geht es um die Fortentwicklung der Denkfigur des metaphysischen Rebellen. Zunächst behandelt Schulz zwei Gedichte, die *Ode to Napoleon Buonaparte* und *Prometheus*, dann die Dramen *Manfred* und *Cain*. Wie bei Goethe ist bei den Prometheus- und Luzifer-Mythen eine Kontamination festzustellen, während die beiden Dramen in ihrer Thematisierung der metaphysischen Rebellen eher Nietzsches ästhetische Konzeption präfigurieren. Am *Cain*-Drama kann die Verfasserin erstmals eine Zusammenführung der vier Stoffgeschichten ausmachen, wobei in erster Linie die Themen der Theodizee und der Erbsünde den Problemgehalt der Figuren transportieren. Die Übertragung des Brudermord-Problems in die Ästhetik bereitet schließlich Nietzsches Ästhetisierung des Theodizee-Problems vor.

Bei Nietzsche wird die Genese des frühen Prometheus-Projekts verfolgt, die den ideengeschichtlichen Anschluss an die früheren Ansätze darstellt, um dann dessen Transformationen vor allem in der *Geburt der Tragödie* nachzugehen und zu zeigen, dass Nietzsche im *Zarathustra* geradezu »einen ›neuen‹ Prometheus präsentiert« – mit dem Ziel, »gegen die [...] biologistischen und darwinistischen Strömungen ein nihilistisches Muster zum Übermenschen« (S. 29) zu installieren. So wird in der Arbeit zum einen die »Verfallsgeschichte des metaphysischen Prinzips« (S. 384) beschrieben, das in Nietzsches Revision des Prometheus-Mythos in einer Begrenzung auf die tröstende Wirkung der Ästhetik kulminiert, die »nicht mehr den Anspruch einer metaphysischen Rechtfertigung erhebt« (S. 383). Zum anderen aber, und das ist ein wichtiges Ergebnis der historischen Perspektivierung, zeige sich gerade in Nietzsches »Anverwandlungen der metaphysischen Rebellen« (ebd.) in der Gestalt Zarathustras die Dialektik des metaphysischen Prinzips. Im Entwurf des Übermenschen, wie er in Zarathustra projiziert wird, deutet sich die Möglichkeit eines neuen Prometheus an, der den Nihilismus überwindet. Es ist eine der Stärken von Schulz' ideengeschichtlicher Perspektivierung, dass sie die Gestalt von Nietzsches Zarathustra neben Goethe und Byron nicht als Prophet, sondern als »›lügender‹ Dichter-Prometheus« analysiert, dessen ›Übermensch-Konzept im Text »als poetisches Trugbild dekonstruiert« werde (ebd.).

Manuela Schulz gelingt es in dieser anspruchsvollen komparatistisch-ideengeschichtlichen Studie nicht nur, den Problemzusammenhang des ›metaphysischen Rebellen‹ herauszuarbeiten, sondern auch in seiner historischen Entfaltung von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zu beleuchten. Das geschieht in gründlichen, die jeweilige Spezialforschung sorgfältig reflektierenden Einzelstudien zu Goethe, Byron und Nietzsche, die zugleich über vielfache Bezüge, aber auch über die immer im Zentrum der Untersuchung gehaltene Argumentationslinie des ›metaphysischen Rebellen‹ verbunden sind. Für die jeweilige Autorenforschung, nicht zuletzt für die Goethe-Philologie, dürfte vor allem die komparatistische Konturierung gewinnbringend sein.

Fabian Lampart

Johannes Anderegg: *Transformationen. Über Himmlisches und Teufliches in Goethes »Faust«*. Bielefeld 2011, 290 S., 26 Abb.

Der Begriff ›Himmlisches‹ bezieht sich hier auf die beiden figurenreichen Rahmenszenen in Goethes *Faust*-Dichtung (*Prolog im Himmel* und *Bergschluchten*), der Begriff ›Teufliches‹ hingegen auf die eine Gestalt des Mephistopheles, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung auf dem Zweiten Teil der Tragödie liegt, während die einschlägigen Szenen des Ersten Teils nur gelegentlich herangezogen werden.

Einleitend betont Johannes Anderegg zwei für ihn wichtige und von ihm eingehend beachtete Phänomene: einmal die in Goethes antiklassischem Faustspiel möglich gewordenen Verwandlungen der Hauptfiguren, nämlich die schon mit dem Obertitel des Buches hervorgehobenen ›Transformationen‹ ihrer äußeren Erscheinungen, Charaktere und Rollen; zum anderen die überraschende Tiefendimension des goetheschen Dramentextes dank seiner vielfältigen intertextuellen und intermedialen Bezüge, vor allem zur Bibel und zur bildenden Kunst (zusätzlich illustriert durch zahlreiche Abbildungen von Gemälden und Kupferstichen aus der europäischen Kunstgeschichte).

Der Hauptteil ist gegliedert in ein Kapitel über den *Prolog im Himmel*, fünf Kapitel über Mephistopheles, ein Kapitel über die beiden vorletzten Szenen in *Faust II* (*Großer Vorhof des Palastes* und *Grablegung*) und fünf Kapitel allein über die letzte Szene *Bergschluchten*. Durch das ganze Buch hindurch erlebt man auf jeder Seite textnahe und detailfreudige Interpretationen, deren Hauptintention darin besteht, all die berühmten Texte gegen den Strich zu lesen, um bisher übersehene Anspielungen und Widersprüche aufzuspüren und so zu neuen Deutungen von Texten, Figuren und Szenen zu gelangen. Vieles überzeugt, anderes besticht zunächst, reizt dann aber doch zum Widerspruch und regt dazu an, längst Vertrautes schärfer in den Blick zu nehmen.

Die Interpretation des *Prologs im Himmel* (S. 39-55) hebt das Buch Hiob als Prätext für diese Szene hervor. Mit Recht wird dargetan, dass Goethe damit eine Abkehr von der Faustbuch-Tradition eingeleitet habe, da nun auch in seiner Dichtung der Satan sein Ziel verfehle. Später wird die Bedeutung der himmlischen Szene jedoch relativiert, indem ihre »Theatralität« (S. 45) mit einem Wort Goethes aus anderem Zusammenhang für »nur ein Spiel« (FA I, 18, S. 849) erklärt wird, ohne Goethes damit verbundenen Hinweis auf den ästhetischen und moralischen Nutzen solchen Spiels zu berücksichtigen. Aus diesem Hinweis folgt aber, dass der Dichter auch im Falle des *Prologs* weder dessen »Wirksamkeit« noch dessen »Glaubwürdigkeit« (S. 45) eingebüßt sehen wollte, zumal sonst kein ernsthafter Bezug zwischen *Prolog*, Binnenspiel und *Bergschluchten* möglich wäre.

Die Kapitel über Mephistopheles (S. 56-137) betonen die vielfältigen Transformationen dieser Figur. Das gilt nicht nur für die häufigen Verwandlungen ihres Äußeren, so dass ›Mephistopheles‹ zum »Sammelnamen für eine Vielzahl von Masken und Rollen« (S. 63), sein Träger zur ungreifbaren Gestalt wird. Es gilt gleichermaßen für sein inneres Wesen. Trotz Mephistos Selbstcharakteristik als Verneiner und Zerstörer (V. 1338 ff.) zweifelt Anderegg daran, ob er darauf reduziert werden könne (wie es gelegentlich in der Forschung geschieht); denn ebenso deutlich trete er als »Ermöglicher« (S. 73) auf, dem die Erfolge Fausts zuzuschreiben sind. Auch als »Lügner«, wie ihn Faust (V. 1334) tituliert, will Anderegg ihn nicht festgelegt wissen. Mephistos Spiel mit dem Schein bewirke nicht nur Täuschung und Betrug, sondern habe oft auch reale Folgen (Tod Valentins, Gretchens Schicksal), ja Anderegg spricht im Falle des Sieges über den Gegenkaiser und beim Gewinn von Land und Reichtum sogar von »positiven« Folgen (S. 86), ein angesichts der damit verbundenen Gewalt wohl unangebrachtes Attribut. Es erklärt aber, warum das Thema des großen Ermöglichers alle weiteren Kapitel über Mephistopheles beherrscht, deren Untersuchungen, einschließlich ihrer Analysen intertextueller Verknüpfungen, Mephisto mehr und mehr als »Allegorie der Kräfte« erscheinen lassen, »die Macht und Reichtum ermöglichen« (S. 99), was schließlich

in das Fazit mündet, dass »der Mephisto der Neuzeit« nicht in der Hölle, sondern auf Erden herrsche (S. 107). Die Beschränkung auf die Neuzeit will allerdings nicht recht einleuchten, da schon die Bibel vom »Fürsten dieser Welt« spricht, freilich stets im Zusammenhang seiner Niederlage. Wenn daher Anderegg Goethes *Faust* als eine »Erfolgsgeschichte des Bösen« (S. 133) deutet, setzt er das Binnenspiel absolut, klammert die »himmlischen« Rahmenszenen aus, die ja vielleicht der biblischen Vorstellung von der nur vorläufigen Herrschaft des Bösen entgegenkommen könnten.

Diese Tendenz, den himmlischen Bereich gegenüber dem teuflischen in seiner Bedeutung für Goethes *Faust*-Drama zu relativieren, zeigt sich auch bei der anschließenden Interpretation der Szene *Grablegung* (S. 138-170). Sobald sich hier Himmlisches und Teuflisches erneut begegnen, konzentriert sich die Untersuchung wieder ganz auf den theatralischen Charakter der Darstellung, dabei besonders auf die groteske Gestaltung der Figuren und Vorgänge und nicht zuletzt auf das mit vielen Beispielen aus der Kunstgeschichte belegte »Zitieren von Bildtraditionen« (S. 151). Damit wird die Szene *Grablegung* als ironisches Spiel mit Erinnerungen an nicht mehr gültige religiöse Inhalte gedeutet, so dass Mephistopheles nur als mittelalterlicher Teufel unterliegt, als »Beherrscher der Neuzeit« aber (trotz Abwesenheit in der noch folgenden Szene *Bergschluchten*) »unerkannt als Sieger davon[geht]« (S. 170).

Die abschließenden Kapitel über die *Bergschluchten* (S. 171-260) scheinen zunächst ebenfalls in diese Richtung der Relativierung des »Himmlischen« zu gehen. Denn anfangs wendet sich Anderegg gegen die übliche Kontrastierung von *Grablegung* als burlesker und *Bergschluchten* als sublimen Szene und betont stattdessen ihre poetologische Ähnlichkeit, indem er auch in *Bergschluchten* eine Verbindung heterogener Figuren, eine Simultanität von »Realem und Imaginärem, Irdischem und Überirdischem« (S. 188) wahrnimmt und darin ein »grotesk anmutendes Ganzes« (S. 179) sieht. Dann aber vollzieht die Interpretation der *Bergschluchten* eine überraschende Wende, die diese Szene nun doch in entschiedene Distanz zur *Grablegung* bringt. Denn trotz aller irritierenden Grotesken verliere die Schlusszene nicht »an Bedeutung oder an Ernsthaftigkeit« (S. 203), da sie die geschichtlich fundierten Vorstellungen über Tod und Unsterblichkeit, Jenseitsglauben und Hoffnung auf Erlösung imaginiere. Für diesen Themenkreis kann Anderegg eine Fülle von Belegen aus ältester Tradition (Geschichte Hiobs, Platons *Phaidon*) wie aus zeitgenössischer Diskussion (von Baumgarten bis Herder und Kant) aufbieten und daran die *Bergschluchten*-Szene anschließen, da sie gleichfalls Erlösung nicht von der Sünde, sondern vom Irdischen erhofft und solcher Reinigung den Glauben an die Kontinuität der Person über den Tod hinaus zugrunde legt. Am Ende scheut sich auch Anderegg nicht vor einem sublimen Bild der letzten Szene, wenn er das Himmlische als das Unbeschreibliche jenseits der Grenze des Sagbaren deutet, die Fausts ebenso abstrakt Unsterbliches überschreitet, so dass nur noch die Richtung des Hoffens, nicht mehr sein Ziel erkennbar wird.

Überblickt man zum Schluss noch einmal das Ganze der Abhandlung, so erkennt man, dass sie sich eine schwierige Aufgabe gestellt hat, indem sie es unternimmt, in Goethes *Faust* eine doppelte Polarität zu erschließen: zum einen den Antagonismus von Himmlischem und Teuflischem, zum anderen das Spannungsfeld zwischen dieser religiösen Dimension und dem Spielcharakter der Dichtung. Lange scheint es, als wolle sie dem jeweils zweiten Pol die Dominanz zuerkennen, bis sie zuletzt doch das Gleichgewicht im Oxymoron »dieser sehr ernststen Scherze« (Goethe über *Faust II*) zur Geltung kommen lässt und so das lebendig pulsierende Bild dieser Dichtung wieder deutlich hervortritt.

Günter Niggel

Christian Sbrilli: *Von der Eitelkeit der Einbildungskraft. Die ästhetische Sendung des jungen Goethe im Spiegel von »Faust II«*. Würzburg 2010, 326 S.

Die aus einem Studium der Germanistik, Philosophie und Altphilologie in Tallahassee (Florida) und Berlin erwachsene Untersuchung nimmt ihren Ausgang im Bewusstsein, »daß man Goethes Alterswerk heute nur schwerlich etwas Neues wird abgewinnen können«. Um dennoch »Zeugnis gegen die Sinnlosigkeit des eigenen Daseins« abzulegen und »jeglichen Skeptiker Lügen« zu strafen, konzentriert sich das Erkenntnisinteresse »auf ein einziges Motiv aus dem zweiten Teil« des *Faust*, »dessen Erläuterung wir für sinnvoll halten: Uns interessiert vor allem die Künstlerproblematik, die in den ersten drei Akten von »Faust II« enthalten ist« (S. 6). Der Schwerpunkt der Studie liegt daher »nicht auf dem Klassiker oder dem Greis, sondern primär auf dem jungen Goethe« und soll der Leitthese zuarbeiten, »daß der zweite Teil der »Faust«-Dichtung eine Darstellung von Goethes eigenem poetischen Werdegang enthält; daß in Fausts Streben, die Schönheit Helenas zu beleben und dadurch »Schöpfungsgenuß« zu erleben, sich die künstlerischen Bestrebungen des Genies widerspiegeln, »lebendige Schönheit« oder »ein lebendiges Ganze« zu schaffen, wie es schon 1772 in »Von Deutscher Baukunst« heißt« (S. 7). Faust und Goethe gelten in den als »elliptische Vorgehensweise« konzipierten Überlegungen als »die zwei Brennpunkte«, die als »Spiegel- oder Ebenbilder dem Ganzen« diejenige »Symmetrie verleihen«, die aus einem »Beitrag zum Verständnis des jungen Goethe« insofern eine »Interpretation von »Faust II« macht, als »das Leben des Genies für die Handlung [...] relevant ist« (S. 7 f.).

Das erste, noch sehr im Allgemein-Abstrakten bleibende Kapitel zum »jungen« Goethe (*Erste, letzte Dinge*) trägt die »Erkenntnis, daß sich Goethes »Ille ego« hinter der Faust-Figur verbirgt, also daß der »Gehalt« der Dichtung dem »Inneren« des Dichters entsprungen und deshalb sehr persönlicher Natur ist« (S. 77). Die beiden folgenden Kapitel (*Das Evangelium des Schönen / Spiegelung: die Alchemie der Erfahrung*) drehen sich um Themenkreise wie »Der sich schindende Mensch«, das »weltliche Evangelium« oder »Weise Sinnlichkeit« und präsentieren z. B. den Prometheus der *Sturm und Drang*-Hymne als »eine Art »Anti-Luther« und »Widerchrist«: Statt sich angesichts der erschreckenden Demonstration der göttlichen Allmacht zu unterwerfen, Gnade und Hilfe zu erflehen oder gar ins Kloster zu fliehen, wie Luther [es] seinerseits getan hatte, setzt dieser Goethesche Protestant sein Vertrauen in die eigene Schöpferkraft« (S. 158).

Nachdem auf solche Weise zunächst »Goethes Innenleben« rekapituliert worden ist, um darauf eine »Darstellung seiner gefährdeten Geistesverfassung« zu stützen, soll klargestellt sein, inwiefern es Goethe »mit seiner Genie-Religion« darum gegangen sei, »diese *Anfechtungen* in der sinnlich-sittlichen Tätigkeit des Dichtens zu stabilisieren« (S. 186). Alle Voraussetzungen für die weitere Auseinandersetzung mit *Faust II* sind damit geschaffen. Habe sich der Faust des ersten Teils »auf dem Weg der Selbstzerstörung« befunden, so verkörpere sein Alter Ego in *Anmutige Gegend* »ein selbstloseres Individuum«, das die Welt jetzt »mit dem Blick des Künstlers« wahrnimmt: »Er will die Welt nicht ergründen, sondern anschauen«. Noch prägnanter formuliert heißt das: »Der Wechsel der Perspektive im Übergang vom ersten zum zweiten Teil ist ein Wechsel von der wissenschaftlichen zu der genialen oder ästhetischen Sichtweise der Dinge« (S. 216 f.). Dass sich Goethe »tatsächlich entschlossen« habe, »seinen Faust zum Künstler an jenem herrlichen Morgen in der Szene »Anmutige Gegend« werden zu lassen«, wird u. a. durch die »gewisse Ähnlichkeit« zwischen dem Geschehen in der Eröffnungsszene des zweiten *Faust* und der »nächtlichen poetischen Inspiration des Dichters« begründet, wovon »auch in Goethes »letztem Gedicht«« (S. 225) die Rede sein soll (gemeint ist *Der Zauberer fordert leidenschaftlich wild* aus *Zahme Xenien*). In dieser Deutung identifiziert sich nicht nur – überraschend – der Shakespeares *The Tempest* entstammende Ariel, dessen Elfen der zweite Faust seine Erweckung verdankt, als eine eventuelle Erscheinungsform Mephistos (vgl. S. 232). Als weit folgenreichere Einsicht gibt sich

die »Vermutung, daß man es mit einem fehlbaren Faust zu tun hätte, in dessen Fehlbarkeit sich die eigenen Anfechtungen, Irrtümer und ›falschen Tendenzen‹ des Autors widerspiegeln«. An Faust würde folgerichtig offenbar, »daß die übertriebenen Vorstellungen«, die Goethe »während seiner Jugend von der erlösenden Macht der Kunst hegte, nicht mehr für ihn galten« (S. 237). Damit blicke der »alte Goethe« in *Faust II* auf die »Unzulänglichkeit dessen« zurück, »was er in der Ode ›Prometheus‹, jener ›Jünglingsgrille‹, vertreten hätte«: Er lasse seine Figur »just diesen Fehler seiner Jugend begehen« und dies wäre »ein unmißverständlicher Ausdruck der Selbstkritik«. In »Fausts Streben, ein ›wirklicher Schöpfer‹ zu sein«, stecke insofern »die ungeheure Hybris des Dichters, der Goethe einmal war, als er sein ›ganzes Dasein‹ darauf gründete, ein ›Geschlecht, das ihm gleich sei‹, in der Dichtung zu schaffen« (S. 295 f.).

An ›Witz‹ im Sinne jenes Geistesvermögens, das an unterschiedlichen Dingen dennoch Ähnlichkeiten wahrzunehmen weiß, fehlt es der immer wieder mit Analogien und Vergleichen arbeitenden Gedankenführung keinesfalls; weil dieser ›Witz‹ unvermeidlich auf das Gegenteil des *clare et distincte*-Ideals der Aufklärung hinausläuft, tut der wortreiche Verfasser freilich gut daran, seine Einsichten durchgehend als Mutmaßungen, Denkmöglichkeiten oder Thesen zu relativieren. Wäre dem ›Witz‹ aber noch ein Quäntchen Humor beigegeben, dann hätte das der argumentativen Schlüssigkeit bestimmt keinen Abbruch getan, sondern vielmehr erlaubt, Goethes Werke mehr als Dichtungen denn als Lebenszeugnisse aufzufassen.

Albert Meier

Amina Arfaoui (Hrsg.): *Le »Faust« de Goethe et l'esprit Faustien / Goethes »Faust« und das Faustische. Actes du Colloque International (1.-3. Nov. 2007). Tunis 2010, 182 S.*

Anlässlich des 200. Jahrestages der Veröffentlichung von Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil* richtete die Abteilung für Germanistik der Universität La Manouba (Tunis) in Kooperation mit der Weimarer Goethe-Gesellschaft vom 1. bis 3. November 2007 eine internationale Tagung aus. Mit dem Tagungsband *Goethes »Faust« und das Faustische / Le »Faust« de Goethe et l'esprit Faustien* liegen die Ergebnisse der Konferenz, an der Wissenschaftler aus Tunesien, Algerien, Marokko, dem Libanon, der Schweiz, Frankreich und Deutschland teilnahmen, nun gedruckt vor. Unter den im Band versammelten Beiträgen erscheinen besonders die Bezüge zwischen Goethes Werk und der arabisch-islamischen Dichtung von Interesse – etwa die Rolle eines tunesischen Manuskripts von *1001 Nacht* als Inspirationsquelle für Goethes *Faust II*.

Die Einzelstudien des Bandes beleuchten verschiedene Aspekte der *Faust*-Tragödien. Peter Huber (Heidelberg) legt in einer kenntnisreichen Darstellung die religions- und literaturgeschichtlichen Hintergründe der Mephisto-Figur im *Faust I* dar. Philippe Wellnitz (Montpellier) fragt nach den komischen Aspekten der Tragödie und analysiert die Gattungsmischung. Bernd Mahl (Tübingen) bereichert den Band um eine intermediale Ebene, indem er Robert Schumanns fragmentarische Vertonung der *Faust*-Szenen als Gesamtprojekt zu einer *Faust*-Oper betrachtet. Die Aktualität von Goethes *Faust II* thematisieren die Beiträge von Hans-Christoph Binswanger (St. Gallen) und Ekkehart Krippendorff (Berlin). Binswanger interpretiert den Text als allegorische Darstellung der Wirtschaftsprozesse des frühen 19. Jahrhunderts, wobei er Goethes Zeitanalysen kritisch auf die Realitäten der heutigen Weltwirtschaft zuspitzt. Krippendorff betont die Bedeutung des Finales *Bergschluchten* in Goethes Konzeption, das in den aktuellen Inszenierungen und Interpretationen des *Faust II* vielfach vernachlässigt werde.

Dem Begriff des Faustischen geht Jochen Golz (Weimar) nach. Während der französische Literaturwissenschaftler André Dabéziès (Marseille) den Begriff des *esprit faustien* zu Beginn des Bandes als vages Klischee, das jeder nach Belieben anpassen könne, einordnet (»une sorte de cliché d'un flou redoutable, que chacun tire à lui et s'approprie à sa façon«, S. 19), rekonstruiert Golz anschaulich die Entwicklung des Begriffs des Faustischen in der deutschen Geistesgeschichte. In einem historischen Überblick zeichnet er die ideologischen Indienstnahmen des ›Faustischen‹ in Deutschland, vom Kaiserreich über den Nationalsozialismus bis zu den ideologischen Interpretationen des *Faust II* in der DDR nach, und macht auf mögliche Vereinnahmungen in der Gegenwart aufmerksam.

Besonders ergiebig sind drei Beiträge, die den Blick auf die Beziehungen zwischen Goethes Werk und der arabisch-islamischen Kultur lenken. Amina Arfaoui (Tunis) nimmt europäische und arabische Varianten des Märchens vom Machandelbaum zum Anlass für eine vertiefte Analyse von Gretchens Lied in der Kerkerszene des *Faust I*. Die Interpretation der Märchenmotive mit C. G. Jungs Archetypenlehre mag problematisch erscheinen; sie verweist jedoch auf die durchaus relevante Frage nach der Universalität von Motiven, in denen sich europäische und arabische Märchen ähneln. Die interkulturelle Perspektive kann so neue Erkenntnisse zur Funktion des Liedes beitragen. Katharina Mommsen (Stanford) widmet sich ebenfalls Goethes Bezugnahmen auf die arabische Literaturtradition. Sie stellt heraus, wie die tunesische Handschrift der Märchensammlung *1001 Nacht*, die Goethe in der Breslauer Übersetzung von 1825 las, zur Inspiration für *Faust II* wurde. So lassen sich in den phantastisch-zauberischen Passagen der Tragödie formale Anlehnungen an die Erzählverfahren der orientalischen Märchensammlung finden. Ausgehend von Goethes Huldigung an Scheherazade in den Versen 6031-6036 des *Faust II* sowie von Brief- und Gesprächsquellen verdeutlicht Mommsen, dass die orientalische Inspiration nicht nur für Goethes *West-östlichen Divan*, sondern auch für *Faust II* eine entscheidende Rolle gespielt hat. Rachid Jai-Mansouri (Fes) untersucht schließlich aus der Perspektive eines Germanisten und Arabisten Goethes Bezugnahmen auf den Koran. Durch die detaillierte Analyse von Koranversen in Goethes Dichtungen und Briefen kann er die Bedeutung des Islam für Goethe aufzeigen.

Zwei Aufsätze erforschen schließlich die intertextuellen Bezüge zwischen Goethe und modernen Autoren. Aouatef Bouricha (Gabès) versucht, Spuren des ›Faustischen‹ in Kafkas Roman *Das Schloss* offenzulegen. Dorothee Glück (Herford) analysiert die Bezüge zwischen Goethes *Faust II* und dem Drama *Der Staudamm* des modernen tunesischen Schriftstellers Mahmoud Messadi. Die in Messadis Drama thematisierte Spannung zwischen dem technischen Fortschritt der Kolonisatoren und älteren, mystischen Lebensformen lässt interessante Parallelen zum Schaffensdrang und der Hybris des Landgewinnungsprojekts im *Faust II* erkennen.

Der Tagungsband *Goethes »Faust« und das Faustische / Le »Faust« de Goethe et l'esprit Faustien* bietet eine Vielzahl interessanter Perspektiven auf Goethes *Faust*-Tragödien, vor allem aber wesentliche Einblicke in die Beziehungen Goethes zum Maghreb. Dies zeigt unter anderem der Überblick zur Goethe-Rezeption und Goethe-Forschung in den Maghreb-Ländern von Aoussine Seddiki (Oran), der den Band beschließt. Neben der Funktion Goethes in germanistischen Curricula verweist Seddiki auf die indirekte Goethe-Rezeption im Maghreb durch Übersetzungen ins Arabische, aber auch ins Französische und in andere europäische Sprachen. Der Band kann sicherlich, wie Hédi Ouanes (Tunis) im Schlusswort formuliert, als wirksamer Impuls für die Goethe-Forschung im Maghreb gelten und zur Verbreitung und Rezeption deutscher Literatur dienen.

Außerdem können die hier versammelten und zum Großteil in deutscher Sprache verfassten Studien dazu beitragen, den Dialog zwischen Inlands- und Auslandsgermanistik anzuregen. Es erscheint fruchtbar, durch eine verstärkte Erforschung der interkulturellen Bezüge im Werk Goethes neue Perspektiven auf kanonisierte Texte wie den *Faust II* zu eröffnen. Zugleich bieten die intertextuellen Bezüge der modernen maghrebinischen Literatur zu Goethe

the ein bislang kaum erforschtes Feld. Die internationale Öffnung der Goethe-Forschung für außereuropäische Kulturräume, wie hier zum arabisch-islamischen Kulturraum, kann daher auch in Zukunft eine vielversprechende Bereicherung der Forschung bewirken.

Leslie Brückner

Helmut Galle, Marcus Mazzari (Hrsg.): *Fausto e a América Latina*. São Paulo 2010, 559 S.

Mag eine Beziehung zwischen Faust und Lateinamerika auf den ersten Blick abwegig erscheinen, so belegt schon die Einleitung des vorliegenden Bandes eindrucksvoll, wie vielfältig die Berührungspunkte in Wirklichkeit sind. Der Band, der auf eine Tagung in São Paulo aus dem Faust-Jahr 2008 zurückgeht, versteht unter Faust sowohl die historische Figur als auch die sogenannten Volksbücher und schließlich (und in erster Linie) Goethes Drama.

Die historische Faust-Figur ist in gewisser Weise Zeitgenosse jener überseeischen Unternehmungen, mit denen Mittel- und Südamerika überhaupt ins Bewusstsein der Europäer gerieten und von denen aus die globalisierte Welterfahrung in die Moderne führte. So nehmen z. B. das Wagnerbuch von 1593 und Christopher Marlowes *Tragical history of the life and death of Doctor Faustus* ausdrücklich auf Amerika Bezug. Der Begriff der Kolonisierung verbindet aber auch den historischen Raum Mittel- und Südamerikas mit Goethes Drama, vor allem natürlich mit den Dammbauszenen in *Faust II*. Deshalb beginnt der Band mit einem Kapitel über *Faust II* und die Kolonisierung und das zweite Kapitel behandelt die direkten Bezüge der Faust-Tradition zur Neuen Welt.

Hier wie in den folgenden Kapiteln treffen wir einerseits auf Beiträge von Wissenschaftlern aus deutschsprachigen Ländern, deren Thesen hier zum ersten Mal auf Portugiesisch übersetzt und vorgelegt werden, und Beiträge von Wissenschaftlern aus spanisch- und portugiesischsprachigen Ländern. Die Entscheidung, den Band auf Portugiesisch und Spanisch zu publizieren, ist zwar für die Rezeption seitens der deutschsprachigen Germanistik ein Hindernis, kann aber als ein deutliches Zeichen dafür aufgefasst werden, wie wichtig Faust für die Orientierung und das Selbstverständnis in Lateinamerika genommen wird.

Das dritte Kapitel über Goethe, Alexander von Humboldt und andere Reisende zeigt, wie auch Goethe sich für Lateinamerika interessiert hat: sei es in der Lektüre entsprechender Berichte, im direkten Kontakt mit Reisenden oder als exotische Landschaft in ihrer botanischen Vielfalt und ihrem geologischen Reichtum – ein Interesse, das sich unmittelbar auf die Niederschrift des *Faust* ausgewirkt haben muss.

Der Faust-Rezeption sind gleich mehrere Kapitel gewidmet, wobei es um aktuelle Inszenierungen ebenso geht wie um regionalspezifische Rezeptionsgeschichten (die spanische und portugiesische Rezeption inbegriffen). Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Argentinien und Brasilien, in deren Literaturen Goethes Faust-Gestalt besonders produktiv rezipiert worden ist. Für Argentinien ist die Rezeption des Stoffes sowohl in einer gewissen ›Volks-tradition‹ (z. B. der Mephistopheles-Figur bzw. des Teufelpakts) als auch mit Blick auf die Kultur des Gelehrten nachzuweisen. Mit der Übertragung des Stoffes in die sogenannte Gaucholiteratur Lateinamerikas kommt dem *Fausto* von Estanislao del Campo (1834-1880) von 1866 eine ganz besondere Bedeutung zu.

In Brasilien entfaltete Faust vor allem während der Romantik eine besondere Wirkung, die sich dann im 20. Jahrhundert fortsetzte. Dabei geht es den brasilianischen Autoren nicht einfach darum, eine kanonische Figur der europäischen Tradition in ihre eigene Literatur zu übernehmen. Vielmehr erfolgt eine kontinuierliche Aneignung, in der die Figuren und Motive von Goethes Werk mit den lokalen Traditionen und Szenarien verwoben werden. Eine

interessante Aneignung findet das Teufelspaktmotiv im Werk *Memorial de Aires* (*Tagebuch des Abschieds*, 1908) von Machado de Assis, der in der Literatur – im Pakt zwischen Erzähler und Leser – den einzigen Weg sieht, der zwischen Unschuld und Wissensdrang sinnvoll zu beschreiten wäre in einer Zeit, die jeder transzendenten Dimension zu entsagen hat. Solche Übertragungen zentraler Figuren und Motive sind als interpretatives Verfahren besonders fruchtbar, wie auch im Vergleich der Gretchen-Figur mit Jorge Amados Hauptfigur aus *Gabriela wie Zimt und Nelken* (1958) deutlich wird oder im Vergleich der großen Gesellschaftsromane im Zeichen Goethes, dem *Zauberberg* (1924) von Thomas Mann und *Grande sertão* (1956) von João Guimarães Rosa.

Klarer ist der Bezug natürlich in solchen Werken, die Faust unmittelbar im Titel führen, was für eine ganze Reihe von Dramen, Romanen und Novellen aus dem Lateinamerika des 20. Jahrhunderts gilt, etwa für *Faustmond. La Luna de Fausto* (1983) von Francisco Herrera Luque oder *Faustino* (1988) von Jorge Edwards, um nur zwei Titel zu nennen, die auch ins Deutsche übersetzt worden sind. Die Faust-Figur erweist sich hier einmal mehr als übertragbar auf zeitgenössische Konflikte und Herausforderungen zwischen Kulturen, Klassen und Geschlechtern, wobei fast alle Texte aber eher die volkstümlichen Motive als die Gelehrtenproblematik aufnehmen.

Inwiefern Faust als Modell des singulären Individuums eine Modernität vertritt, die der lateinamerikanischen Kultur letztlich fremd bleibt, ist eine Frage, die eine polemische Debatte provozieren muss. Eine solche Debatte ist am Ende des Bandes dokumentiert und sie lenkt die fachspezifische Auseinandersetzung mit Faust auf Grundfragen der Interkulturalität zurück: Ist Faust so deutsch, dass er in Lateinamerika notwendig als exotisch erscheint? Der vorliegende Band beantwortet diese Frage weder mit einem Ja noch mit einem Nein, sondern auf eine Weise, die die Verschränkung neuer und alter Welten als eine immer neue Aufgabe begreift. Das hätte Goethe nicht anders gesehen.

Peter Hanenberg

Eva Krüger: *Bilder zu Goethes »Faust«: Moritz Retzsch und Dante Gabriel Rossetti*. Hildesheim, Zürich, New York 2009, 180 S.

Ein bemerkenswert intensiver Austausch zwischen deutscher und englischer Literatur und bildender Kunst hat das kulturelle Panorama des 19. Jahrhunderts mehr als beiläufig mitbestimmt. Die Konflikte des 20. Jahrhunderts haben Forschungen auf diesem Gebiet für lange Zeit marginalisiert, noch immer besteht Nachholbedarf. Auf den britischen Inseln galt – bei allen selbstbewussten Vorbehalten gegenüber dem Kontinent – die deutsche Kleinstaatenwelt in der Tradition des Heiligen Römischen Reiches als liebenswürdig-pittoresk und war zudem ja dynastisch eng mit dem britischen Herrscherhaus verflochten. Die ›Rheinromantik‹ war ein Reiseziel des sich eben organisierenden britischen Massentourismus geworden, kanonisiert und fast der Bedeutung von Italien und Hellas gleichrangig. Weimar mit seiner lebendigen englischen Kolonie der Goethe- und Nach-Goethezeit spielte in der britischen Wahrnehmung eine Rolle: Es sei an die Schilderungen des Weimar-Besuchers William Makepeace Thackeray erinnert oder an die große Resonanz, die die Forschungen von Thomas Carlyle, einem Briefpartner Goethes, zu Schiller und Goethe, insbesondere auch zu Goethes *Faust* auf den Inseln gefunden hatten. Der bedeutende englische präraffaelitische Maler Frederic Lord Leighton war ein Schüler des deutschen Nazareners Eduard von Steinle gewesen. Einem speziellen Aspekt bildkünstlerischen Transfers, der komplexen Verbindung deutscher, nazarenisch geprägter Kunst mit der Bewegung der englischen Präraffaeliten, gilt die Untersuchung der Autorin mit ihrem thematischen Fokus auf Goethes *Faust*.

Es mag überraschen, dass der achtbare, doch keinen eminenten Rang in der Kunstgeschichte behauptende *Faust*-Zyklus von Moritz Retzsch (nach 1806 entstanden und 1816 als Zyklus von 26 Radierungen ediert) einen nachhaltigen Einfluss auf Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) ausübte, einen der prominentesten Künstler der Präraffaeliten. Goethe hatte die Entstehung der »interessante[n] und geistreiche[n] Umriss« Retzschs begleitet (S. 12), die anekdotisch akzentuierte Regie des Zyklus offenbar geschätzt: Übersichtliche, inhaltlich klar nachvollziehbare Schlüsselszenen und bühnenhaft transparente Schauplätze erlaubten, ein breiteres Publikum für die betont narrative Bildfolge zu gewinnen. Dante Gabriel Rossetti freundete sich mit den in Britannien weitverbreiteten Umrissen bereits in der frühen Kindheit an – wohl auch dank der leichten »Lesbarkeit« der Suite; doch wandte er sich selbst noch in den 1870er Jahren, also etwa dreißig Jahre später, den kursorisch immer wieder konsultierten Werken mit Interesse zu. Sein künstlerischer Impetus war indessen, bei eigenen *Faust*-Gestaltungen, ausgehend von der erzählerischen Tendenz bei Retzsch, zu einer allegorischen und symbolischen Verdichtung zu gelangen. Die Querformate von Retzsch finden eine Antwort in der Bevorzugung von Hochformaten bei Rossetti: Einzelpersonen und Zweiergruppen laden die Handlung mit Konzentration auf wenige forcierte Ausdrucksfiguren atmosphärisch auf. Die altfränkische, oft bieder-phantastische Kleinstaatenwelt von Retzsch wird zu unheimlichen Pandämonien umgestaltet, die Konflikte Gretchens lassen zunehmend eine *femme fatale* aufscheinen, in ihrem Habitus changierend zwischen zärtlicher Geliebter, Hexe und Hure. Diese stark psychologisierende Tendenz geht einher mit Rossettis zunehmendem Abrücken von einer Umrisshaftigkeit im Sinne von Retzsch – bestimmt durch eine vielschichtig ausdifferenzierte, plastisch akzentuierte Gestaltung. Sind die Darstellungen von Retzsch eindeutig mit Goethes Texten verschränkt, so löst sich Rossetti tendenziell von einer strengen Abhängigkeit zur literarischen Vorlage, gewinnt zunehmend an bildnerischer Autonomie. Die intrikat atmosphärische Inszenierung von Szenen wie *Faust and Margaret in Prison* (ca. 1856) beschwört die Ambivalenz von Schuldverstrickung, Liebe und Verrat der beiden Protagonisten. Konsequentermaßen forciert Rossetti diese Tendenz zur Ambiguität in seinen *Lady Lilith*-Studien (ab 1864; Gemäldefassung 1868), einer Toilettenzene in Paraphrase zu Gretchens Schmuckszene in der Kammer, doch bezieht sich der Bildtitel mehrschichtig auf die Lilith der *Walpurgisnacht*: Gretchen und Lilith sind Analogie und Antithese, und Lilith, die der alten jüdischen Überlieferung nach Unzuchttreibende und Kindsmörderin, gibt den Auftakt zum Hexentanz.

Die Studien der Autorin erweitern die Kenntnisse zum Bereich der *Faust*-Illustrationen und sind ein wesentlicher Beitrag zur Rezeption nazarenisch geprägter deutscher Kunst in Großbritannien. Neben den unterschiedlichen Ebenen der Konzeption – theaterbühnenhaftes Arrangement bei Retzsch, psychologisierend irisierendes Fluidum bei Rossetti – bleibt doch die englische Rezeption der deutschen Vorlage als auslösendes Moment für den Präraffaeliten nachweisbar. Formale und stilistische Anregungen, Anverwandlungen und Transformationen zwischen deutschen und englischen Künstlern der Epoche bilden in Zukunft wohl noch einige Herausforderungen zu differenzierten stilkritischen wie auch ikonographischen Analysen. Die Autorin selbst hat ihre Fragestellungen konsequent auf den Dualismus Retzsch – Rossetti verschlankt.

Hermann Mildenberger

Katerina Kroucheva: »*Goethereif!*« *Die bulgarischen »Faust«-Übersetzungen.* Wiesbaden 2009, 409 S.

Die erste Übersetzung von Goethes *Faust* ins Bulgarische stammt aus dem Jahre 1905, die vorerst letzte ist 2001 erschienen. In diesen knapp hundert Jahren fanden insgesamt elf Übertragungen statt – eine beachtliche Intensität, die nach Meinung von Nadezhda Andreeva, einer ausgewiesenen Übersetzerin deutscher Lyrik und Erforscherin der Rezeption deutschsprachiger Literatur in Bulgarien, die Auseinandersetzung mit dem klassischen Werk selbst in den traditionsreichen Nationalkulturen von Frankreich, England oder Russland vielfach übersteigt. Dem ansehnlichen Korpus widmet sich Katerina Kroucheva in ihrer Dissertation, um am Beispiel der *Faust*-Übersetzungen ein Segment neuzeitlicher bulgarischer Kulturgeschichte freizulegen. Es ist eine fundierte Untersuchung, deren überlegte Komposition und tiefgründige Recherche am Detail sowohl die anspruchsvollen Goethe-Spezialisten als auch die kritischen Übersetzungswissenschaftler zufriedenstellen kann.

»Goethereif« ist im Sinne dieses Buches ein Gütesiegel für den kulturellen Standard, den sich die bulgarische Nationalliteratur im Augenblick ihrer Ankunft in der Moderne selbst gegeben hat. Es ist die Zeit des Abschieds von der »naiven« Literatur- und Kunstperiode und zugleich des Eintritts in die komplexen, selbstbewussten und dadurch auch prekären Kontroversen in ästhetischer, kulturpolitischer und sozialer Hinsicht: zwischen Alten und Jungen, Folkloristen und Urbanisten, Dogmatikern und Artisten. Dieser Moment in der geschichtlichen Entwicklung Bulgariens ist um die Jahrhundertwende 1900 zu verorten. In regionaler Hinsicht ist das eine epochale Zäsur zwischen der *longue durée* des hoffnungslos zurückgebliebenen, kleinasiatischen Feudalismus osmanischer Provenienz und den sich überstürzenden Ereignissen der verspätet begonnenen neueren Geschichte auf dem Balkan.

Auf diese Vorgeschichte einzugehen scheint uns nötig, da Katerina Kroucheva in keiner Weise die politischen Voraussetzungen für das Brachland erwähnt, als das sich das Literaturleben in Bulgarien zu Beginn des 20. Jahrhunderts darstellt. Nur in diesem Bewusstsein aber wird manche beiläufig zitierte, doch an sich vielsagende Bestandsaufnahme durch Zeitgenossen verständlich – etwa die des *Faust*-Übersetzers Kiril Christov aus den 1930er Jahren zum Beispiel, dass die bulgarische Sprache »auf nur zwei Jahrzehnte »echter« Poesie zurückblicken könne« (S. 74). Dieselben Voraussetzungen begründen auch die Bedenken der Verfasserin hinsichtlich der »Gefahr einer enthistorisierenden Beurteilung [der jeweiligen übersetzerischen Leistung; N.B.], da die Klassifikation in den meisten Fällen im Hinblick auf die Annäherung an einen viel später erarbeiteten Standard vorgenommen wird, der als allgemein gültiges Übersetzungsideal gehandhabt wird und nicht unbedingt dem Selbstverständnis, den Wertungskriterien und der Terminologie der Übersetzer selbst Rechnung trägt« (S. 12).

Zwischen der Skylla der kulturgeschichtlichen Chronologie und der Charybdis einer poetologischen Systematik hat auch diese Studie zu lavieren. Die Autorin hat sich für eine Gliederung entschieden, die beide Aspekte gleichermaßen zu berücksichtigen versucht. Wird die politische Geschichte auf dem Balkan wohl stillschweigend als bekannt vorausgesetzt und vielleicht deswegen so gut wie übergangen, legt die Untersuchung umso mehr Wert auf einen profunden Abriss der translatologischen Aktivitäten in Bulgarien vor dem Hintergrund der europäischen Traditionen. In der Einleitung wird auf Reinhard Lauers Thesen von der »Fremdorientierung in der bulgarischen Literatur« sowie auf Aleksandar Kjossevs Konzept einer verspäteten Identitätsbildung der sogenannten »selbstkolonisierende[n] Kulturen« (S. 15) hingewiesen.

Damit ist der Hintergrund gegeben, vor dem das zweite Kapitel die »Übersetzungskonzepte in Bulgarien seit der Wiedergeburtzeit« (S. 17–53) Revue passieren lässt, um sie in Anlehnung an Nikolaj Aretov auf drei Übersetzungskanones zurückzuführen: den »klassizistischen« (oder »akademischen«), den »realistischen« sowie den »utilitaristischen«. Positiv lässt sich über dieses Kapitel anmerken, dass schon hier die profunden Kenntnisse der Verfasserin

über die einschlägige Fachliteratur und die einzelnen Übersetzungen von Goethes *Faust* unübersehbar zutage treten.

Die Darlegung ist aufschlussreich genug, um wesentliche Richtlinien der nachfolgenden konkreten Untersuchung herauszuarbeiten. Eine der grundsätzlichen Fragestellungen gilt dem Vorgang der »Bulgarisierung« der übersetzten Originaltexte bzw. der »Universalisierung der Philosophie und Poetik der Moderne« (S. 34). Das leitet aber jene Individualisierung der Kanones ein, die zur ästhetischen Pluralisierung und zum »Verzicht auf spezifisch nationale Thematik und Bildlichkeit« (ebd.) hinführt. Davon ausgehend, wird an jeden der *Faust*-Übersetzer die Frage herangetragen, ob er werkgetreu oder adaptierend gearbeitet hat. Des Weiteren gilt das Forschungsinteresse den Motiven und Kriterien für die Auswahl der zu übersetzenden Texte, so dass die folgenden Kapitel der genaueren Entstehungsgeschichte der *Faust*-Übersetzungen nachzugehen versuchen. Zum Dritten bietet die große Diskussion über den historischen Wandel der metrischen Formen in der bulgarischen Literatur den Ausgangspunkt für eine akribische Stil- und Formanalyse der bulgarischen Versionen von Goethes Tragödie bis hin zu sprachvergleichenden Überlegungen hinsichtlich der unterschiedlichen Semantik von Versmaßen und Strophenbau in der Verslehre und dichterischen Praxis.

Besonders ist die zweite Hälfte dieses Kapitels zu berücksichtigen, wo an der Kontrastierung von Ivan Vasov und Konstantin Velichkov mit Pencho Slavejkov das Zerwürfnis zwischen Tradition und Moderne überzeugend nachgewiesen wird. An Slavejkovs Poetologie (er gehört zwar nicht zu den *Faust*-Übersetzern, ist aber ein in der Bulgaristik vielfach aufgearbeitetes Paradebeispiel der Modernisierung) werden die neuen Grundsätze herausgestellt: die antinormative und daher antiakademische Haltung, das Zurückweisen der naiv realistischen Tradition in der bulgarischen Literatur und die – in unserem Zusammenhang sehr wichtige – Ablehnung der Plagiat-Vorwürfe aus einem divinatorischen Selbstverständnis des Übersetzers heraus, der dem Autor gleichgesetzt wird. So kann auch das modernistische Auseinanderdriften von alltäglichem, pragmatischem Sprachgebrauch und uneigentlicher, poetischer Sprache, die eigenen semiotischen Verwandlungen unterliegt, angesprochen werden.

Diese Thesen der Studie werden in den folgenden konkreten Ausführungen zu den einzelnen Übersetzern bzw. Übersetzungen evident gemacht. Das dritte Kapitel handelt von den »Übersetzungskonzepte[n] der bulgarischen ›Faust‹-Übersetzer« (S. 54-88), während sich das vierte der »Analyse bulgarischer ›Faust‹-Übersetzungen« widmet (S. 89-282). Auf den ersten Blick erscheint es fraglich, ob es sinnvoll ist, die schon im zweiten Kapitel aufgelisteten Autoren immerzu aufzugreifen und neu zu behandeln, führt dieses Herangehen doch zu inhaltlichen Wiederholungen und argumentativen Schleifen, die den Fortgang der Lektüre aufhalten. Im Endeffekt erweist sich das allerdings als eine zweckmäßige Doppelperspektive auf das Korpus. Im Kapitel, das sich den Personen widmet, ist ein ziemlich weites Umfeld der literaturhistorischen Voraussetzungen aufbereitet und durch konkrete Zeitdokumente reichlich belegt. In diesem soziologisch kommentierten Kontext funktionierten die jeweiligen Übersetzungen, die im analytischen Kapitel dann sehr gewissenhaft und sachverständig vorgestellt, durch vielfache Textvergleiche (Originaltext, evtl. russische Vorlagen, bulgarische Übersetzung evtl. in zwei oder drei Fassungen) auch anschaulich gemacht und ausführlich kommentiert werden. Als Ausklang der Studie lesen sich die letzten zwei Kapitel: *Die bulgarische »Faust«-Übersetzung als axiologisches Problem* (S. 283-310) und *Bulgarische »Faust«-Interpretationen* (S. 311-342).

Die Geschichte der bulgarischen *Faust*-Übersetzungen bestätigt die translatologische These: » [...] je unverbrüchlicher die Rationalität, desto fester der Glaube an die Übersetzbarkeit« (S. 52). Bis in die 1980er Jahre hinein hat sich dieser Positivismus in der Translatologie gehalten und wurde – durch die politische Konjunktur im Realsozialismus bestärkt – in zahlreichen sowjetischen Vorbildern den bulgarischen Übersetzern als Richtlinie vorgelegt. Dementsprechend zeichnet sich erst die jüngste Etappe in der *Faust*-Rezeption dadurch aus, dass das Unübersetzbare schon eingestanden, aber dennoch (nicht zuletzt durch das gewachsene ästhetische und philosophische Bewusstsein der Übersetzer) als Inter-

pretierbares mit in den zielsprachigen Text überführt wird. Ein weiterer Befund ist die Unregelmäßigkeit in den übersetzerischen Initiativen: Von 1906 bis 1958 sind es sieben, in den darauffolgenden vierzig Jahren (bis 1997) nur eine, und in den Jahren 1997 bis 2001 drei Übersetzungen. Die Ausführungen gehen sowohl auf die politischen Hintergründe dieses Stakkato ein als auch auf die unterschiedliche Qualität der Übersetzer. Balabanovs Pionierleistung auf dem Brachland der noch sehr jungen literarischen Landschaft Bulgariens wird gewürdigt; die schlichteren Erzeugnisse von Ivan Ganchev (1906), Nikolaj Vranchev (1926), Dimitar Osinin (1933) sowie die fast erzwungene von Krastyo Stanishev (1980) werden mit mäßiger Anerkennung durchstudiert. Viel zu herablassend wird der Text des Naturwissenschaftlers Rumen Tsanev (1995) behandelt und viel zu hoch gelobt die Version des Patriarchen der Shakespeare-Übersetzer Valeri Petrov (2001). Doch eindeutig und vielfach nachgewiesen bleibt die hervorragende Professionalität dreier historisch aufeinanderfolgender Translatologen und *Faust*-Übersetzer: Kiril Christov (1939), Dimitar Statkov (1958, 1997) und Ljubomir Iliev (1999).

Katerina Krouchevas profunde Forschungsarbeit ist ein Beitrag zur Geschichte der Goethe-Rezeption, zur interkulturellen Kommunikation zwischen der deutschsprachigen und der bulgarischen Region sowie zur Translatologie als angewandter Kulturwissenschaft. Gestiegt wird der Wert dieser Studie durch einen Apparat, der neben einer tabellarischen Übersicht des behandelten Korpus auch die vollständige, vielseitig anregende Bibliographie in Bulgarisch, Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch und Tschechisch enthält.

Summa summarum: Mit diesem Buch liegt kein Bestseller vor, aber eine tiefgründige und beachtenswerte Untersuchung, die lange auf sich hat warten lassen und nicht alle Tage auf den Markt kommt.

Nikolina Burneva

Hans-Günter Klein: »*Goethe sein Vorbild*«. *Felix Mendelssohn Bartholdy, der Dichter und ihre familiären Beziehungen. Nach Briefen und Tagebüchern*. Hannover 2012, 219 S.

Im Oktober 1822 traf der 13-jährige Felix Mendelssohn das zweite Mal persönlich mit Goethe zusammen. Da nun Felix' Eltern mit von der Partie waren, gab es für den Knaben keinen Anlass, seine Erlebnisse so ausführlich zu verschriftlichen wie im Jahr zuvor. Doch ist es von größtem Interesse, sich den hochbegabten jungen Musiker in einer von Goethe angezogenen, dominierten und zugleich auch gelähmten Gesellschaft vorzustellen: »wie ein alter einzeln stehender Eichbaum« erscheine dieser, »noch unentblättert, unausgehöhlt, fest und stämmig«; allerdings sei »der Mund [...] eingefallen und das Kinn vorgetreten durch den Mangel der Zähne, der auch die Sprache undeutlich« mache (S. 52). In der Soiree, zu der die Mendelssohns am 8. Oktober geladen waren, habe Goethes »fürstliche Würde« und die »ehrerbietige Scheu« der Gäste »keine unbefangene Annäherung« zugelassen: »Unfehlbar würde ich mich entsetzlich gelangweilt haben, wenn nicht auch dies mal in der Musik ein Rettungsmittel für mich erschienen. Felix und Fanny müssen Vieles zum Besten geben« (S. 54). Das ambivalente Bild, das von den Schwierigkeiten des Umgangs mit dem alten, respekt einflößenden Goethe ebenso zeugt wie von der sozial ausgleichenden Funktion, die das musizierende Geschwisterpaar erfüllte, verdankt sich dem bislang unbekannten Bericht von Mendelssohns Hauslehrer Karl Wilhelm Ludwig Heyse – wir aber verdanken die Kenntnis seiner zuvor ungedruckt in der Bayerischen Staatsbibliothek lagernden Tagebuchaufzeichnungen dem Spürsinn von Hans-Günter Klein, der im vorliegenden Band die persönlichen Beziehungen zwischen Goethe und Mendelssohn in ihren weitgespannten familiären Zusammenhängen dokumentiert.

In dieser eindringlichen Kontextualisierung liegt der entscheidende Gewinn des Bandes: Über Goethe und Mendelssohn ist zwar viel geschrieben worden: über die Beziehung des alten, bei der letzten und intensivsten Begegnung schon 80-jährigen Dichters mit dem frühreifen, als Schüler Zelters eingeführten Knaben und dann mit dem jungvollendeten Mann, der in Goethes Haus eine Art musikhistorisches Privatkolleg mit eingestreuter Live-Performance am Hammerflügel lesen durfte und sich dabei doch gefragt haben muss, wie weit wohl das Verständnis des »mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken« (Goethe an Zelter, 3.6.1830) lauschenden Goethe für Mendelssohns eigene Kompositionen gegangen sein mag. Man liest diese bekannten Zitate indessen gerne neu, weil sie hier – kein geringes Verdienst – nach der jeweils besten Überlieferung geboten werden, weil so das nachträglich Erinnernte oder bloß anekdotisch Tradierte (wie etwa die Familiensaga, Goethe habe Mendelssohn denjenigen Klavierstuhl vermacht, auf dem dieser seine Weimarer Vorspiele absolvierte) als solches kenntlich und von demjenigen getrennt wird, was unmittelbar und möglichst aus verschiedenem Munde bezeugt ist. Für die fünf persönlichen Treffen zwischen 1821 und 1830 dient Goethes meist faktisch-dürres Tagebuch als Gerüst, das durch die aus verstreuten Quellen zusammengezogenen Berichte anderer Provenienz aufgefüllt wird. Kürzere Passagen werden dabei in die fortlaufende Darstellung integriert, längere in einem Anhang integral abgedruckt.

Der Verfasser vertieft unsere Kenntnisse von der Begegnung zwischen Goethe und Mendelssohn jedoch nicht nur dadurch, dass er außer den beiden Hauptbeteiligten und natürlich dem maßgeblichen Vermittler Zelter alle sonst zu Gebote stehenden Zeugen zu Wort kommen lässt. Die Ausweitung des Fokus auf die im Titel zu Recht exponierten »familiären Beziehungen« meint auch und vor allem, dass über das zentrale Jahrzehnt hinaus die Vorgeschichte, ohne die der persönliche Kontakt sicher nicht in der dann statthabenden Weise zustande gekommen wäre, und die über Goethes Tod hinausreichenden familiären Bande ebenso genau dargestellt werden. So wird das Milieu greifbar, in dem das intellektuell wache, geistig höchst aufgeschlossene Wunderkind auf seine Begegnung mit dem Dichter vorbereitet worden ist: Lea Mendelssohn, seine Mutter, muss Goethes Werke so eingehend rezipiert haben, dass sie in ihren Briefen selbst auf vergleichsweise abgelegene Werkstellen anspielen kann, und entsprechend lebt ihr Sohn schon von früh an in der Welt von Goethes Dichtung. Dass das Thema *Goethe und Mendelssohn* vielfach eines der Bindung zwischen zwei sehr unterschiedlich strukturierten Familien war, zeigt sich ebenso deutlich an der Nachgeschichte. So hat sich Mendelssohn, der 1830/31 an der Zeitschrift *Chaos* von Goethes Schwiegertochter Ottilie mitwirkte, wohl nur aufgrund der familiären Konnexionen auf den Versuch eingelassen, Ottilies Sohn Walther Wolfgang von Goethe auf ein Musikstudium vorzubereiten; und er hat sich dafür, wie nun zweifelsfrei dokumentiert ist, fürstlich entlohnen lassen. Psychologisch erklärungsbedürftig bleibt bei diesem pädagogischen Fehlversuch vor allem die Frage, weshalb Ottilie so nachdrücklich auf der familiär vorbelasteten und für alle Seiten qualvollen Lehrer-Schüler-Konstellation beharrte – dies umso mehr, als sie in einem bislang ebenfalls ungedruckten Essay mit dem schlichten Titel *Felix Mendelssohn Bartholdy* (S. 98-100; in der Abbildung deutlich nur mit einem s, in der Transkription wohl irrtümlich *Mendelssohn*) in einer langen Sequenz von Bildern und Vergleichen die psychische Gewalt zu bestimmen versucht, die Felix' Kompositionen auf sie ausübten: Er würde »unsere Seele wie Marionetten am Draht seiner Töne tanzen« lassen und beim Anhören seiner Musik würden einen die »wunderlichsten Gedanken umschwärmen [...] wie Delphine die aus dem Meere auftauchen und nach der alten Sage das Schiff des Sängers umziehen«. Die Macht von Mendelssohns Musik wird in militärisch-mythologischen Metaphern (»als ginge eine Fallthüre in meinem Herzen auf, und herausstiegen alle die Verbündeten seiner Töne [...]. Ich dachte [...] das trojanische Pferd sei in meinem Innern wie ein Götzenbild gewesen«) als dionysische Überwältigung beschrieben, die den Hörer doch mit ihrer Synthese antiker und modern-romantischer Eindrücke beglücke.

Man mag es ein wenig bedauern, dass Hans-Günter Klein gerade auch die von ihm neu mitgeteilten Dokumente nur knapp historisch und quellenkritisch konturiert, aber ansonsten

fast kommentarlos für sich sprechen lässt. Denn zweifellos hätte der hervorragende Kenner der Materie, als der er an allen Ecken und Enden des sorgfältig korrigierten und philologisch über alle Zweifel erhabenen Bandes greifbar wird, den Leser hie und da etwas mehr an die Hand nehmen dürfen. Aber auch so bleibt der schön ausgestattete, die wichtigsten Dokumente abbildende und jegliche bibliographische Information bietende Band eine fortan unverzichtbare Quelle für den Forscher und zugleich ein Genuss für den Leser.

Dieter Martin

Raphael Utz (Hrsg.): *Besuch bei Goethe. Aus den Tagebüchern der Großherzogin Maria Pavlovna von Sachsen-Weimar-Eisenach 1829-1832*. München 2011, 184 S.

Die im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar aufbewahrten Tagebücher der (groß-)herzoglichen Familie von Sachsen-Weimar-Eisenach stellen einen kulturgeschichtlich bedeutenden Bestand dar, von dem bisher nur ein geringer Teil publiziert wurde. So lagen von den für die Jahre 1805 bis 1808, 1813 und 1829 bis 1848 überlieferten Journalen Maria Pavlovnas bis vor kurzem nur die ersten Bände bis einschließlich 1813 in der von Katja Dmitrieva und Viola Klein verantworteten Edition *Maria Pavlovna. Die frühen Tagebücher der Erbherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach* (2000) vor. Mit Raphael Utz' *Besuch bei Goethe. Aus den Tagebüchern der Großherzogin Maria Pavlovna von Sachsen-Weimar-Eisenach 1829-1832* ist ein weiteres Buch erschienen, in dem Quellenmaterial aus den Aufzeichnungen der Zarentochter zugänglich gemacht wird. Während Dmitrieva und Klein die frühen Tagebücher vollständig und ausschließlich im französischen Originaltext herausgaben, entschied Utz sich für eine Auswahl, die auf Maria Pavlovna als »Gesprächspartnerin Goethes« (S. 9) in dessen drei letzten Lebensjahren konzentriert ist. Neben Zeugnissen zu Besuchen der Großherzogin im Haus am Frauenplan sind noch einige andere auf Goethe bezügliche Notate versammelt.

Im Hinblick auf die Chronologie der überlieferten Tagebücher schließt *Besuch bei Goethe* unmittelbar an den von Dmitrieva und Klein präsentierten Zeitraum an. Umso auffälliger ist, dass Utz sein Buch nicht in Bezug zu der überwiegend positiv gewürdigten¹ Publikation der beiden Wissenschaftlerinnen setzt und deren Band nur in einer Fußnote mehr versteckt als erwähnt (S. 13). Hätte er die frühere Edition an exponierter Stelle genannt und das eigene Projekt vor der Folie der kenntnisreichen Einleitung und des profunden Kommentars profiliert, könnte man einen besseren Eindruck unter anderem davon gewinnen, in welchem Verhältnis zum Nachlass der Großherzogin das von ihm ausgewählte Material steht. Stattdessen vermitteln Formulierungen wie das »Tagebuch Maria Pavlovnas beginnt 1829« (S. 23) aufgrund der Nichterwähnung anderer Tagebuchjahrgänge einen unklaren Eindruck von der Quellenlage. Auch vermisst man in der Einleitung eine Darstellung des sich in knapp dreißig Jahren entwickelnden Verhältnisses zwischen Goethe und Maria Pavlovna sowie die Einordnung der drei im Zentrum von Utz' Edition stehenden Jahre in diesen Prozess unter Einbeziehung z. B. der Aufzeichnungen Goethes. Eine Auswertung weiterer Dokumente hätte die Vagheit des folgenden Satzes vermutlich durch eine begründbare Aussage ersetzen können: »Obwohl Goethe stark in die Erziehung der Kinder Carl Friedrichs und Maria Pavlovnas eingebunden war, scheint es vor 1828 nicht zu regelmäßigen Gesprächen zwischen der Großfürstin und dem Dichter gekommen zu sein« (S. 15). Ob der Umstand, dass »Goethe so gut wie nie Einzelheiten« zu den Inhalten der Unterhaltungen notiere, »die Annahme

1 Vgl. die Rezensionen von Joachim Berger bzw. Bärbel Raschke in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte* 2002, S. 515-517, bzw. in *GJb* 2002, S. 292-294.

der Vertraulichkeit des Meinungsaustausches stützt« (S. 16), wäre unter Berücksichtigung des lakonischen Duktus von Goethes Tagebüchern zu präzisieren (die zitierte Weimarer Ausgabe fehlt im Literaturverzeichnis).

Die Transkription der Handschrift ist zuverlässig, wenngleich aufgrund der ›behutsamen‹ Modernisierung der Groß- und Kleinschreibung (S. 23) nicht in allen Details diplomatisch. Da ein textkritischer Apparat fehlt, sind die Eingriffe nicht erkennbar. Zusätzlich zum französischen Text druckt Utz eine Übertragung ins Deutsche ab. Diese Entscheidung, aufgrund derer ein größerer Leserkreis angesprochen wird als durch die Vorgängeredition, ist zu begrüßen, wenngleich vom Herausgeber artikulierte Vorbehalte gegenüber der deutschen Fassung, die »keine wissenschaftliche Übersetzung im engeren Sinne und [...] insofern nicht zitierfähig« ist (S. 23), eigentlich Ausführungen dazu, was Utz unter ›wissenschaftlicher Übersetzung‹ versteht, erwarten ließen.

Der »Anmerkungsapparat« (S. 23) enthält – neben dem Nachweis einiger Buchtitel – hauptsächlich Angaben zu Personen, die sehr oft wörtlich (auf den ersten Seiten z.B. die Fußnoten 60, 75, 80 u. 84)² bzw. mit geringfügigen Veränderungen aus der im Internet frei zugänglichen, für Forschungen zur Goethe-Zeit unentbehrlichen Datenbank der Regesta-Ausgabe der *Briefe an Goethe* übernommen wurden, ohne dass diese ein einziges Mal erwähnt würde. Biographische Informationen sind ein wichtiger Bestandteil von Editionen. Den Erläuterungsteil fast ausschließlich mit biographischem Faktenwissen zu füllen, ist allerdings dann problematisch, wenn andere Aspekte des edierten Dokuments fast durchgängig unerschlossen bleiben. Tagebücher sind keine durchkomponierten Werke. Der Herausgeber ist nicht zuletzt aufgrund der Lückenhaftigkeit von Diarien vor die Aufgabe gestellt, Hintergründe zu erhellen. Dies ist umso notwendiger, wenn aufgrund der Entscheidung, eine Auswahl-edition zu veranstalten, nur Teile des überlieferten Textes präsentiert werden. Es trägt z.B. nicht zum Verständnis bei, wenn Utz in der Fußnote zu »la manière dont la bibliothèque dite de Büttner a été réunie à celle de l'université mais confiée à la surveillance [...] de Göthe« (S. 59) nur die Daten zu Büttner anführt. Ob es angemessen ist, die Nachricht vom Tod August von Goethes nur durch die Einfügung des Eintrags zu Goethes Sohn (S. 96) aus der oben genannten Datenbank zu »erläutern«, ist zu bezweifeln. In einem an Entwicklungsprozessen orientierten Kommentar fänden sich vermutlich sinnvolle, die Erwartungen des Lesers erfüllende Verweise: Man wäre von »l'écrit de Döbereiner« (S. 59) wohl nicht nur zu Angaben zur Person des Chemikers geleitet worden. Sach- und Hintergrundinformationen werden nur zu sehr wenigen Stellen (siehe z.B. S. 142-147) und ohne erkennbare Systematik geboten.

Seine These, Maria Pavlovna sei als Konversationspartnerin Goethes »bisher kaum wahrgenommen worden« (S. 9) und »noch immer eine vergleichsweise untererforschte Zentralfigur des Ereignis Weimar«, stützt Utz vor allem mit dem Hinweis auf die Aufnahme nur »weniger« (S. 10) Auszüge aus deren Tagebüchern in *Goethes Gespräche*. Mit *Besuch bei Goethe*, das gegenüber den 30 Exzerpten in den *Gesprächen* das Material mit 163 Auszügen beträchtlich vermehrt, stellt er der Forschung eine Grundlage zur künftigen Erfüllung des von ihm benannten Desiderats bereit, Maria Pavlovna stärker ins Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit zu rücken. Die schöne Idee, ein Supplementbändchen zu *Goethes Gesprächen* – deren erste Herausgeber nicht Bieberstein (S. 9 u. 175), sondern Biedermann heißen – zusammenzustellen, wäre in der Umsetzung als gelungen zu bezeichnen, wenn vor allem im Kommentarteil andere Schwerpunkte gesetzt worden wären: Eine Integration der Personendaten ins Register hätte Raum gelassen für die Erläuterung von Fakten und Vorgängen. Sollte es zu einer überarbeiteten Neuausgabe kommen, was durchaus wünschenswert ist, wäre die Beseitigung der genannten Mängel erforderlich, um den Ansprüchen an eine informative und zitierfähige Quellenedition zu genügen.

Ariane Ludwig

Wolfgang Mieder: »Wie anders wirkt dies Zitat auf mich ein!« *Johann Wolfgang von Goethes entflügelte Worte in Literatur, Medien und Karikaturen*. Wien 2011, 422 S., 121 Abb.

Ein Sammler liebt das Seine und mindestens ebenso sehr liebt er es, seine Schätze vor einem fachkundigen und interessierten Publikum auszubreiten. Nicht anders ergeht es dem an der University of Vermont lehrenden Wolfgang Mieder, der seit vielen Jahren ein umfangreiches Archiv für deutsche Sprichwörter, Redensarten und Zitate unterhält. Mieder ist Begründer und alleiniger Autor der im Wiener Praesens Verlag erscheinenden Reihe *Kulturelle Motivstudien*, die im verlässlichen Jahresrhythmus Bände zu einzelnen Stoff- und Themenkreisen herausbringt. Nachdem die zuletzt erschienenen Sammlungen »modernen Märchenreminiszenzen«, Friedrich Schiller, Hamlet sowie Hänsel und Gretel galten, stellt Mieder nun seine Sammlung mit Goethe-Zitaten vor, deren Wirkung er, so der reihentypische Untertitel des Buches, »in Literatur, Medien und Karikaturen« verfolgt. Diese Auflistung ist irreführend, steht der gemeinsame Oberbegriff »Medien« doch zwischen den ihn spezifizierenden, zudem in der Gattungssystematik nicht gleichberechtigten Unterbegriffen. An einer stringenten Systematik seiner Ordnungsbegriffe ist Mieder allerdings nicht vorrangig interessiert, wie der Blick in das recht essayistisch gehaltene Vorwort zeigt. Auch der im Titel der Sammlung so prägnant verwendete Begriff »entflügelte Worte« wird an keiner Stelle näher erklärt; offenkundig soll der kontrastierende Bezug auf Büchmanns berühmte Sammlung für sich sprechen. Ebenso werden die anderen in den knappen erläuternden Passagen verwendeten Termini – »Spruch«, »Zitat«, »Antizitat« – stets intuitiv gebraucht und nicht systematisch voneinander abgegrenzt.

Weitgehend für sich sprechen lässt der Herausgeber auch die Fülle der von ihm im Lauf der Jahrzehnte zusammengetragenen Goethe-Zitate und -Anspielungen, die in mehr als fünfzig Kapiteln aufgelistet werden. Die größte Gruppe machen dabei Varianten von Zitaten aus dem *Faust* aus, von denen Mieder 27 besonders bekannte ausgewählt hat, deren produktive Wirkungskraft er an vielen Beispielen verfolgt. Aus Goethes Lyrik wurden vierzehn häufig zitierte Verse bzw. Versgruppen ausgesucht – vom *Röslein auf der Heiden* bis zu *Amerika, du hast es besser*. Kleinere Abschnitte gelten Zitaten aus Goethes anderen Dramen sowie Werktiteln, die ihrerseits musterbildend fortwirkten. Die »Wahlverwandtschaften« etwa werden, wie Mieders Sammlung zeigt, mit geradezu vorhersehbarer Zuverlässigkeit immer wieder neu zu mäßig originellen »Qualverwandtschaften« umgeformt.

So umfangreich die Menge der zusammengetragenen Fundstücke auch ist – ein besonderes Auswahlprinzip ist dabei nicht zu erkennen. Mit spürbarem Stolz erläutert Mieder, der sich ausdrücklich als »Wissenschaftler der alten Schule« (S. 32) mit einer »altmodischen« Arbeitsweise« (ebd.) versteht, dass er die hier versammelten 745 Belege mit der Unterstützung von Studenten, Freunden, Kollegen und Familienangehörigen selbst zusammengetragen hat, ohne sich der bequemen Recherche-Möglichkeiten des Internets zu bedienen. Das Ergebnis vermag in seiner Fülle tatsächlich zu beeindrucken; und insbesondere die zahlreichen Goethe-Zitate in Werbeanzeigen der vergangenen Jahrzehnte bieten interessantes kulturgeschichtliches Anschauungsmaterial. Dass die Auswahl des Gefundenen dabei nicht nur den stets vorhandenen Zufälligkeiten allen Sammelns, sondern zweifellos auch den persönlichen Vorlieben und Interessen des Sammlers unterliegt, gehört zum Wesen einer solchen Blütenlese.

Allerdings gibt der Herausgeber wenig Hilfestellung, die den systematischen Stellenwert der von ihm zusammengetragenen Fundstücke erhellen könnte. Die Freude am Finden und Sammeln von Goethe-Zitaten scheint der eigentliche Antrieb für diesen Band gewesen zu sein, dessen Benutzern es nun vorbehalten bleibt, sich selbst einen systematischen Weg durch die verschiedenen Typen von direkten Zitaten, Anspielungen, Parodien und Verfremdungen zu bahnen und auf ihren möglichen Nutzen für Rezeptionsstudien hin zu prüfen. Erstaun-

licherweise zitiert Mieder auch eine ganze Reihe von »Originalbeiträgen«, die er seinen Funden aus Werbung, Presse und Literatur jeweils mit Nennung des Autors und einem genauen Kalenderdatum zur Seite stellt (vgl. S. 210 u. ö.). Offenbar wurde der Sammler hier selbst zum Zitat-Generator, der die Produktion von Aphorismen mit Goethe-Bezug mindestens als Augenzeuge beglaubigt, womöglich aber sogar angestoßen hat.

Angesichts der Fülle der vorgestellten Bezüge auf Texte Goethes – das Spektrum reicht vom direkt ausgewiesenen Zitat über parodistische Verfremdungen bis hin zur vermutlich unfreiwilligen Stilblüte aus Schulaufsätzen – vermisst man die Vorstellung der Auswahlkriterien für die versammelten Zitate und ihre Quellen, sofern es denn überhaupt solche Kriterien gab. Ebenso frappierend ist der völlige Verzicht auf ein Reflektieren der verschiedenen Formen von Zitaten, Verweisen und Anspielungen, die hier zusammengetragen wurden. Naheliegender wäre der Bezug auf Kategorien der Intertextualitätstheorie, um produktive Verfahren der Goethe-Adaption für den untersuchten Zeitraum – besonders stark vertreten sind Quellen der vergangenen vierzig Jahre – zu ermitteln und um unterschiedliche Wege der kreativen Aneignung von Bildungszitaten vorzustellen. Solche Systematisierungen und Kategorisierungen lagen jedoch offenkundig nicht in der Absicht Mieders, der sich vielmehr allein auf die Kraft des Faktischen beruft, wenn er feststellt, dass die zusammengetragenen Zitate »in aller Kürze aufzeigen, daß klassische Literatur auch in Aphorismen und Sprüchen fortlebt, deren Aussagen von tiefgründigen Einsichten bis hin zu respektloser Wortspielerei reichen« (S. 37). Das belegt die vorliegende Sammlung zweifellos, die dem Geist der positivistischen Sammlungen des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. Dies spiegelt sich in dem argumentativen Zirkel, mit dem Mieder seine Beobachtungen zusammenfasst: »Diese Lust oder gar Obsession mit Klassikerzitaten scheint keine Grenzen zu kennen, und so gehören Zitate und ihre Antizitate [!] zweifelsohne zur breit gefächerten Rezeptions- und Wirkungsgeschichte klassischer Zitate« (S. 34).

Am Ende bleibt die ratlose Verwunderung angesichts des tiefen Vertrauens in die Evidenz einer fortdauernden Sammeltätigkeit, deren Ergebnisse selbstbewusst und frei von aller literaturtheoretischen Überlegung dargeboten werden.

Sabine Doering

Eva Flegel: *»Alles ist Wechselwirkung« – Dilettantismus als Lebens-Kunst-Programm: Naturwissenschaftler in der Nachfolge Goethes.* Hamburg 2010, 682 S.

Goethes Nachwirkung in den Naturwissenschaften ist ein vielfältiges Forschungsfeld – aber auch ein gut bestelltes. Vom Prioritätenstreit um die Entdeckung des menschlichen Zwischenkieferknochens und der zwiespältigen Reaktion auf die Farbenlehre bis zur Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert ist dies ein besonders interessantes Feld, allerdings eines, in dem es nicht mehr viele Forschungslücken zu geben scheint. Weniger bekannt ist aber, dass es Naturwissenschaftler gab und gibt, die sich nicht nur mit Goethes Theorie und Praxis auseinandersetzen, sondern ihn direkt zum Vorbild nehmen, »eigenes Kunstschaffen als Erkenntnisgewinn und sinnstiftendes Unterfangen konsequenterweise in den Lebensgang zu integrieren« (S. 20). Eva Flegel legt mit ihrer Saarbrücker Dissertation nun eine aufschlussreiche Studie an der Schnittstelle von Kunst- und Literaturwissenschaft vor, die eine solche Synthese – Flegel nennt sie »Lebenskunst« (ebd.) – anhand von vier Naturwissenschaftlern verfolgt. Mit Alexander von Humboldt (1769-1859), dem Arzt und Psychologen Carl Gustav Carus (1789-1869), dem Biologen Ernst Haeckel (1834-1919) sowie dem Chemie-Nobelpreisträger Wilhelm Ostwald (1853-1932) hat Flegel eine besonders reizvolle Auswahl getroffen. Nicht nur versammelt sie vier der prominentesten Koryphäen ihrer Epoche, sondern deckt eine Zeitspanne ab, die von der Zeitgenossenschaft zu Goethe bis in die Klas-

sische Moderne reicht. Der gemeinsame Nenner aller vier ist die ›Landschaftskunst‹, eine ästhetische Wahrnehmung der Natur, die sie in ihre Kunstwerke umsetzen. Für Carus, Haeckel und Ostwald ist dies die Landschaftsmalerei, für Humboldt die ästhetische Landschaftsbeschreibung in seinen Texten, namentlich in der Buchversion seiner *Kosmos*-Vorträge (1845-1862); auch von Humboldt soll es Landschaftsbilder gegeben haben, die bis auf einige Illustrationen seiner wissenschaftlichen Werke leider verlorengegangen sind.

Ihren gemeinsamen Fokus findet die »Lebens-Kunst-Lehre« im Vorbild Goethe. Als zentral erweist sich dabei Goethes Verständnis des Dilettantismus, vor allem anhand seiner eigenen Zeichnungen. Dieser bemerkt früh, dass er es in der bildenden Kunst nie zur erhofften Meisterschaft bringen wird, erkennt jedoch im Laufe der Zeit den Gewinn des Zeichnens vor allem für seine wissenschaftlichen Studien. Ebenfalls von großer Bedeutung ist sein Begriff der ›Anschauung‹ als Methode der Erkenntnis und Erfahrung. Insgesamt dient der Goethe-Teil, der auf eine Einführung in die sozioästhetischen Voraussetzungen folgt, vor allem als notwendige Hinführung zu den Arbeiten der vier Wissenschaftler. Flegel fasst hier vor allem den Forschungsstand zusammen, zumal aus kunstwissenschaftlicher Sicht; neue Erkenntnisse zu Goethe werden leider nicht vermittelt. Etwas kurz kommt meines Erachtens das sogenannte Weimarer Kunstprogramm von 1799, bekannt als Schema *Über den Dilettantismus*, das Goethe gemeinsam mit Schiller und Johann Heinrich Meyer konzipierte. Zentral ist dieser Text nicht nur, weil er eine mögliche Vorstufe zu einer kohärenten Kunsttheorie der Weimarer Klassik hätte sein können, sondern auch, weil er eine polemische Auseinandersetzung mit einem Phänomen darstellt, das für Flegel zentral ist. Hier finden sich nicht nur zahlreiche Argumente für und gegen einen Dilettantismus in der Zeichenkunst, interessant ist zugleich, warum Goethe und Schiller ihr Projekt letztlich nicht weiterführten – weil gerade Goethe an seinen eigenen Status als Dilettant in der Zeichenkunst und dessen positive Seiten gemahnt wurde. Diesem Text, der einen Wendepunkt in Goethes Auseinandersetzung mit dem Thema darstellt, hätte gern ein prominenterer Status eingeräumt werden können.

Der eigentliche Kern sind aber ohnehin die Kapitel zu Humboldt (IV), Carus (V) sowie Haeckel und Ostwald (VI). Sie sind generell analog aufgebaut – zunächst wird die theoretische Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, von Dilettantismus und Meisterstatus behandelt, dann werden, jedenfalls für die letzten drei Autoren, deren Kunstwerke vorgestellt, soweit sie die Landschaft zum Sujet haben. Bei Humboldt folgt stattdessen die Rezeption seiner Texte bei zeitgenössischen Malern, namentlich bei dem Nordamerikaner Frederic Edwin Church (1826-1900). Gelungen ist die ambitionierte Studie vor allem in zweifacher Hinsicht: Zum einen behandelt sie die Spannung von Dilettantismus und Künstlertum bei diesen vier Autoren in bisher unerreichter Tiefe. Das gilt selbst für Carus, der als Maler von der Forschung bisher schon recht breit rezipiert wurde. Zum anderen kann Flegel die Langlebigkeit einer »Lebens-Kunst-Lehre« in Goethes Nachfolge bis ins 20. Jahrhundert hinein darstellen, auch in Epochen, in denen Naturwissenschaft längst nach anderen Paradigmen beschrieben wird und gerade Haeckel und Ostwald wie anachronistische Solitäre wirken.

Leider liegt in der Ausführlichkeit von Flegels Studie zugleich ein Problem. Die Argumentation ist teils weitschweifiger als nötig, vor allem wo sie sich in der Wiederholung längst vorgebrachter Argumente ergeht. Dabei bleibt der Begriff der »Lebens-Kunst-Lehre« mitunter merkwürdig blass. Dass er zum Leitbegriff für alle hier behandelten Autoren taugt, ist offensichtlich. Aber wie sich deren Auffassungen in diesem Punkt voneinander unterscheiden, wird nicht immer deutlich. Ein Minuspunkt ist das Abbildungsverzeichnis (S. 627-651). Hier finden sich nämlich nicht die Bilder, auf die Flegel in ihrer Argumentation zurückgreift, sondern nur deren Titel und bibliographische Nachweise. Es dürfte aber kaum einen Leser geben, der sich Dutzende von Bildbänden ausleiht, um Flegels Text nachvollziehen zu können. Auch die Auswahl von 34 der 191(!) Bilder, die am Ende des Buches meist kleinformatig und in Schwarzweiß abgedruckt sind, ist da kein Ersatz. Allerdings hätte eine farbige Repro-

duktion der beinahe zweihundert Kunstwerke wohl den Preis des Buches in unattraktive Höhen getrieben, zumal die 138 Euro, die das Buch beim Verlag kostet, mir ohnehin exorbitant scheinen. Wirklich störend sind aber leider die vielen grammatischen Fehler, die gleichmäßig über das Buch verteilt sind und die offenbar vor allem auf Satzumstellungen im Manuskript für die Druckfassung zurückzuführen sind. Hier hätte ein weiterer Korrekturgang nicht geschadet.

Stefan Höppner

Leo Kreutzer: *Goethe in Afrika. Die interkulturelle Literaturwissenschaft der »Ecole de Hanovre« in der afrikanischen Germanistik.* Hannover 2009, 134 S.

Der vorliegende Band ist zugleich Rechenschaftsbericht über ein beeindruckendes Lebenswerk und Provokation für die germanistische Literaturwissenschaft und die Goethe-Forschung. Leo Kreutzer hat als Inhaber des Lehrstuhls für germanistische Literaturwissenschaft in Hannover zwischen 1983 und 2008 acht Dissertationen und acht Habilitationen westafrikanischer Germanisten (darunter war mit Khadi Fall eine Frau) betreut. Er hat damit nicht nur eine »Ecole de Hanovre« begründet, sondern im Gespräch mit den afrikanischen Wissenschaftlern das Konzept einer afrikanischen Literaturwissenschaft erarbeitet, die nicht einfach nur deutsche und allgemein europäische Denkmuster reproduziert, sondern in einer kritischen Perspektive auf Eurozentrismus, Kolonialismus und europäische Ideen von Entwicklung neue Blicke auf die deutsche Literatur und Kultur richtet, von denen muttersprachliche Germanisten ihrerseits viel lernen können. Bei der Ausarbeitung dieses Konzepts einer afrikanischen germanistischen Literaturwissenschaft spielt, wie der Titel des anzuzeigenden Buches verdeutlicht, die Goethe-Rezeption eine herausragende Rolle.

Kreutzers Buch besteht aus mehreren Essays, die durch Dokumente ergänzt werden, mit denen die Entwicklung der westafrikanischen Germanistik aus der Perspektive des Hannoveraner Betreuers und seiner Schüler vergegenwärtigt wird. Zunächst stellte sich in den 1980er Jahren die Frage nach der Legitimation des Faches in einer postkolonialen Situation. Die auch heute noch zahlenmäßig beeindruckende Stärke dieser westafrikanischen Germanistik beruht auf einem französischen Erbe: Auf den von Paris aus kontrollierten Kolonialschulen war Deutsch als zweite Fremdsprache gewissermaßen »gesetzt« und diese Konstellation bot eine Grundlage für die Etablierung der Germanistik an Universitäten der in kolonialer Tradition als »frankophon« bezeichneten ehemaligen Kolonien Frankreichs. Kreutzer und seine Schüler wendeten sich nun gegen ein technokratisches Konzept des Deutschunterrichts und der Germanistik, das mit der Förderung von Deutsch als Fach- und Wissenschaftssprache gewissermaßen als Unterstützung für die postkoloniale ökonomische »Beglückung« afrikanischer Staaten dienen sollte. Gleichzeitig – so dokumentiert die Aufsatzsammlung – ging es Kreutzer darum, eine Methodologie zu entwickeln, die sich sowohl von den in der deutschen Auslandsgermanistik vorherrschenden Konzepten des »Deutschens als Fremdsprache« und einer »Interkulturellen Germanistik« in der von dem Bayreuther Germanisten Alois Wierlacher geprägten Version als auch von einem herkömmlichen Verständnis der Komparatistik abgrenzte. Denn in einem postkolonialen Kontext konnten Modelle keine Anwendung finden, die Herrschaftsverhältnisse und Erbschaften des Kolonialismus einfach ausklammerten und eine gleichberechtigte Begegnung von Kulturen allein über »Kulturthemen« postulierten oder Vergleiche zwischen Texten aus unterschiedlichen Gesellschaften vornahmen, ohne die Machtverhältnisse zwischen ihnen kritisch zu reflektieren.

Vor diesem Hintergrund sind zwei Theorie-Annahmen von entscheidender Bedeutung. Zunächst hat Kreutzer (wie auch in anderen Publikationen deutlich wird, vor allem in *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*, Frankfurt a.M.

1998) das anregende Konzept einer interkulturellen Literaturwissenschaft als vergleichender Entwicklungsforschung vorgelegt. Dieses geht von der Überzeugung aus, dass Literatur ein spezifisches Wissen über gesellschaftliche Entwicklung enthält. Dieses Wissen kann in interkultureller Perspektive dadurch fruchtbar gemacht werden, dass Erfahrungen mit verschiedenen Formen, Etappen und Geschwindigkeiten von Entwicklung kontrastiv erkundet werden. Hegemoniale Tendenzen europäischer Gesellschaften, die sich am Prozess der Aufklärung orientieren, sind aber, wie Arbeiten aus der »Ecole de Hanovre« zeigen, bereits im 19. Jahrhundert und schon in der Goethezeit kritisch reflektiert worden. Afrikanische Germanistik kann die kritische Reflexion europäischer Entwicklungslogiken durcharbeiten und eigene Erfahrungen mit europäisch geprägter Modernisierung in den Deutungsprozess einbringen. Und sie kann – dies ist der zweite Aspekt von Kreutzers methodischem Vorgehen – aus dieser Einsicht heraus das Modell eines »Doppeltblickens« konzipieren (die Formulierung stammt aus einem Text Hugo von Hofmannsthal über Goethes *West-östlichen Divan*), in dem Literaturen – metaphorisch gesprochen – einander anblicken und Erfahrungen über Entwicklung und Modernisierung austauschen. Mit diesen methodischen Voraussetzungen sind die problematischen Aspekte einer »Interkulturellen Germanistik« und der konventionellen Komparatistik überwunden, weil hier nicht »einfach« Begegnungen organisiert oder Vergleiche durchgeführt werden, sondern Literatur auf Erfahrungen gesellschaftlicher Modernisierung sowie kolonialer und postkolonialer Herrschaft und auf kulturelle Lernprozesse Anwendung findet. Dass diese neue Form einer postkolonial belehrten interkulturellen Literaturwissenschaft keineswegs ideologische Interessen verfolgt, sondern durch Textanalysen im Sinne der Rezeptionsästhetik auch neue Perspektiven auf Texte der Tradition eröffnet, gehört zu den bemerkenswerten Leistungen der afrikanischen Germanistik, die uns in diesem Band vorgestellt werden.

Wie der Bezug dieser deutsch-afrikanischen Literaturwissenschaft zur Goethe-Rezeption und Goethe-Philologie verstanden werden kann, zeigt das Glanzstück des Bandes, ein Essay über Goethe und Léopold Sédar Senghor, den großen senegalesischen Schriftsteller, Politiker und Mitbegründer der »Négritude«-Bewegung, die in den 1930er und 1940er Jahren in antikolonialer Perspektive die Eigenständigkeit afrikanischer Kulturen gegenüber der europäischen behauptet hatte. Kreutzers Text beruht auf seinem Festvortrag zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Cheikh Anta Diop in Dakar am 28. November 2006. Senghor hat in mehreren Publikationen die besondere Bedeutung Goethes für die Entwicklung des Denkens der »Négritude« herausgestellt und sich dabei auf den heute sehr umstrittenen deutschen Ethnologen Leo Frobenius berufen, der in seiner essentialistischen »Kulturmorphologie« eine Affinität zwischen schwarz-afrikanischer und deutscher Kultur behauptet hatte, die auf einer Art Seelenverwandtschaft beruhe. Kreutzer grenzt sich von dieser Erklärung für die Nähe von Senghors Denken zu Goethe ab und präsentiert eine andere Deutung dieses Phänomens, die gleichzeitig seine schon in anderen Kontexten vorgetragene Sicht auf Goethe unterstützt. Während nämlich der Hauptstrang der Aufklärung, der vor allem das französische Denken kennzeichne, auf der Infragestellung Gottes und der Option für eine mechanistische Naturwissenschaft aufbaue, habe Goethe in der Nachfolge Herders das Konzept einer »pantheistischen Moderne« entwickelt, das eine »moderne« Gottes-Vorstellung sowie eine nicht-mechanistische Naturkonzeption impliziere. Dieses auf Spinozas *deus sive natura* zurückgehende Denken eines »Eins und Alles« sei von Herder und Goethe für seine Überführung in die Moderne dynamisiert worden und es habe eine alternative Moderne konzipiert, die sowohl eine rücksichtslose Unterwerfung der Natur als auch einen universalistischen und totalisierenden Fortschrittsbegriff ausgeschlossen habe. Während also eine französisch orientierte Aufklärung deren Universalismus zur Legitimation von Kolonialismus und Unterdrückung indigener Kulturen um des historischen Fortschritts willen eingesetzt habe, berge Goethes Denken mit seiner pantheistischen Weltfrömmigkeit ein Potential, das nicht nur Orientierung für ein ökologisches Naturverhältnis sein könne, sondern in interkultureller Perspektive zudem einen respektvollen Umgang mit außereuropäischen

Kulturen nahelege. Was nun aber Senghors Goethe-Rezeption betrifft, so darf sie laut Kreutzer als Anregung und methodische Stimulanz für eine Goethe-Deutung gelten, die das Gespräch mit nicht-europäischen Kulturen vor allem deshalb suchen kann, weil der ›moderne Pantheismus‹ Goethes auf der Modernisierung einer Naturfrömmigkeit beruhe, die auch einem ›animistischen‹ Denken eigne (bei aller Problematik dieses Terminus will Kreutzer ihn bewahren, weil er ein ›spirituelles‹ Naturverständnis bezeichnet, das in den heutigen afrikanischen Kulturen und geschichtlich bei Senghor eine bedeutende Rolle spiele).

Kreutzers Aufsatzsammlung dokumentiert also die Entwicklungsgeschichte einer deutsch-afrikanischen germanistischen Literaturwissenschaft, die durch die Auseinandersetzung mit Literatur ein postkoloniales Gespräch über Folgen und Risiken von Entwicklung und Modernisierung initiiert und dabei einen deutsch-afrikanischen Lernprozess einleiten kann, der auf beiden Seiten Selbstkritik und Zukunftsorientierung verbindet. Mancher Goethe-Freund mag erschrecken über diese Bemühungen um eine Aktualisierung des Weimarer Klassikers – und mancher Vertreter der *postcolonial studies* mag der Meinung sein, dass Goethe doch mehr in einem eurozentrischen Denken verhaftet war, als Kreutzer dies wahrhaben will. Eine genaue Lektüre des Bandes zeigt aber, dass hier Perspektiven erarbeitet werden, die eine große Bedeutung Goethes und der deutschen Literatur für interkulturelle und postkoloniale Kontexte demonstrieren. Die germanistische Literaturwissenschaft der »Ecole de Hanovre« – darauf weisen Kreutzers Darlegungen hin – ist eine Herausforderung auch für die ›Inlands-germanistik‹ im Allgemeinen und für die Goethe-Philologie im Speziellen. In der westafrikanischen Germanistik ist das Feld gut bestellt und Schüler Kreutzers wie der kamerunische Germanist David Simo und der togoische Germanist Serge Glitho setzen mit neuen eigenen Akzenten eine Arbeit fort, die auch in Deutschland die ihr gebührende Beachtung finden sollte.

Michael Hofmann

Jutta Linder: *Vaterspiel. Zu Thomas Manns Goethe-Nachfolge*. Soveria Mannelli 2009, 266 S.

Nur noch schwer überschaubar ist inzwischen die Forschungsliteratur, die sich Thomas Manns lebenslanger Beschäftigung mit Goethe widmet. Über Thomas Manns ›Goethe-Bild‹, wie es im Roman *Lotte in Weimar* gezeichnet wird, hat Ernst Cassirer bereits 1945 geschrieben; den ›wiederholten Spiegelungen‹, die Thomas Mann essayistisch und literarisch an Person und Werk Goethes evoziert, ist 1981 Hinrich Siefken in einer grundlegenden und wegweisenden Studie nachgegangen; Art und Umfang der *Goethe-imitatio*, ja der *unio mystica* mit Goethe, die zum Kompositionsprinzip von *Lotte in Weimar* wurde, hat schließlich Werner Fritzen in der kritischen Neuausgabe des Romans im Rahmen der GKFA¹ ebenso erschöpfend wie präzise nachgewiesen. Es gibt kaum eine Quelle oder auch nur eine Selbstaussage Thomas Manns zu seiner Goethe-Verehrung, die noch nicht in der Forschung zitiert und argumentativ genutzt worden wäre. Eine Forschungslücke ist hier mithin nicht mehr zu schließen; die langlebigen Kontroversen, ob denn nun Goethe oder nicht doch eher Schiller in der Wertschätzung Thomas Manns und damit in der Wirkung auf sein Werk höher rangieren, dürfen als hinreichend erörtert gelten; der Sachverhalt selbst gibt – zumal nach Erscheinen der fulminanten Edition von *Lotte in Weimar* – keine Rätsel mehr auf.

Tatsächlich hat sich die Verfasserin der im Jahr 2009 erschienenen Studie zu Thomas Manns »Goethe-Nachfolge« auch nicht das Ziel gesetzt, Rätsel zu lösen oder neues Licht in

1 Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 9.1 und Bd. 9.2, Frankfurt a. M. 2003.

ein altes Dunkel zu bringen. Es besteht – wie angedeutet – an der Vorbild-Funktion Goethes, an Thomas Manns liebender Bewunderung für den ›Jupiter aus Weimar‹ kein Zweifel. Sein schriftstellerisches Selbstverständnis war schon früh an Goethe orientiert; bis ins Exil hinein folgt Thomas Mann in schriftstellerischem Habitus, im Rollenentwurf und in den Visionen seiner Wirkung goetheschen Mustern. Dies freilich geschieht weder in purer Identifikation noch in begriffsloser Adoration; es vollzieht sich – auch hier ist sich die Forschung einig – in einem variationsreichen poetisch-essayistischen Spiel aus Zitatmontage und historisierender Chiffrierung, in der montierenden, dekonstruierenden und parodierenden Anverwandlung von Werken, Werkteilen oder Dokumenten aus Goethes Leben, aus der Goethe-Biographik oder der Goethe-Forschung vorzugsweise des 19. Jahrhunderts.

Und doch vermag Jutta Linder schon mit dem Obertitel ihrer Studie einen neuen, originellen Akzent zu setzen: Als ›Vaterspiel‹ rekonstruiert sie in chronologischer Folge die ›Hintergründe‹, Umstände und Spätfolgen von Thomas Manns Auseinandersetzung mit Goethe. ›Vaterspiel‹ – dieser leitmotivisch verwendete Terminus wird von Thomas Mann in seiner zweiten Rede auf Sigmund Freud (*Freud und die Zukunft*, 1936) programmatisch gebraucht, um den Anteil des Imitativen, der Bewunderung und der Nachfolge für die Lebensgestaltung des Menschen und des Künstlers zu beschreiben. Die gleichsam »mythische Identifikation« mit bewunderten Vorbildern begründe – so Thomas Mann – ein »In-Spuren-Gehen«, zeuge von einer »Vaterbindung, Vaternachahmung« und einem »Vaterspiel«, dessen »Übertragungen auf Vaterersatzbilder höherer und geistiger Art« zu den produktiven »Infantilismen« jedes menschlichen Lebens, und desjenigen des Künstlers allemal, gehöre (S. 35). Der als Hommage an Freud und die Psychoanalyse gedachte Begriff liefert der Verfasserin nun ihrerseits das Muster, um nach historischen Kontexten und biographischen Ursachen, nach der intellektuellen und poetischen Genese der Thomas Mann'schen Goethe-Nachfolge zu fragen. Dies geschieht in drei großen Abschnitten, deren erster (S. 13 ff.) die Bedeutung des eigenen Vaters und Thomas Manns Faszination für Figuren des ›Väterlichen‹ sowohl an biographischen Zeugnissen als auch an den frühen Erzählungen (u. a. *Tonio Kröger*) und *Buddenbrooks* aufweist. Plausibel wird in diesem Zusammenhang die These entwickelt, dass der dominante Konflikt zwischen Künstlertum und Bürgertum im »Modell Goethe« gleichsam eine Versöhnung finden konnte und Goethe damit in die Position eines »Vater-Freundes« einrückt (S. 68). Ob Goethe wirklich für jene Versöhnung erforderlich war, die am Schluss des *Tonio Kröger* literarisch bekräftigt wird, mag man zwar bezweifeln; offenkundig ist, dass Goethes Wirken als Künstler und als Diener seines Herzogs die Vorstellung vom Ausgleich zwischen bürgerlichem Berufs- und künstlerischem Bohemeleben zu autorisieren vermochte, an der Thomas Mann so sehr gelegen war.

Das ›Vaterspiel‹ wird im zweiten Kapitel im Horizont politischer Krisen und künstlerischer Entscheidungen rekonstruiert. Das »Eintreten in die Nachfolge« (S. 69 ff.) wird auf den Winter 1918/19 datiert, als Goethes Epos *Herrmann und Dorothea* die Idee und die Vorlage für Thomas Manns *Gesang vom Kindchen* lieferte und das In-Goethes-Spuren-Gehen zugleich Trost und Orientierung bot angesichts der Demütigungen und Enttäuschungen, die Thomas Mann bei Kriegsende durch den Versailler Vertrag und durch das Revolutionsgeschehen erlebte. Die ›Liebe‹ zu Goethe, das ›Spiel‹ mit der Gestalt des väterlichen Freundes und Vorbilds reicht – auch dieser Befund ist treffend, wiewohl nicht wirklich neu – bis in die Neukonzeption bzw. die Fertigstellung des *Zauberberg*. Thomas Manns Abkehr von der romantischen ›Sympathie mit dem Tode‹, sein Bekenntnis zum Lebensdienst, zum *memento vivere*, erfolgte zweifellos im Zeichen Goethes, insbesondere des *Wilhelm Meister*. Freilich übersieht eine solche, durch Tagebuch- und Briefstellen hinlänglich verifizierbare Deutung die nicht nur versteckten Ironie-Signale sowohl im *Gesang vom Kindchen* als auch im Schneekapitel des *Zauberberg*. Dass Goethe im Brief an Wilhelm von Humboldt (März 1832; zit. S. 108) seine *Faust*-Dichtung eine Abfolge »ernste[r] Scherze« nennt, was wiederum Thomas Mann in seiner Princeton *Einführung in den Zauberberg* (1939) zum Prinzip aller Kunst erhebt, erscheint der Verfasserin als weiterer Beleg für ein Künstler-

Selbstverständnis, das sich mit Goethe autorisiert und aus dem ein ›Vaterspiel‹ erwächst, das Thomas Manns eigenem Werk Grundlage und Orientierung verleiht. So zahlreich die Belege für diese These, die in den Goethe-Essays (hier vor allem *Goethe und Tolstoi*, 1922; *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, 1932; *Goethe und die Demokratie*, 1949) ungleich augenfälliger sind als im literarischen Werk, auch sein mögen, das parodistisch-ironische Grundmuster dieses ›Vaterspiels‹ wird nicht wirklich erfasst. Dem berühmten »Liebesbekenntnis« zu Goethe aus dem Jahr 1932 aus Anlass der Eröffnung des Frankfurter Goethe-Museums (zit. S. 128 f.) billigt die Verfasserin wörtliche Eindeutigkeit zu und auch das Feuerwerk aus Goethe-Verehrung und Goethe-Parodie, das der Roman *Lotte in Weimar* entfacht, wird als Versuch der Restitution eines Heimatgefühls im Zeichen Goethes gewertet. Zweifellos liefern die Tagebuchnotate für eine solche Deutung Belege; der Komplexität des Romans, seiner ebenso artifiziellen wie avantgardistischen Auseinandersetzung mit dem Goethe-Kult des selbsternannten ›anderen Deutschland‹ im Exil wird eine solche These freilich nur sehr eingeschränkt gerecht.

Auch im dritten und abschließenden Kapitel (S. 173 ff.), das den *Doktor Faustus*, den *Krull* und *Die Betrogene*, die Rede *Deutschland und die Deutschen* und zugleich Thomas Manns Sehnsuchtsrolle als *praeceptor Germaniae* behandelt, trifft man auf Zeugnisse für die These, dass es Thomas Mann seit 1918/19 darum gegangen sei, »im eigenen Schaffensprozeß mit seinem ›Vaterbilde‹ zu spielen« (S. 197). So überzeugend im Einzelfalle – wo sie denn auch meistens nicht neu ist –, so wenig überzeugt diese Feststellung als Gesamtbefund. Auch entstammt sie insgesamt wohl eher einem psychoanalytisch inspirierten Blick der Verfasserin, die einleitend »mit Nachdruck« betont, für Thomas Mann stehe eine Studie, wie sie Kurt Robert Eissler über Goethe vorgelegt hat (dt. 1983-1985), noch aus (S. 34). Das kann man mit Fug bezweifeln; ob die hier vorliegende Untersuchung als Vorarbeit zu diesem von der Verfasserin reklamierten Desiderat zu fungieren vermag, muss ebenfalls offenbleiben.

Die Lektüre selbst ist leider nur allzu oft durch Druck- und Grammatikfehler, durch stilistische Eigenwilligkeiten bis hin zu Stilblüten (wie z.B. »Um zu dem Unsrigen zurückzukommen«, S. 35) und durch ein Missverhältnis zwischen Haupttext und Fußnotenteil beeinträchtigt, der in unangemessener Ausführlichkeit Trouvaillen der Goethe- und der Thomas-Mann-Forschung vermerkt und kommentiert.

Irmela von der Lühe

ESSAY-WETTBEWERB DER GOETHE-GESELLSCHAFT

Rede zur Auszeichnung der Preisträger des 3. Essay-Wettbewerbs der Goethe-Gesellschaft am 16. Juni 2011 im Deutschen Nationaltheater Weimar

PROF. DR. WERNER FRICK

Herr Minister,
Herr Oberbürgermeister,
Herr Präsident Golz,
Herr Präsident Seemann,
meine sehr geehrten Damen und Herren,
liebe Goethefreunde aus aller Welt!

Literarische Gesellschaften sollen nicht allein verehrungsvoll zurückschauen und ein wertvolles kulturelles Erbe pflegen – es gehört auch zu ihren Aufgaben, den Blick nach vorn zu richten und sich um die produktive Fortsetzung und Fortschreibung der Traditionen zu kümmern, die ihnen am Herzen liegen. Die Goethe-Gesellschaft hat in den vergangenen Jahren viele Anstrengungen unternommen (aber zum Glück ein paar ganz unangestregte Formate dafür gefunden!), um auch »jüngere Semester« an ihren Aktivitäten teilhaben zu lassen: Die erfolgreichen Sommerkurse für Schüler und Studierende gehören dazu, die auch in diesem Jahr wieder junge Klassik-Enthusiasten oder solche, die es werden wollen, aus vielen Ländern nach Weimar führen werden; ebenso die Symposien für den wissenschaftlichen Nachwuchs, die inzwischen zum festen Bestandteil jeder Hauptversammlung geworden sind und von deren ungebrochener Attraktivität Sie sich gestern wieder überzeugen konnten. Als kleine Tradition kann inzwischen aber auch bereits der Essay-Wettbewerb für Studierende aus dem In- und Ausland gelten, den wir 2010 bereits zum dritten Mal ausgeschrieben hatten und dessen Preise wir heute vergeben. Auch er ist ein Versuch, junge Leute anhand einiger vorgegebener Themen zur eigenständigen und kreativen Auseinandersetzung mit Goethe und mit der Weimarer Klassik anzuregen, nicht notwendigerweise in schulmäßigen Formen und gelehrten Abhandlungen, sondern eben in der Individualität und persönlichen Freiheit, zu der die weite und offene Gattung des Essays den nötigen Spielraum bietet.

Ich habe bei den beiden vorangegangenen Siegerehrungen auf das goethesche Modell solcher künstlerischen Preisausschreiben hingewiesen, auf die Preisaufgaben der Jahre um 1800, in der Epoche der *Propyläen* und der sogenannten Weimarer Kunstfreunde, zunächst und vor allem für junge Maler und Bildhauer, später dann auch für junge Dramatiker; und ich scheue mich nicht, die einschlägigen Zitate heute noch einmal zu wiederholen, einfach weil sie Ihnen seinerzeit erkennbar Freude und Vergnügen bereitet haben. Den bildenden Künstlern wurde, wie Sie sich erinnern, eine (von Goethe offenbar aus eigener Tasche, nämlich aus seinen Tantiemen für die Mitarbeit an den *Propyläen* bestrittene) Prämie von 20 Dukaten für den Sieger und 10 Dukaten für den Zweitplatzierten ausgesetzt, dies »freilich nicht als Belohnung, sondern nur als Anlaß und Ermunterung«, es wurde ihnen ein homerisches Thema zur Gestaltung aufgegeben, die konkreten Modalitäten der künstlerischen Durchführung aber blieben sehr liberal: »Man bestimmt keine Größe, kein Format für die Zeich-

nungen, jedem steht es frei das Ganze nach Belieben anzuordnen und zu gruppieren«, heißt es in der ersten Auslobung von 1799, und: »Es wird keine Manier vorgeschrieben in welcher die Zeichnungen verfertigt sein müssen, ein jeder bediene sich derjenigen in welcher er sich am besten geübt fühlt«. Nur »die größte Einfachheit und Ökonomie in der Darstellung« wurde allen Kandidaten anempfohlen und Goethe stellte klar, »hauptsächlich« werde »die Erfindung unser Urteil lenken« und es werde »als das höchste entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht, und innig empfunden« sei, »wenn alles bis aufs geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben«. »Nach der Erfindung« solle ferner »hauptsächlich der Ausdruck, das ist, das Lebendige, Geistreiche der Darstellung in Betracht gezogen« werden. Das sind Bestimmungen, wie sie ganz ähnlich auch unsere Jury zu den Maximen ihres Urteils gemacht hat. Nur ganz so streng, wie Goethe bei aller Liberalität dann auch wieder sein konnte, waren wir nicht ... oder brauchten wir glücklicherweise nicht zu sein. Über die Einsendungen zur dramatischen Preisaufgabe eines »Intriguen-Stücks« für die *Propyläen* findet sich in Goethes *Tag- und Jahres-Heften* für das Jahr 1802 der denn doch recht ungnädige Kommentar: »Wir erhielten nach und nach ein Dutzend, aber meist von so desperater und vertrackter Art, daß wir nicht genugsam uns wundern konnten, was für seltsame falsche Bestrebungen im lieben Vaterlande heimlich obwalteten, die denn bei solchem Aufruf sich an das Tageslicht drängten. Wir hielten unser Urteil zurück, da eigentlich keins zu fällen war, und lieferten auf Verlangen den Autoren ihre Produktionen wieder aus«. Und Mit-Juror Schiller berichtet im Brief vom 5. Oktober 1801 an Körner, mit ebenso harschem Urteil über die eingereichten Lustspiele: »Nicht eines ist davon zu brauchen, die meisten sind ganz unter der Kritik. So steht es jetzt um die dramatische Kunst in Deutschland«.

So weit, so gut. Wir hatten in dieser Runde noch immer viel mehr als das von Goethe seinerzeit konstatierte Dutzend an Einsendungen zu verzeichnen, wohl annähernd das Doppelte davon – und noch immer aus allen Himmelsrichtungen, national und international. Gleichwohl erreichte das Aufkommen in diesem dritten Turnus die Zahl der beiden früheren Wettbewerbe nicht ganz, ohne dass wir recht wüssten, worauf der Rückgang zurückzuführen wäre, denn an werbenden Aktivitäten hat es die Geschäftsstelle auch in diesem Jahr nicht fehlen lassen. Auch was die Qualität der Einsendungen betraf, war nichts (oder fast nichts) wie noch zu Goethes Zeiten »ganz unter der Kritik« oder »von so desperater und vertrackter Art«, dass wir »nicht genugsam uns wundern konnten«. Wir fanden im Gegenteil vieles zu brauchen, etliches sehr anregend und gelungen, einiges davon so vorzüglich und erfindungsreich, dass wir es mit einem Preis bedenken konnten – auch wenn sich in diesem Jahr die Jury zur Vergabe eines 1. Preises nicht entschließen konnte. Zu berichten ist aus diesem Durchgang vielmehr, nach eingehender und einmütiger Beratung der Jury unter dem umsichtigen Vorsitz unseres Präsidenten Jochen Golz, von der Vergabe eines zweiten und von immerhin gleich drei dritten Preisen.

Die Aufgabenstellung war auch in diesem Jahr wieder anspruchsvoll. Die Teilnehmer waren aufgefordert, sich in Texten, die maximal 3.500 Wörter umfassen sollten, zu einem der drei folgenden Themen zu äußern:

1. Goethes erotische Lyrik – Liebesgedichte für heute?
2. »Wer Wissenschaft und Kunst besitzt / Hat auch Religion; / Wer jene beiden nicht besitzt / Der habe Religion.« Halten Sie Goethes *Maxime* für gültig?
3. Vor 200 Jahren, 1811, setzte Heinrich von Kleist seinem Leben ein Ende. Hat Goethe Kleists Bedeutung verkannt?

Die Beiträge, die wir auch diesmal wieder in recht ausgewogener Verteilung zu allen drei Themen erhielten, schöpften das ganze durch die weite Fragestellung eröffnete Spektrum an Darstellungs- und Schreibweisen aus: von sehr strengen und ambitionierten wissenschaftsförmigen Abhandlungen über feuilletonistischere, kreativere Erörterungsformen bis hin zu ganz freien literarischen Versuchen. Und auch das offenbar obligate Genre germanistischer

Hausarbeiten in ökonomischer Zweitverwertung war wieder in ein oder zwei Exemplaren vertreten. Von der konkreten Fülle der Einsendungen kann ich hier keine auch nur andeutungsweise Vorstellung geben, aber wir werden, wie bereits bei den vergangenen Wettbewerben, eine Auswahl des Gelungensten, nämlich die Beiträge der vier Preisträger, im Goethe-Jahrbuch 2011 veröffentlichen und ich darf Ihnen, meine sehr geehrten Damen und Herren, durchaus erhellende Lektüren versprechen. Eben weil Sie Gelegenheit haben werden, die Sieger-Essays selbst nachzulesen, verzichte ich auf eine ausführliche Charakterisierung, sondern gebe Ihnen nur eine ganz provisorische Vorausschau auf das, was Sie bei der Lektüre erwartet:

Den 2. Preis errang *Tom Wohlfarth* aus Berlin mit einem tiefeschürfenden Essay mit dem lapidaren Titel *Wissenschaft – Kunst – Religion*, der das Verhältnis der drei Grundkräfte in Goethes Denken aus einer sehr eindrucksvollen Kenntnis des Werkes auszumitteln versucht und nach der heutigen Geltung dieser goetheschen Bestimmungen fragt. Der Verfasser gelangt zu dem Schluss, »die gemeinsame Grundlage von Religion, Kunst und Wissenschaft« bei Goethe sei »die schöpferische Subjektivität des Menschen: eine Subjektivität, die auch im Erkennen kreativ ist, auch im Schaffen auf etwas Überpersönliches bezogen, aber in dieser Beziehung ihre Autonomie nicht aufgeben darf; eine Subjektivität, die natürlich immer auf ein Objektives bezogen sein muss, sei es das der erkannten Natur oder ihrer Gesetze, die auch der Kunst Regeln geben – ein Objektives, das aber zuletzt in der Verehrung und Liebe der unerforschlichen »ewigen Harmonie des Daseins« [...] mit dem Subjekt eins wird und ist«.

Unter den drei Empfängern eines dritten Preises haben zwei sich mit dem Verhältnis zwischen Goethe und Kleist beschäftigt und dies in denkbar verschiedener, aber gleichermaßen kreativer Weise: *Kevin Liggieri* aus Bochum stellt in seinem rasanten Essay *Goethe und Kleist – im Auge des Sturms* die beiden Antipoden in teilweise eruptiver Metaphorik einander gegenüber – »Goethe hat seinen Dämon im Griff«, »Kleists Dämon zerreißt alle Ketten« – und entwirft das Bild eines notwendigen Missverstehens: »Ja, Goethe verkannte Kleist, weil er ihn verkennen musste. [...] Das Unerklärliche, Nicht-mehr-Nachvollziehbare, was im Schatten ruht, macht uns Angst«. *Christoph Manfred Müller*, ebenfalls von der Ruhr-Universität in Bochum, imaginiert demgegenüber in seinem kleinen, in gekonnten Blankversen geschriebenen Dramolett mit dem Titel *Anekdote. Ein dramatischer Vergleich* eine nächtliche Phantasmagorie »In einem hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer. Goethe unruhig auf einem Sessel am Pulte. Vor ihm Kleist mit einer Pistole«, eine in jedem Sinne dramatische Konfrontation, in der die beiden Protagonisten sich über ihre Werke, vor allem ihre jeweiligen Antikenbearbeitungen, kollegial fachsimpelnd und streitend austauschen, Kleist lange Zeit schwankt, ob er den Dichterfürsten oder sich selbst erschießen soll, bevor der Schuss am Ende wohl doch ins eigene Herz geht und die Begebenheit mit einem kleistischen »Ach!« sich endigt. – Als beste Einsendung zu Goethes erotischer Lyrik und ihrer heutigen Relevanz zeichnete die Jury den blitzgescheiten Essay von *Tobias Roth* mit dem von Goethe geborgten Titel »mein Geist stets der Geliebten im Schoß«. *Lyrische Darstellung und Poetik sexueller Interessen bei Goethe und in der Gegenwart* aus, eine subtile Reflexion über Codierungen und sprachliche Kommunikationsformen des Erotischen bei Goethe im Anschluss an systemtheoretische Einsichten Niklas Luhmanns zur »Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen« und mit höchst erhellenden vergleichenden Seitenblicken auf Sprechformen des Erotischen und Pornographischen in der neuesten Gegenwartslyrik.

Sie können sich, meine Damen und Herren, auf die Lektüre dieser geistreichen und originellen Auseinandersetzungen mit Goethe im Goethe-Jahrbuch 2011 schon heute freuen.

Die Preisträger des 3. Essay-Wettbewerbs der Goethe-Gesellschaft

Die Jury vergab folgende Preise:

- 2. Preis: Tom Wohlfarth (Berlin)
- 3. Preis: Kevin Liggieri (Bochum)
Christoph Manfred Müller (Bochum)
Tobias Roth (Berlin).



Christoph Manfred Müller, Tobias Roth, Tom Wohlfarth, Kevin Liggieri
(von links nach rechts)

TOM WOHLFARTH

Wissenschaft Kunst Religion

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt
Der habe Religion.
(MA 18.1, S. 76)

Die Beurteilung von Goethes angeblich *Zahmer Xenie* hängt sehr stark davon ab, was mit ihren sinntragenden Begriffen Wissenschaft, Kunst, Religion im Einzelnen – und Ganzen – gesagt sein will. Ihre Maxime mag befremdlich wirken, wenn man einen bestimmten Religionsbegriff zugrunde legt, der die Autonomie von Wissenschaft und Kunst gefährdet. Im vergangenen Jahrzehnt, so scheint es, haben wir uns an ein solches Religionsverständnis wieder gewöhnen müssen. Spätestens seit jenem Tag im September 2001 ist es ins allgemeine Bewusstsein gelangt, dass politisch-ökonomische Auseinandersetzungen noch immer auf religiösem Grund ausgetragen werden. Die Verhärtung der (außen-)politisch-(inter-)religiösen Fronten hat dann überdies etwa in den USA auch einen innenpolitischen religiös-wissenschaftlichen Konflikt zwischen Kreationisten und Atheisten zum Ausbruch gebracht und stark antireligiösen Positionen wie der von Richard Dawkins Auftrieb verschafft.

Das Wesentliche an Goethes Maxime ist nun aber, dass sie einen Religionsbegriff, der Wissenschaft und Kunst Gewalt antut, und umgekehrt ein Verständnis von Kunst und Wissenschaft, das nicht auf Religion bezogen wäre, von vornherein ausschließt. Weder kann hier Religion für Wissenschaft und Kunst die Inhalte und Ergebnisse vorgeben, noch müssen sich Kunst und Wissenschaft von Religion abgrenzen, um ihre Freiheit zu wahren.

Für Goethe stehen »Wissenschaft und Kunst« nicht nur jeweils mit Religion in Verbindung, sondern auch schon beide miteinander. Aus diesem Grund kann er sie hier auch im selben Atemzug nennen, ohne dass restlos klar wäre, ob sie überhaupt zu trennen sind oder nicht vielmehr untrennbar zusammengehören – was wiederum keinesfalls hieße, dass sie identisch sein müssten. Goethe nennt die Kunst einmal »practische Wissenschaft« (MA 17, S. 856): In ihr wäre also erstens die Anschauung des Künstlers an der exakten (vornehmlich Natur-) Wissenschaft und an der Natur selbst gebildet; zweitens wäre seine »exakte sinnliche Phantasie« (MA 12, S. 356) produktiv: »Wissenschaft zur Tat verwendet« (MA 17, S. 856). Doch auch umgekehrt »müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten« (MA 10, S. 560). Diese Ganzheit aber ist das höchste dem Menschen erreichbare Ziel, weil sie der harmonischen Ganzheit des Universums entspricht, die sich in jedem seiner unendlichen Teile spiegelt (vgl. MA 12, S. 356) und die auch Wissenschaft und Kunst in jedem einzelnen Gegenstand darstellen und nachvollziehen sollen. Doch dazu sind, in Kunst wie Wissenschaft (wie letztlich im Leben überhaupt) alle »menschlichen Kräfte« vonnöten: »Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden« (MA 10, S. 560). Der Mensch soll sich »zu einer entschiedenen Einheit« aus »*Sinnlichkeit* und *Vernunft*, *Einbildungskraft* und *Verstand*« ausbilden und nicht trennen, »was Gott in seiner Natur vereint hervorgebracht« hat (MA 12, S. 356) – schon gar nicht, wenn er, wie in Wissenschaft und Kunst, wesentlich auf die Natur bezogen ist.

Die Wissenschaft gleicht der Kunst aber auch darin, dass sie kreativ sein muss, und auch das hat mit ihrem Naturbezug zu tun: Wissenschaft ist für Goethe der schöpferische Nach-

vollzug der Gesetzmäßigkeiten der Natur, also der schöpferischen Kraft *par excellence*, eine Theorie ist Schöpfung der subjektiven »Anschauung« (*theoria*). Dieser Nachvollzug muss deshalb selbst schöpferisch sein, weil nur das anschauende Nachschaffen ein wahres Verständnis der Wirkweisen des Naturschaffens ermöglicht. Das wird ganz deutlich an Wilhelm Meisters Ausbildung zum Wundarzt in den *Wanderjahren*. Man darf diese Tätigkeit im heilenden Dienst »der ewig fortbildenden Natur« wohl als angewandte Wissenschaft bezeichnen, doch ihre Ausbildung gleicht beinahe der eines Künstlers: Wilhelm studiert die menschliche Anatomie nicht durch Sektion von Leichen, sondern durch die eigene Herstellung künstlicher Modelle. Er soll dabei »erfahren, daß Aufbauen mehr belehrt als Einreißen, Verbinden mehr als Trennen, Totes beleben mehr als das Getötete noch weiter töten« (MA 17, S. 557). So nennt Goethe auch die höchste Form von Erkenntnis ein »Erfinden«, für ihn ein »Entdecken im höheren Sinne«, eine Art tiefster Intuition: »die bedeutende Ausübung, Betätigung, eines originalen Wahrheitsgefühles, das, im Stillen längst ausgebildet, unversehens mit Blitzesschnelle zu einer fruchtbaren Erkenntnis führt. Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen lässt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt« (MA 17, S. 822). Jene »Gottähnlichkeit« wird vom praktizierenden Wundarzt Wilhelm aufs beste bewährt, die Lektion des Künstlers: »Totes beleben« zum gleichsam göttlichen Akt, wenn die Rettung des eigenen Sohnes zugleich auf den Schöpfungsakt Gottes wie auf die Auferstehung eben seines Sohnes anspielt (vgl. MA 17, S. 686 f.). So könnte man vielleicht auch das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft als eben das der religiösen Konzepte Schöpfung und Auferstehung darstellen.

Es sei nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt, dass zu Goethes wissenschaftlichen »Erfindungen«, neben einigen Fehleinschätzungen, die man wohl dennoch – mit einem Goethewort – als *bedeutende* Fehleinschätzungen bezeichnen könnte, auch bedeutsame, anerkannte Entdeckungen auf verschiedensten Gebieten gehören, etwa die des menschlichen Zwischenkieferknochens, der Metamorphose, der subjektiven Farben, aber auch seine Beiträge zur Wissenschaftstheorie.

Ist nun Wissenschaft ein Nachschaffen der Natur, so dagegen Kunst ein Neuschaffen nach – und aus – der Natur. Sie ist – und das nicht nur für Goethe – *per se* schöpferisch als die Tätigkeit des Menschen, in der er nicht die Schöpfung der Natur (*natura naturata*), sondern – wenn auch im besten Fall an dieser gebildet – ihr Schöpferischsein selbst (*natura naturans*) nachahmt und dadurch eben nicht mehr nur etwas *nachahmt*, sondern Neues schafft, ganz aus sich selbst, der »bildende[n] Natur« in sich (MA 1.2, S. 421), aus seinem *Genie* heraus schöpferisch wirkt. Nach Kant ist Genie »die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt«.¹ Kants Bestimmung des Genies war für Goethe deshalb so wichtig, weil sie »Naturgenie« und Regelpoetik zusammenbrachte, auch das Naturgenie nach Gesetzen wirken ließ, wenn auch die gesetzgebende – und gesetznehmende – Kraft allein dem Genie selbst zukommt. Für Goethe braucht Kunst Regeln und Gesetze, aber kaum jemand verstieß so mutig und folgenreich gegen Goethes eigene poetische Regeln wie er selbst. Genie ist eine »Kraft des Menschen« (MA 16, S. 803), aber sie ist als solche die Schnittstelle des Menschen mit der göttlichen, schöpferischen Kraft der Natur. Für Goethe gibt es, im Unterschied zu Kant, auch ein »wissenschaftliches Genie« (MA 4.1, S. 783); nicht zuletzt das Beispiel des Wundarztes mag dies bereits plausibel erscheinen lassen.

Die Religiosität von Wissenschaft und Kunst besteht also zum einen in eben ihrem Bezug zur Natur: »Gott-Natur« (MA 17, S. 714), zum anderen im Verhältnis zu deren Unendlichkeit.

Wissenschaft ist religiös als versuchte Annäherung an das Unendliche in gleichzeitiger Achtung der Grenzen, die es dem Wissen setzt. Beruht zwar Wissen »auf der Kenntnis des zu

1 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 46. Werkausgabe Bd. X. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, S. 241 f.

Unterscheidenden«, so doch »Wissenschaft auf der Anerkennung des Nicht zu Unterscheidenden« (MA 17, S. 911) und daher Nicht-Wissbaren, der »inkommensurablen« (z. B. MA 10, S. 226) Einheit des Seins, der sich nur noch durch »Verehrung« genähert werden kann. Aber: »Das schönste Glück des denkenden Menschen ist das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren« (MA 17, S. 919).

Auch »Kunst ruht auf einer Art religiösen Sinn, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt« (MA 17, S. 904). Dieser Ernst besteht – bei aller Freude und Freiheit im Spiel – darin, dass auch ein »echtes Kunstwerk [...], wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich« bleibt (MA 4.2, S. 73); aber er besteht auch in der Einsicht in den eigenen Schaffenszusammenhang, als Künstler »unmittelbar an der Seite der Elohim« (MA 17, S. 559) zu stehen. Es ist ein heiterer Ernst.

Religion dagegen »bedarf keines Kunstsinnes, sie ruht auf ihrem eignen Ernst« (MA 17, S. 904) – ebenfalls »freudig« (MA 16, S. 820) –, weil sie sich unmittelbar und ausschließlich auf den geheimen Grund des Daseins selbst bezieht. Daher muss Religion auch ohne Wissenschaft und Kunst zu haben sein – allerdings nicht ohne organische Gesetzmäßigkeiten. Wie so vieles ordnet Goethe auch die Religion in einer Stufenfolge. Historisch gesehen, sind diese Stufen – nach den Pädagogen der *Wanderjahre* – die »ethnische«, »philosophische« und »christliche« Religion, denen wiederum drei »Ehrfurchten« entsprechen: die »vor dem, was über uns ist«, »vor dem [...], was uns gleich ist«, und »vor dem, was unter uns ist« (MA 17, S. 387f.). Zu allen diesen drei Arten von Religion wird sich in der Pädagogischen Provinz bekannt, denn erst alle drei »zusammen bringen eigentlich die wahre Religion hervor«, die auf der »Ehrfurcht vor sich selbst« beruht (MA 17, S. 388). Dieses »Höchste«, das der Mensch »zu erreichen fähig ist, daß er sich selbst für das Beste halten darf was Gott und Natur hervorgebracht haben«, hat dann allerdings erkennbar mehr Ähnlichkeit als mit der christlichen und mit der philosophischen Religion, deren Protagonisten im vermittelnden Verhältnis »zur ganzen Menschheit« und »allen übrigen irdischen Umgebungen« »im kosmischen Sinne allein in der Wahrheit« leben (MA 17, S. 387) – eine kosmisch-humanistische Universalreligion.

Diese Rangfolge und ihre Entwicklung wird in Goethes autobiographischer Darstellung deutlich: Er selbst sei erst von einer »natürlichen Religion« zu einer »positiven« gelangt, dann über »Zusammenziehung in sich selbst« und auf »seine eignen Kräfte« schließlich »freudig« zu einem »allgemeinen Glauben« (MA 16, S. 820). Wie der Unterschied zwischen Gott und Natur wird auch der Widerspruch zwischen Gott und Mensch aufgehoben, der Mensch selbst als göttlich verstanden. So wird schließlich die Menschheit auch selbst zum »Objekt« einer Religion, verstanden nicht als Anbetung, sondern als universelle »Ehrfurcht« und Verbundenheit. Religion ist »das was Menschen eigentlich zusammenhält« und als solches muss sie »sittlich« sein (MA 17, S. 632), eine ethische Humanitätsreligion. Sie geht nach und nach gewissermaßen in eine allgemeine Menschlichkeit über, deren Zentrum aber jeder Einzelne durch sein Menschsein ausmacht, seine »eigenen Kräfte«, durch die er mit dem Zentrum des Universums in »harmonische[m] Verhältnis« (MA 12, S. 356) steht und sich so in einer »allgemeinen Religion« mit der Menschheit verbunden weiß.

Letztlich sind eben jene »eigenen Kräfte« bei Goethe auch das Verbindende und die gemeinsame Grundlage von Religion, Kunst und Wissenschaft, die schöpferische Subjektivität des Menschen: eine Subjektivität, die auch im Erkennen kreativ ist, auch im Schaffen auf etwas Überpersönliches bezogen, aber in dieser Beziehung ihre Autonomie nicht aufgeben darf; eine Subjektivität, die natürlich immer auf ein Objektives bezogen sein muss, sei es das der erkannten Natur oder ihrer Gesetze, die auch der Kunst Regeln geben – ein Objektives, das aber zuletzt in der Verehrung und Liebe der unerforschlichen »ewigen Harmonie des Daseins« (MA 17, S. 822) mit dem Subjekt eins wird und ist.

Das Charakteristische an Goethes Religiosität ist, dass sie sich aus seinem Selbstverhältnis ergibt. Ihre Beziehung zum Göttlichen entsteht aus der eigenen Grenzziehung einer Subjektivität, die dieses Göttliche außer ihr als Ursprung ihrer Göttlichkeit anerkennt, im gleich-

zeitigen Bewusstsein, dass das Göttliche sich nicht anders zu äußern oder zu wirken vermag als in und durch seine ihm gleichende Schöpfung, in der es schließlich im Menschen zum Bewusstsein seiner selbst gelangt.

Es wird wohl zu merken gewesen sein, dass ich den Inhalt unserer Xenie eher affirmativ nachvollzogen habe. Vor dem Hintergrund von Goethes Lebensleistung fällt es auch sicher schwer, etwas gegen sie einzuwenden. Aber wie sieht es vor anderen Hintergründen aus? Denn wenn auch zu Goethes Zeit die Grundsteine für die Moderne nicht zuletzt in Wissenschaft, Kunst und Religion gelegt waren, haben alle drei sich seitdem *natürlich* verändert. Ist Goethes Maxime trotzdem noch gültig? Ich denke eindeutig ja, weil ihr Sinn so liberal und umfassend ist, dass er uns noch immer mit offenen Armen einschließt – ohne uns einzusperren.

Die Wissenschaften sind heute ›exakter‹ und mehr in Einzelheiten vertieft, als Goethe es sich vielleicht je hätte vorstellen können. Doch nur umso wichtiger ist es, sich über ihre Bedingungen und Möglichkeiten zu vergewissern. Wenn Forschung und Wissen Selbstzweck sind, dann heißt das nicht nur, dass ihr Wert und Zweck allein in ihnen selbst liegen, sondern auch, dass dieser Zweck nur vom Forscher und Wissenden erfüllt werden kann, in dessen eigener Erfüllung durch das, was er tut. Und wenn die tatsächlich darin liegen sollte, sein ganzes Leben damit zu verbringen, Eisenionen zu isolieren oder einen einzigen Paragraphen Nietzsches auszulegen: wunderbar – aber auch wirklich nur dann und wenn dies nicht eigentlich Folge von fehlendem Selbstvertrauen (oder »Ehrfurcht vor sich selbst«) und einem versagenden Bildungs- und Wissenschaftssystem ist. Und vielleicht wird jener Biochemiker sich eines Tages die Frage stellen, ob die Fähigkeit des Eisenions im Hämoglobin, Sauerstoff zu binden, und die Bedeutung, die es dadurch für das Leben der Wirbeltiere hat, in irgendeinem Zusammenhang steht mit der roten Farbe, die es deren Blut verleiht, und mit den Emotionen, die sie in ihm erregt. Jener Philosophiewissenschaftler aber wird sich womöglich irgendwann daran erinnern, was *Philosophie* ursprünglich bedeutet, und vielleicht auch entdecken, dass bei Nietzsche Kants zentrale Frage der Philosophie »Was ist der Mensch?« noch einmal schärfer formuliert werden müsste: »Wer bin *ich*?« Im besten Fall wird ihn sein Wissen – und seine *Liebe* – zu Weisheit und Selbsterkenntnis führen und die Anerkennung der Grenzen des Wissens zur Lust, diese Grenzen auf ein Anderes hin zu überschreiten, in dem ihm im ästhetischen Erleben, im Ausdruck der Schönheit das Unwissbare fühlbar und anschaulich wird, oder er in der reinen religiösen Intuition dessen innewird, was weder theoretischer Begriff noch ästhetische Anschauung werden kann. Das Wichtigste aber wird sein, dass er im Überschreiten jener Grenzen sich selbst erlebt.

Die Künste ziehen heute wie damals Einfluss aus den Wissenschaften und profitieren von immer neuen, immer leichter verfügbaren Technologien. Umso wichtiger ist es, dass sie sich nicht in bloßer technischer Machbarkeit und Spielerei erschöpfen. Freies Spiel, auf jeden Fall, aber doch ohne völlige Beliebigkeit – dafür mit Liebe, die den Meister nicht gleich zum Amateur machen wird, vielmehr seinen Fertigkeiten erst einen Sinn und eine Richtung verleiht: sei es die Liebe zu einem einzigen Menschen oder auch einem Gegenstand, die ihn erst dessen Wesen fühlen und darstellen lassen wird; oder die Liebe zur ganzen Menschheit oder dem Universum, die seiner Vision Ernst und Freude verleiht; oder auch nur die Liebe zur Form, die ihn diese im Stoff verkörpern, oder die zu einem Stoff, einem Material – sei es die Sprache –, die ihn dieses durch Form zum Leben erwecken lässt. Am besten aber alle zusammen! Und vielleicht auch keine ohne eine Liebe zu sich selbst, die aller anderen Grund ist. Spiel und Liebe, im freien Liebesspiel der Erkenntnis- und Bildungskräfte, gebären und gewähren in einem virtuell unendlichen Reflexionsraum ein sinnlich-übersinnliches Innenwerden höherer und tieferer Zusammenhänge, als sie dem Intellekt begreifbar sind, so wie in der Optik das virtuelle Bild eines Spiegels oder einer Lupe dem sonnenhaft-subjektiven Auge die Wirklichkeit verwandelt in einer bisher ungekannten neuen Perspektive sichtbar werden lässt.

»Ein Liebewerk, nach eigenem Willen« zu schaffen, das gerade als Ausdruck seiner Autonomie auch für andere anschlussfähig wird, ist bei Goethe für Künstler wie Wissenschaftler »wünschenswertester Beruf« (MA 17, S. 540). Dieses *Vermächtnis* beginnt mit der religiösen Gewissheit eines ewigen lebendigen Seins, das »beglückt«, und eines »weisen« Gottes, der außen in der geordneten Welt die Wahrheit der Sinnlichkeit, innen in mikrokosmischer Entsprechung die Sittlichkeit eines sonnig »selbständige[n] Gewissen[s]« verbürgt, durch das in der Autonomie des Menschen die Autonomie Gottes sich spiegelt (MA 17, S. 539).

Auf unsere religiöse Situation bin ich schon zu Beginn kurz eingegangen. Entgegen sich verhärtenden Fronten und wieder schärferen Abgrenzungen von Religion und Nichtreligion oder »falscher« und »wahrer« Religion bin ich der Meinung, dass Religion kaum weit genug gefasst werden kann. Und mit Goethe bin ich der Ansicht, dass die »allgemeinste« Religion aus der »eigensten«, aus der Konzentration der je eigenen Kräfte aller Menschen entsteht und aus diesem Zentrum heraus keine Grenzen kennt – ohne dabei die Grenzen der anderen zu verletzen.

Das Wort »Religion« ist heikel, weil es meist so vieles mitmeint, was mit »wahre[r] Religion« (MA 17, S. 388) eigentlich nichts zu tun haben dürfte: vom dogmatischen Schutt der Jahrtausende bis zu oligarchisch organisierten Kirchen, bei denen höchst zweifelhaft ist, ob sie noch für die Gläubigen da sind oder nicht vielmehr umgekehrt. Vielleicht ist es ein Problem, dass Religion ihrem Namen nach prinzipiell rückwärtsgewandt ist, obwohl sie sich ihrem Wesen nach überallhin wendet: nicht nur – wie eine ihrer zwei Etymologien lautet – dieselben »Heiligen (Vor-)Schriften« wieder und immer wieder lesen und beachten, sondern auch neue und immer neue, noch unbekannte heilige Schriften im Buch der Welt entdecken will; nicht nur – so die andere Etymologie – Rückbindung, sondern genauso auch Vorbindung und Bindung überhaupt, Verbindung nach allen Seiten hin sein will – oder besser noch: *Verbundenheit*.

In unserer Welt, von der anorganischen über die organische Chemie und Biologie bis zu sozialen Gemeinschaften und selbst Kunstwerken, beruht alles, das gesamte Weltgewebe, auf Bindung und Verbindung. Freilich auf Verbindung von Entgegengesetztem; aber selbst »Polarität«, für Goethe eines der beiden »großen Triebräder aller Natur«, bedarf – nicht zuletzt für ihren eigenen Gegenpol, die »Steigerung« (MA 18.2, S. 359) – noch einer Verbindung der beiden Pole: wie auch die Pole der Erde durch ihren gemeinsamen Körper verbunden sind. So liegt auch individuelle Erfüllung und Steigerung des Menschen in seiner Verbundenheit mit einer Welt, der er zugleich polar gegenübersteht. Daher sage ich bewusst *individuelle* Erfüllung, denn ohne die Eigenständigkeit, ja auch Getrenntheit der Individuen wäre ihre Verbindung weder notwendig noch steigernd, könnte das Ganze der Verbindung nicht mehr als die Summe seiner Teile sein. Alle Menschen würden nicht zur *Menschheit*, wenn nicht jeder einzelne Mensch eigenständig und selbstbestimmt sich mit allen anderen verbunden fühlte. Und nichts anderes will Religion: Sie ist die Verbundenheit des Menschen.

Eine solche Religion könnte beginnen – da alles Menschliche irgendwo beginnen muss – beim angenommenen Anfang eines womöglich anfangslosen Universums, dessen Anfang vielleicht nichts war als das Ende eines vorherigen Zyklus von Ausdehnung und Zusammenziehung, in einem gigantischen kosmischen Herzschlag, der auch lange – lange – nach dem Ende *unseres* Universums nicht aufhören wird. Sie könnte sich fortsetzen in der »Spiral Tendenz« (MA 18.2, S. 480), mit der sich in diesem Universum so vieles zu bilden scheint, vielleicht auch unsere Planeten aus der Sonne entstanden sind, der wir dann schon in mindestens zweifacher Hinsicht unser Leben verdanken, und die so – zu Recht – als Gott verehrt wird. Denn sie ist die Kraft, die aus der unbelebten Materie Leben entstehen und dieses Leben sich von innen heraus selbst organisieren und entwickeln lässt, von der kleinsten einzelnen Zelle bis zum komplexesten Organismus. Jene Selbstorganisation ist dann womöglich der Grund, dass in diesem Organismus aus einem Selbstgefühl ein selbstreflexives Bewusstsein entsteht, das sich irgendwann auch Gedanken über seinen eigenen Ursprung macht und schließlich eben in sich selbst, in seiner eigenen schöpferischen Tätigkeit, dieselbe Kraft am

Werk erkennen muss, von der es selbst und alles um es herum erst geschaffen wurde. Das nun bestärkt den Menschen zuletzt in seinem schon immer gehegten Gefühl der Verbundenheit mit den anderen Menschen, mit allen Lebewesen, der gesamten Schöpfung, der Natur und dem Weltall. Er sucht und findet den Ursprung seiner Kraft in, auf und über der Erde, hinter der Sonne und den höchsten Sternen, nach dem Ende und vor dem Anfang des Universums, in der es bewegenden Kraft selbst, in jenem ewigen kosmischen Herzschlag, der noch in jedem lebenden liebenden Herzen, im innersten Herzen der Materie hörbar ist.

Diese Religion wäre keine reine Wissenschaft und nicht unbedingt eine schaffende Kunst; aber sie würde beide in sich aufnehmen: Sie wäre an der Wissenschaft orientiert und sähe in der Kunst ihre höchste Darstellungsform.

Um Goethes Forderung nach ihr zuletzt noch zuzuspitzen – und zugleich zu relativieren: Je allgemeiner und universeller Religion wird, desto mehr mag man sich fragen: *Kann* ein Mensch *keine* Religion haben? *Kann* er denn überhaupt dem großen Zusammenhang fehlen, an dem er allein dadurch teilhat, dass er *lebt*? Aber hier erscheint eine weitere Perspektive dafür, gerade »aus Religion« eben »keine« (bestimmte) »Religion« zu haben.² Dazu Martin Buber: »Religion meint, je realer sie ist, um so mehr ihre eigene Überwindung: sie will aufhören die Spezialität ›Religion‹ zu sein, und will das Leben werden«.³ Oft – und sehr gerne – höre ich Menschen auf die Frage, ob sie an Gott glauben, sagen: »Ich glaube an das Leben«. Aber was ist dieses Leben? Es ist zuallererst mein eigenes; doch es ist zugleich – und wer würde das bestreiten? – mein Anteil an einem Universellen, alles Umfassenden, einer auch das Unbelebte einbegreifenden kreativen Energie wie auch diese Energie selbst, ein Prozess, der zugleich sein eigenes Produkt ist, *enérgeia* und *érgon*, Kraft und Werk in einem; – und was ist dies anderes als das Wesen, das »Sich selbst erschuf« (MA 13.1, S. 144), »Gott«, »Natur«, »Gott-Natur« (*naturans* und *naturata*) oder wie man es auch nennen möchte?

Religion aber ist die Weise des Lebens, die in seiner höchsten Form jenen Zusammenhang schöpferisch vollzieht und nachvollzieht. Sie ist – diesseits, jenseits und inseits der Wissenschaft, mit der wir das Leben erforschen, und der Kunst, mit der wir es darstellen: die Liebe dieses Lebens.

2 »Welche Religion ich bekenne? Keine von allen / Die du mir nennst. ›Und warum keine?‹ Aus Religion« (MA 4.1, S. 698).

3 Martin Buber: *Gottesfinsternis. Betrachtungen zur Beziehung zwischen Religion und Philosophie*. Zürich 1953, S. 42.

Goethe und Kleist – im Auge des Sturms

Hat Goethe Kleists Bedeutung verkannt? Eine kurze und prägnante Antwort lautet: »Ja!« Damit könnte ich meinen Essay nun schließen und in den restlichen 3500 Wörtern mein letztes Wochenende schildern, doch dieses will ich keinem der Leser antun. So sollte man nach dem »Warum« fragen. Warum verkennt ein Geist wie Goethe, der so oft – ob nun berechtigt oder unberechtigt – mit ›Toleranz‹ und ›Humanität‹ gekennzeichnet wird, einen Denker und Dichter wie Kleist? Eine Frage, die schon viele berühmte Denker bedrückte.

Hebbel, der Kleist fast wie keinen anderen Dichter in seiner Zeit schätzte und verehrte, weiß um diese Ungerechtigkeit und schreibt, dass Kleist »niemand lobt, nicht einmal Goethe, was ihm Gott verzeihe«.¹ Goethes Missachtung also ein fataler Irrtum, den nur »Gott« ihm verzeihen kann? Thomas Mann geht sogar noch weiter und ist »wütend« auf Goethe, dass dieser den »Kohlhaas« ablehnte.² Unser Blick wandert ins Epizentrum des Konflikts. Was störte den großen Weltbürger Goethe an dem kleinen preußischen Dichter? Es ist kein Geheimnis, dass Goethe in vielen Ansichten ganz konträr zu Kleist stand. Goethe war der ›gute Europäer‹, der schroffe Kritik an den Deutschen übte, Kleist dagegen war überwiegend der nationalistische Patriot. Goethe war ein Napoleon-Verehrer, Kleist ein enthusiastischer Napoleon-Hasser. Doch dies bleibt weitgehend nur eine äußere Differenz. Es gibt aber eine Schlucht, die beide Dichterpersönlichkeiten unwiederbringlich trennt: einen Unterschied in der tiefsten und eigenen Weltsicht. Hier steht Licht gegen Finsternis, Wort gegen Leerstelle und am Ende sogar Bewusstsein gegen Unbewusstsein. Schauen wir genau hin.

Um 1808 war Goethe ein deutschlandweit berühmter Popstar, man reiste zu ihm und ließ sich gerne von ihm belehren, auch wenn man seine Werke nicht las. Zu einer gelungenen Rundreise durch Deutschland gehörte ein Besuch beim alten *Werther*-Dichter. So war Goethe vielleicht für Kleist nicht gerade ein literarisches Ideal (im Unterschied zu Schiller), jedoch eine hohe Persönlichkeit in der geistigen Tendenz der Zeit. Er schickte ihm den *Zerbrochenen Krug* sowie seine *Penthesilea* mit großen Hoffnungen zu. Ein erstes gutes Zeichen sollte am Himmel erscheinen: Goethe nahm den *Krug* auf und versuchte ihn – nach eigener Veränderung – in Weimar aufzuführen. Das Stück scheiterte kläglich. Auf dieses Scheitern und Kleists zunehmende Polemik gegen Goethe will ich aber hier nicht eingehen, weil es uns zu weit wegführt vom Kern des Problems. Kleist wollte nicht irgendein Dichter sein, er wollte *der* Dichter sein. Sein ehrgeiziges Zeitungsprojekt *Phöbus* zeugt davon. In diesem lehnte sich Kleist nicht gerade subtil an Schillers *Horen* an. Schon die Umschlagskizze deutet auf eine Anmaßung gegenüber den großen Dichtern hin. So erkennt man über dem Sonnengott, der seine Pferde im Zaum hält, das Sternzeichen Waage – Kleists Geburtszeichen – und erst rechts und links daneben folgen Jungfrau und Skorpion: die Sternzeichen Goethes und Schillers. Kleist also ein neuer Gott am Dichterhimmel? Trotz dieser doch recht schroffen Anmaßung eines jungen Dichters bleibt Kleist ehrerbietig gegenüber Goethe. Daher schickt er dem Dichter das erste Heft des *Phöbus* mit den Worten: »Es ist auf den ›Knieen meines Herzens‹ daß ich damit vor Ihnen erscheine«.³ Taktik, um auch Goethe für die Zeitschrift zu ge-

1 Friedrich Hebbel an Elise Lensing, 20.11.1838; zit. nach Helmut Sembdner (Hrsg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*. München 41996, S. 263.

2 Thomas Mann an Heinrich Mann, 17.11.1910; zit. nach Sembdner (Anm. 1), S. 603.

3 Heinrich von Kleist an Johann Wolfgang von Goethe, 24.1.1808. In: ders.: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*. Hrsg. von Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. IV, 3: *Briefe 3: September 1807* –

winnen, oder wirkliche Achtung? Zunächst ein guter Versuch, doch ungünstigerweise sendet Kleist dem Weimarer Dichter auch noch seine *Penthesilea* mit den Worten, dass sie »eben so wenig für die Bühne geschrieben« sei wie *Der zerbrochne Krug*.⁴ Man kann Goethes Werken wie der *Iphigenie* oder dem *Tasso* vielleicht manches Elitäre nachsagen, auch sie sind nicht gerade die beliebtesten und zuschauerfreundlichsten Stücke, doch immer waren sie ein Versuch, mit dem Publikum in Verbindung zu treten. Goethe, der Theatermensch, hat das deutsche Publikum nicht selten verflucht, jedoch war er immer auch bemüht, seine Stücke spielbar zu machen (wenn wir mal vom *Faust II* absehen). Wenn nun Kleist seine Stücke für ein zukünftiges Publikum oder sogar nur für einen elitären Kreis schreibt, dann musste Goethe dieses bitter aufstoßen. Die verärgerte Reaktion ließ nicht lange auf sich warten: »Auch erlauben Sie mir zu sagen, [...] daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll« (WA IV, 20, S. 15). Man muss mit den einfachsten Mitteln versuchen, »der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen«.⁵ Natürlich sei auch hier wieder angemerkt, dass man an einer Hand abzählen kann, mit welchen Stücken Goethe die »ungebildete« Masse angesprochen hat. Nichtsdestotrotz prallen zwei Ansichten von Theater aufeinander: elitär vs. populär. So bemerkt Goethe zu Knebel, dass Kleist »kein gemeines Talent« ist (WA IV, 20, S. 59). Gut erkannt, Herr Geheimrat: Kleist ist nicht gesellschaftsfähig. Viel zentraler und wichtiger scheint mir aber die unüberbrückbare Differenz der beiden Dichter in ihrem Bezug zur Antike und zum »Schönen« oder besser: zur Poesie zu sein. Die Dichtungskonzepte Goethes und Kleists sind so grundverschieden, dass es einen wundern muss, dass Kleist überhaupt den Mut besessen hat, seine *Penthesilea* dem griechenliebenden Goethe zuzuschicken. Goethe, der durch Winckelmann, Hirt, aber auch die Primärlektüre Homers geschult worden war, sah in den Griechen immer noch die »edle Einfalt und stille Größe«.⁶ Die Griechen waren ein Vorbild, ein Ideal der Einheit und Mäßigung, ein Ideal der Humanität und Moral. Hier singen alle seine Zeitgenossen, von Herder über Schiller bis Hegel, den gleichen Refrain: »Möge das Studium der griechischen und römischen Literatur immerfort die Basis der höhern Bildung bleiben« (MA 17, S. 857). Als Schlusschorus vielleicht noch Goethes enthusiastischer Ausruf: »Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's«.⁷

Und dann kam Kleist mit seiner männermordenden Anti-Iphigenie. Hier tat sich ein Abgrund, ein Urgrund auf, der die Potenz hatte, alles Griechische in Goethe zu zerreißen. Mäßigung der Leidenschaften und stille Größe? Nicht bei Kleist. Hier wankt der Boden, hier schlägt der emotionale Seismograph heftig aus. Hier wird das schöne und humane Griechenbild der Denker um 1800 erschüttert. Goethe spürt das. Seine Iphigenie versucht, die barbarischen Impulse des Thoas mit Vernunft zu entkräften, zu mildern und zu beruhigen. Sie ist das Narkotikum gegen die Barbaren, weil sie mit Vernunft deren Motive aufdeckt: »Der mißversteht die Himmlischen, der sie / Blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur / Die eignen grausamen Begierden an« (MA 3.1, S. 175, V. 523-525). Die Wahrheit, die Vernunft kann den Trieb in Form halten. Der Damm bricht nicht. Das Es bleibt in den Schranken. Die unbewusste Lava strömt nur im Untergrund. Alles ist ruhig. Selbst die Gewalt des Blankverses spürt der Leser nur leise pulsierend – er muss genau hinhören, um zu erkennen, dass auch hier Gewalt im Spiel ist. Goethe hat seinen Dämon im Griff. Er bändigt ihn nicht nur in der *Iphigenie*, auch im *Tasso* und im *Egmont*. Selbst im *Faust* scheint das Triebhafte am Ende

November 1811. Hrsg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß. Frankfurt a. M., Basel 2010, S. 133-141; hier S. 134.

4 Ebd., S. 137.

5 Goethe an Kleist, 1.2.1808 (WA IV, 20, S. 16).

6 Vgl. dazu Kevin Liggieri: *Warum gelingt uns das Epische so selten? Ein Blick hinter Goethes »Achilleis«*. Berlin 2010.

7 MA 11.2, S. 501. Siehe dazu auch Liggieri (Anm. 6), S. 185 f.

durch das ›Ewig-Weibliche‹ in Ketten gelegt zu sein. Hatte Goethe diesem Dämon vielleicht in seiner wilden Jugend schon ins Auge geschaut? Weiß er um die Urkraft, die hier strömt? Zeugt vielleicht eine Ballade wie der *Erlkönig* von einer ungeahnten, unbewussten Kraft, die auch den Dichter anfassen und ihm Leid antun kann? Ist der vernünftige, aufgeklärte Mensch wirklich so sicher, wie es von den Denkern immer behauptet wird? Ein berühmtes Zitat aus dem *Egmont* (welches Goethe nicht ohne Grund auch am Ende seiner Autobiographie anführt) zeigt eine dämonische Gewalt, etwas Nichtverstehbares, das der Mensch nicht meistern, sondern dem er nur mit Glück entinnen kann:

Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts als mutig gefaßt die Zügel zu erhalten, und bald rechts, bald links vom Steine hier, vom Sturze da die Räder wegzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum woher er kam. (MA 3.1, S. 276 f.)

Was ist mit Kleist? Kleists Dämon zerreißt alle Ketten. Es steht etwas Menschliches gegen etwas bermenschliches. Keine Vernunft kann diesen Titanen an den Kaukasus ketten. Obwohl auch dieser Denker immer wieder versucht, ihn zu bannen, ihn in Schranken zu halten – vergeblich. Hier trifft eine übermenschliche Kraft auf ein stehendes Objekt und reißt es mit sich – zerreißt es fast. Weder Paris noch das Bauernleben in der Schweiz beruhigen Kleists Dämon. Dieser Gejagte flüchtet, atemlos gehetzt, durch ganz Europa und findet keine Ruhe. Das Unaussprechliche sitzt ihm im Nacken. Es ist nicht der Erlkönig, der ihn jagt, nein, es ist sein Trieb, dem er nicht entkommen kann. Doch um 1803 scheint Kleist ein Ventil gefunden zu haben: die Dichtung. Nicht anders war es bei Goethe, als er den *Werther* schrieb. Hier wird Dichtung zur Therapie. Doch bei Kleist steht keine Heilung am Ende des Prozesses, sondern nur eine neue Sitzung. Seine Erosionen sind zu groß, seine Lava ist zu heiß, zu brodelnd, zu stark, als dass man sie mit *einem* Werk bndigen könnte. Er kann seine Triebe, seine Dämonen nicht einfach durch Dichtung abkühlen. Sein Ventil glüht förmlich, wenn seine Säfte aus ihm herausströmen. Und dann? Ist der Sftehaushalt im Gleichgewicht? Ja, aber nur für kurze Zeit! Es kommt zu viel nach, es staut sich zu viel an. Der Dämon steht mit vollen, glühenden Eimern bereit, um den Dichter sogleich wieder zu penetrieren, wieder in den Abgrund zu reißen. Kleists Stücke sind seine Stigmata. Es sind seine Wunden, die von einem ausweglosen Kampf zeugen. Stefan Zweig nennt Kleists Leben »nicht Leben, sondern einzig ein Zujagen auf das Ende«. Vielleicht steckt hier Wahrheit drin. Natürlich kann Kleist diesen Kampf nur verlieren, das weit er im Inneren auch selbst, aber er ist trotzig, aufmüpfig, vielleicht wahnsinnig genug, um sich seinem Dämon auf dem Schlachtfeld der Dichtung zu stellen. Goethe hat im Alter seinem Dämon nie mehr in die Augen gesehen, er hat sich von ihm weggekehrt und nie die Konfrontation gesucht. Kleist dagegen, dieser ver-rückte Leutnant, schaut ihm in seinen Stücken direkt ins Antlitz. Man merkt, dass hier einer mit seinem Innersten kämpft. Es wird dunkel und kalt, wenn Kleist den Kriegsschauplatz betritt, aber er muss es tun – für den einen Augenblick der vollen Ruhe, für das eine Mal frei durchatmen, für den kurzen aber vollen Frieden. Eine Stille, die auch Goethe suchte und in der er sich so gekonnt für die Nachwelt stilisierte. Wir sind gerade im Auge des Sturms. Es ist vollkommen ruhig, wolkenfrei; wenn man es nicht besser wüsste, dann könnte man denken, es wäre ein milder Frühlingstag, kein Hauch, kein Lüftchen – doch wir wissen es besser. Goethe bewahrt gekonnt diesen Standpunkt im Auge des Sturms, aber er sieht auch seinen und den allgemein-menschlichen Abgrund in der Person Kleist. Hier sind wir bei der Wurzel des Problems. Die Antike ist dabei nur ein Symbol, nur ein Ausdruck für zwei Verarbeitungsstrategien von Leidenschaften. Die Zurückhaltung steht hier gegen das Expressive, das Ruhige gegen das Exzentrische, das Humane gegen das Monströse. Das sei ohne Wertung gesagt, denn in dem einen wie im anderen Dichter ist beides vorhanden, es geht nur darum,

8 Stefan Zweig: *Gesammelte Werke in Einzelbänden* [4]: *Der Kampf mit dem Dämon*. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Frankfurt a. M. 1981, S. 138 (*Der Gejagte*).

wie sie mit diesen Strömungen umgehen: leben und – sterben. Schauen wir aber noch einmal auf Goethe. Wie sieht er Kleist? Wie sieht er seine Dramen, seine – um pathetisch zu reden – Ästhetik der Gewalt? Kleists *Penthesilea* zerfleischt in einem triebhaften Anflug von Wahnsinn ihren Geliebten. »Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust, / Sie und die Hunde, die wetteifernden / Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte, / In seine linke sie; als ich erschien, / Troff Blut von Mund und Händen ihr herab«. ⁹ Wie wirkt dieses Drama auf Goethe, der mit seiner *Iphigenie* einen so zarten, edelmütigen antiken Marmor schuf? (Von der *Hermannsschlacht*, die brutal und dazu noch nationalistisch war, will ich gar nicht reden und bezweifle auch, dass Goethe sich dieses Stück angetan hat.) Wie wirkt diese *Penthesilea*, der der Trieb so oft die Sprache lähmt, gegen die redegewaltige Iphigenie, bei der das Wort Handlung wird, bei der der Sprechakt im wahrsten Sinne des Wortes vollzogen wird. Diese Humane wirkt allein durch ihr Wort vernünftig auf den Barbaren Thoas ein:

Denk' an dein Wort, und laß durch diese Rede
Aus einem g'raden treuen Munde dich
Bewegen! Sieh' uns an! Du hast nicht oft
Zu solcher edeln Tat Gelegenheit.
Versagen kannst du's nicht; gewähr' es bald.
(MA 3.1, S. 220, V. 2146-2150)

Es wirkt. Die Sprache vollzieht das Udenkbare und ändert Menschen. Doch was, wenn sie verfault? Wenn die Sprache noch im Munde abstirbt? Der goldene Redefluss wird bei Kleist zu Asche, die einem das Atmen erschwert.

Ähnlich wie in der Romantik und bei Newton steht in der Person Kleist etwas Goethe gegenüber, was er nicht verstehen kann und nicht verstehen will. Es ist eine Dunkelheit, ein Abgrund, in den er nicht wagt hineinzuschauen. Es ist wohl wahr, was Nietzsche sagt, dass, wenn man lange in einen Abgrund schaut, der Abgrund auch in einen selbst blickt. ¹⁰ Dieser Abgrund war Kleist: ein schwarzes Loch, das alles Licht verschlingt. So stark, so unheimlich, so dunkel, dass es sogar die aufklärerische Sonne verspeist. Kleists Stil, seine Themen, seine Bearbeitung, sein ganzes Leben war so unverständlich, so fremd für Goethe, dass er ihn verkennen musste. Dieser Dichter war für Goethe wahrlich die andere Seite der Vernunft. Bei Newton war es die wissenschaftlich-mathematische Methode, gepaart mit der »teuflischen« Zerlegung des Lichtes, die Goethes Unverständnis hervorrief; bei den Romantikern war es das Weltfremde und Märchenhafte, was diese Dichter für ihn zu einer »Krankheit« machte. Und bei Kleist? Bei diesem Dichter paart sich Mystisches mit Gewaltsamem, Zerrissenheit mit Starrsinn und immer wieder versagt die Vernunft gegenüber dem Unbewussten, immer wieder auch versagt das Wort gegen das Nicht-mehr-Sagbare. (Die berühmte Leerstelle bei der *Marquise von O* ... ist dabei nur ein Beispiel.) Die Vernunft versagt vor der Unvernunft – ein Gedanke, der so verstörend wie gigantisch ist in dieser Zeit. Goethe ahnte diese Kälte und Triebkraft und brandmarkte sie als krank. Er betitelt Kleists Werke als »Unfug« und verdammt »alles verwandte Unheil« (WA III, 11, S. 83). Er muss das Gesunde bevorzugen, damit die Kranke ihn nicht befällt. »Wie wohlthätig ist die Erscheinung einer gesunden Natur nach den Gespenstern dieser Kranken« (ebd.). Für Goethe hat Kleist damit einen romantisch-krankhaften Zug. In seinem *Amphitryon* scheint sich dieses Pathologische, welches am Horizont aufzieht, zu manifestieren. Nach Goethe ist es nämlich »das seltsamste Zeichen der Zeit« (WA III, 3, S. 239) und damit ein »bedeutendes, aber unerfreuliches

9 Heinrich von Kleist: *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*. Hrsg. von Roland Reuß, Peter Staengle u. Ingeborg Harms. Bd. I, 5: *Penthesilea*. Hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Frankfurt a.M., Basel 1992, S. 7-191; hier S. 163 (V. 2670ff.).

10 Friedrich Nietzsche: *Werke*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin, New York 1980, Bd. 5: *Jenseits von Gut und Böse*, S. 9-243; hier S. 98 (Nr. 146).

Meteor eines neuen Literatur-Himmels« (WA I, 36, S. 388). Mit Kleist zieht also etwas Neues, Unerhörtes auf. Eine Sonnenfinsternis ist im Gange und Goethe weiß darum. Der Dichter Kleist ist für Goethe ein Dekadenzphänomen, das versucht, seine »Mittelmäßigkeit für bedeutend« auszugeben (Gespräche, Bd. 3.2, S. 158). Harte Worte – aber vielleicht verständlich, wenn man unserer Analyse folgt. Goethe wollte sich nicht anstecken lassen von einer weltfremden Romantik (zu welcher Kleist eigentlich gerade nicht gehört!), die das Leben zum Märchen, zum Roman macht und sich von der Realität, die dem Naturforscher immer so wichtig war, entfernte. Er wollte sein Unbewusstes, seine Triebe, seine Unvernunft nicht in die Welt hinausschreien, wollte nicht sehen, dass die Welt jetzt Chaos und nicht mehr Kosmos ist. Ja, Goethe verkannte Kleist, weil er ihn verkennen musste. Schon bei seiner *Penthesilea*-Lektüre bemerkt er selbst, dass hier zwei Dichterwelten aufeinandertreffen, die unvereinbar sind. »Sie [*Penthesilea*] ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß mich in beyde zu finden« (WA IV, 20, S. 15). Goethe wird sich jedoch nie in ihnen wiederfinden. Es wird ihm ein Rätsel bleiben, so wie Kleist für diesen Olympier immer in der Finsternis des Hades ruhen wird. Das klärende Licht dringt nicht zu diesem »unaussprechlichen Menschen« durch.¹¹ Sagen wir endlich, wie es ist: Das Unerklärliche, Nicht-mehr-Nachvollziehbare, was im Schatten ruht, macht uns Angst. »Mir erregte dieser Dichter, bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Theilnahme, immer Schauder und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionirter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre« (WA I, 40, S. 178). Goethe rettet sich in die sicheren, hellen Hallen der Medizin. Von hier aus kann der »Gesunde« den »Kranken« ohne Furcht betrachten. Hier ist er Anschauungsobjekt, das man bedauern kann. Man kann sich beruhigt zurücklehnen, denn man muss nicht mehr verstehen oder gar anerkennen. Kleist wird als Hypochonder abgestempelt, dessen »Ausbildung, wie es jetzt bei vielen der Fall ist, durch die Zeit gestört wurde, oder was sonst für eine Ursache zum Grunde liege; genug er hält nicht, was er zugesagt« (Gespräche, Bd. 2, S. 601). Und dann das goethesche Fazit – klar und einfach: »Sein Hypochonder ist gar zu arg; er richtet ihn als Menschen und Dichter zu Grunde« (ebd.). Hat es sich Goethe hier zu einfach gemacht? Hätte er genauer hinsehen müssen? Vielleicht, aber er konnte und wollte nicht. Das ist kein Vorwurf, nur eine Feststellung.

Am Ende kann man wohl am treffendsten Carl Friedrich von Weizsäcker zitieren, der auf die Frage, wie ein »so großer, so umfassender Geist« – wie Goethe – irren konnte, nur eine Antwort hatte: »[...] er irrte, weil er irren wollte. Er wollte irren, weil er eine entscheidende Wahrheit nur durch den Zorn zu verteidigen vermochte, dessen Ausdruck dieser Irrtum war« (zit. nach HA 13, S. 539).

11 Heinrich von Kleist an Ulrike von Kleist, 13. u. 14.3.1803. In: Reuß, Staengle (Hrsg.) (Anm. 3), Bd. IV, 2: *Briefe 2: Mai 1801–August 1807*. Hrsg. von Peter Staengle in Zusammenarbeit mit Roland Reuß. Frankfurt a. M., Basel 1999, S. 239–251; hier S. 244.

CHRISTOPH MANFRED MÜLLER

Anekdote. Ein dramatischer Vergleich

(Es ist Nacht. In einem hochgewölbten, engen, gotischen Zimmer. Goethe unruhig auf einem Sessel am Pulte. Vor ihm Kleist mit einer Pistole.)

- GOETHE. Sie rasen, Kleist! Was soll mir die Pistole?
Welch wilder Furor brennt in Ihrem Blick!
Besinnen Sie sich doch, denn andernfalls –
Es geht noch was zu Bruch.
- KLEIST. Zu spät!
Zu spät! Zerbrochen ist mein Krug, zerstört,
Zersprengt in tausend, abertausend Scherben.
Sie gossen mir zwei volle Akte aus,
Zurück blieb nur die schale Neige und
Das Publikum blieb unerquickt und durstig.
Aus diesem Grunde nur fiel mein Krug durch,
Zerbrochen auf den Brettern Ihrer Bühne.
Sie haben mir den Inhalt ausgegossen.
Sie haben mir die ganze Form zerstückt.
Sie haben mir, war's Absicht oder nicht,
Den Krug auf alle Ewigkeit zerstört!
- GOETHE. Ein großes Unrecht ist's, wenn Sie denn meinen,
Ich hätte nicht mein Möglichstes getan.
Viel Müh' und viele Proben ließ ich es
Mich kosten, Ihren Wasserkrüge endlich
In Weimar angemessen aufzuführen.
Der Stoff ist geistreich und recht humoristisch.
Allein die Handlung hätte etwas rascher,
Verzeihen Sie mir, daß ich ehrlich bin,
Vollzogen werden müssen, wie ich meine.
- KLEIST. Mein Wasserkrug? Oh, Ihre ernststen Scherze!
- GOETHE. So mäßigen Sie sich und legen Sie
Die Waffe aus der Hand. So ist es gut.
Es scheint mir dringlicher, daß wir erörtern,
Wer sich erdreistet hat, uns hier zusammen
In diesem Zimmer einzuschließen und
Zu welchem Zweck dasselbige geschehen.
- KLEIST. Ich weiß es nicht, das ist die reine Wahrheit.
Ich trat ins Zimmer, nichtsahnend, und sah
Sie dort am Pulte. Sie, den einen Goethe.
Und wie bei einer kaum verheilten Narbe,
Riß schmerzhaft die Beleidigung, als sei
Sie frisch empfangen, wieder auf. Erstaunt
Und außer mir zog ich das Terzerol.
- GOETHE. Ich selbst kann es mir auch nicht recht erklären.
Man sagte mir, ich solle hier erscheinen,

An diesem seltsam unbekannten Ort.
 Es gelte einen Fehler zu vermeiden,
 Der andernfalls die Nachwelt sehr betrübe.
 So trat ich ein und hatte mich noch nicht
 Ganz hingesetzt, da kamen Sie auch schon
 Und hinter Ihnen ward die Tür verschlossen
 Von außen. Wer es war, ich weiß nicht.
 Auch weiß ich nicht, wenn ich darüber sinne,
 Welch Stimme mir befahl, hier zu erscheinen.
 Ich hört' sie zwar, doch sah ich niemanden.
 War's August, der sich diesen Scherz erlaubt?
 War's Schiller, Herder?

KLEIST. Oder unser Wieland?
 Ach, warst du es, Amphibion, Ulrike?
 Auch ich vernahm die ungewisse Stimme.
 Ich solle frei von Haß und ohne Neid
 Nur mit Verehrung diesen Raum aufsuchen,
 So sei mir Ruhm und Rettung noch zu Lebzeit.
 Auch ich sah niemanden und diese Stimme,
 Sie schien mir fast Jahrhunderte entfernt.
 GOETHE. Dann sind wir beide ratlos, Sie und ich
 Und steh'n wie die Trojaner vor dem Pferde.

(Eine Stimme außerhalb des Zimmers.)

STIMME. Erkennt, daß ihr euch nicht verkennen dürft!
 Ihr seid nicht so verschieden, wie ihr meint,
 Gehört ihr doch zu Deutschlands größten Dichtern.
 GOETHE. Da ist sie wieder, diese Sinon-Stimme!
 KLEIST. Zu Deutschlands größten Dichtern zähle ich?
 STIMME. In Versen schreibt ihr eure Dramen und
 Antike Stoffe habt ihr frei gestaltet.
 Der eine Iphigenie auf Tauris,
 Der andre tat dies mit Penthesilea.
 So seid ihr allem Widerschein verwandt,
 Denn ihr habt, wie ihr seht, sehr viel gemeinsam.
 Erkennt, daß ihr euch nicht verkennen dürft!
 GOETHE. Schon gut, es sei erkannt, so laßt uns gehen.
 STIMME. Erkennt, daß ihr euch nicht verkennen dürft!
 Zu diesem Zwecke liegen unterm Pult
 Die beiden Stücke, um euch zu verbrüdern.
 So, lieber Goethe, lies Penthesilea.
 Die Iphigenie sei Kleist gewidmet.
 Auf daß ihr lesend euch wertschätzen lernt!
 KLEIST. Beim Gott des Krieges, Mars!
 GOETHE. Oh, bei den Moiren.
 Bei Themis!
 KLEIST. Bei dir, Ira!
 GOETHE. Zeus, Erbarmen!
 KLEIST. Das ist recht ungewohnt, normalerweise
 Verteil' ich selbst dergleichen Denkübungen.
 GOETHE. Wenn's nur die beiden Möglichkeiten gibt,

Penthesilea oder die Pistole –
Dann werde ich wohl lesen.

KLEIST. Einverstanden.

(Kleist *holt die »Iphigenie« unterm Pult hervor und beginnt zu blättern.*
Goethe *beobachtet ihn.*)

KLEIST. Nun gut, so trete denn aus deinem Haine.
Beginne dein Werk, tapfre Tantalidin.
Ja, ja dein Schicksal ist beklagenswert –
Die Expositio werd' ich mir sparen.
Orest! Wo trittst du auf? Dich will ich sehn!
Da bist du endlich mit deinem Gefährten.
Orest und Pylades, ich bin gespannt:
*»Der beste selbst, gewöhnet seinen Geist
An Grausamkeit, und macht sich auch zuletzt
Aus dem, was er verabscheut, ein Gesetz.«*
Nun das ist gut gesprochen, Herr Geheimrat,
Besitzt die Grausamkeit doch große Macht.
Wohlan Orest, wie geht es mit dir weiter:
*»Im Kreis geschlossen tretet an, ihr Furien,
Und wohnet dem willkommenen Schauspiel bei,
Dem letzten, gräßlichsten, das ihr bereitet!«*
Ich muß an dieser Stelle doch gestehen,
Daß ich ergriffen bin von diesem Stück.
Auch sind mir die drei Schwestern wohlbekannt.
So zeigt euch, Eumeniden! Tretet auf!

GOETHE. Sie treten nicht auf.

KLEIST. Nicht? Warum denn nicht?

GOETHE. Die Furien sind nur in seinem Kopfe.

KLEIST. Er bildet sich die Furien nur ein?

Er bildet sich die Furien nur ein –
So sei es denn, trotzdem möchte ich noch
Den Schluß erfahren in seiner ganzen Tragik.
Orest, mußt du als Fremder bei den Skythen
Letztendlich um die Schläfen Opferbinden,
Wie es die alten Bräuche fordern, tragen?
Wird deine Schwester dir zur Henkerin?
Erlöst sie dich vom Fluche mit dem Culter,
So daß sie sich mit Tantals Fluch belädt?
Das wär' ein starker Schluß, doch denke ich,
Daß Sie den Stoff nicht derart frei gestalten.
Die Griechen werden über die Barbaren
Zu siegen wissen, fraglich ist nur wie.

GOETHE. Des Rätsels Lösung, Kleist, ist wahrhaft simpel.

KLEIST. Verraten Sie es nicht, ich ahne es.

Ist Ihre Lösung ebenfalls Athene,
Die schwebend an dem unsichtbaren Krane
Ein Göttermachtwort spricht? Es wär' zu plump!
Ist's Krieg, ist es ein heldenhafter Zweikampf?
Nein! Nein! Es ist die List!

GOETHE. Es ist die Wahrheit.

- KLEIST. Die Wahrheit?
 GOETHE. Ja.
 KLEIST. Das nenn' ich wahrhaft tragisch.
 GOETHE. Sie haben keinen Sinn dafür, ich wußt' es.
 KLEIST. Nun, damit bin ich sicher nicht allein.
 Doch rissen wir zwei Akte aus dem Stücke
 Und führten es in Weimar wacker auf,
 Die Leute wären sicherlich begeistert.
 GOETHE. Oh, nicht schon wieder diese alte Leier,
 Und auch verbitt' ich mir diesen Vergleich.
 KLEIST. Ha! Sie verbitten! Ich verbitt'
 Goethe. Genug!
 KLEIST. Ich werfe von der Stirne Ihren Kranze –
 STIMME. So haltet ein! Das kann nicht möglich sein!
 Erkenne, Kleist, doch die gesunde Ganzheit,
 Die aus den Versen spricht, in welchen du
 Zu schreiben selbst gewohnt bist. Warum nur
 Erkennst du's nicht? Du solltest dran gesunden.
 So liegt die Sache bei dem Älteren.
 Bedachter, Goethe, wird dein Urteil sein,
 Wenn sich dir Kleistens Genius offenbart.
 GOETHE. Wenn sich die Tür von diesem Drama öffnet,
 Dann hat es seine Wirkung schon getan.

(Goethe holt die »Penthesilea« unterm Pult hervor und beginnt zu blättern.
 Kleist beobachtet ihn.)

- GOETHE. Der Stoff ist reizvoll, das gesteh' ich gerne,
 Auch ist Achilleus spannend als Figur.
 Ein Epos könnt' man dem Peliden widmen
 Im Anschluß an die große »Ilias«.
 Allein das Epische gelingt uns selten –
 Doch daß der Stoff durchaus dramatischen
 Gehalt besitzt, ich will es nicht verleugnen:
»Verflucht das Herz, das sich nicht mäßigen kann« –
 Fürwahr, mein Freund, das scheint mir wahr gesprochen.
 KLEIST. Oh Goethe, sei'n Sie gnädig, ich bekenne,
 Ich schrieb dies auf den Knien meines Herzens!
 Ja, oder mit den Worten meiner Heldin:
*»Das Herz, weil es sein muß, bezwingen will ich's,
 Und tun mit Grazie, was die Not erheischt.
 Recht habt ihr auch. Warum auch wie ein Kind gleich,
 Weil sich ein flüchtger Wunsch mir nicht gewährt,
 Mit meinen Göttern brechen?«*, was denkt Ihr?
 GOETHE. So geben Sie mir einen Augenblick,
 Penthesilea hat noch mehr zu sagen:
*»Ich will zu meiner Füße Staub ihn sehen,
 Den Übermütigen, der mir an diesem
 Glorwürdigen Schlachtentag, wie keiner noch,
 Das kriegerische Hochgefühl verwirrt.«*
 Hier gibt sie wohl ihr wahres Antlitz preis –
 Hält er sich auch bisweilen gut versteckt,

- Trieft doch der Übermut aus allen Versen.
 Schlußendlich ist die ganze Region,
 In welcher sich Ihr Bühnenstück bewegt,
 Mir derart fremd, ich kann mich dort nicht finden.
 Denn alles zielt auf jenen Punkt hinaus,
 Verwirrung des Gefühls, wie Sie selbst schreiben.
 Auch die Regieanweisung hier verlangt,
 Sie solle unverwandt zur Sonne blicken.
 Der bunte Abglanz ziemte ihr wohl eher.
- KLEIST. Mein Drama ist dramatisch, Sie verzeihen,
 Wenn dieses Factum Sie befremden sollte.
- GOETHE. Nun, diese Stelle hier dünkt mich dramatisch.
 Die schöne Amazone informiert
 Achilles über ein kleines Detail:
 Sie habe sich der rechten Brust entledigt,
 Doch bliebe ihm die linke, was genüge,
 Und Bogenschießen könne sie famos.
- KLEIST. Es amüsiert sie?
- GOETHE. Halt, es geht noch weiter!
 Sie hat nun aufs abscheulichste Achill
 Getötet, und sie kommentiert es so:
*» – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,
 Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,
 Kann schon das eine für das andre greifen.«*
 Sie weiß nicht, ob sie
- KLEIST. Lassen Sie das Lachen!
- GOETHE. Ob sie ihn tot geküßt oder zerriß?
- KLEIST. Gewalt und Liebe liegen beieinander,
 Und Wahnsinn ist die Lust, die sie verführt!
- GOETHE. Sie sind und bleiben bis zu Ihrem Tod
 Ein ewger Übertreiber ohne Maß.
- KLEIST. Und wenn ich noch im Reich der Schatten wüte,
 Sei's drum, Ihr Ideal ist mir verhaßt!
- GOETHE. Ihr Ideal, bei Ihrer Amazone,
 Ist lächerlich entstellt, sie sagt es selbst.
 Auch kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren,
 Wenn Sie so rasen, scheinen Sie mir –
- KLEIST. Wie?
- GOETHE. So sprechen Sie, es gibt nichts, was uns bindet.
 Wie ein Vulkan.
- KLEIST. Ja, der Vergleich gefällt mir.
- GOETHE. Weil Sie ihn selbstverständlich nicht verstehen.
- KLEIST. Vor Zeiten haben Sie noch selbst gebrodelt!
 Wie haben Sie einst Schwefeldampf versprüht!
 Ihr Werther war noch wahrhaft pyroklastisch!
 Ihr ganzes Leben, dünkte mich, sei Kunst.
- GOETHE. Die Kunst, sie ist des Lebens nur ein Teil.
- KLEIST. Verschonen Sie mich mit Ihren Sentenzen!
 Das Leben, das heißt, eins ist immer alles!
- GOETHE. Gewähren Sie mir denn die gleiche Gnade.
- KLEIST. Die letzte Gnade!
- GOETHE. Ew'ger Übertreiber!

Ja, greifen Sie zur Waffe!

- KLEIST. Ich gehorche!
- GOETHE. Mich wollen Sie erschießen und am Leben,
Am Leben lassen Sie den Werther mir!
- KLEIST. Der Werther ist mir um so vieles lieber.
- GOETHE. Wär' er mein Bruder, ich hätt' ihn erschlagen.
- KLEIST. Ja, endlich sprechen Sie in meiner Sprache.
Wär' er mein Bruder, ich erschlüge Sie.
- GOETHE. Es fehlt wohl noch an Polizeiberichten
Für Ihr schrecklich infames Abendblatt?
- KLEIST. Sie müssen's wissen! Dienten doch die »Horen«
Den Abonnenten als Narkotikum!
Wobei – schrieb man den Titel nicht mit »u«.
- GOETHE. Dann sind sie so langweilig nicht gewesen.
Auch Sie benutzten einen falschen Titel,
Ihr Phöbus hätte Phaeton heißen müssen,
Denn wo Sie sind, da steht die Welt in Flammen!
- KLEIST. Das ist erneut ein schmeichelnder Vergleich.
Doch sitzen Sie mit mir im gleichen Wagen.
- GOETHE. Nur statt des Blitzes, bleibt die schnöde Kugel,
Um diese unlenkbare Fahrt zu stoppen.
- KLEIST. Ich selbst habe den Tod nie gescheut.
- GOETHE. Ich selbst habe den Tod nie gesucht.
- KLEIST. Ein Treffen könnt' ich wahrhaft arrangieren.
- GOETHE. Ich ließe Ihnen diesen Vortritt gern.
- KLEIST. Ich sehne mich nach diesem letzten Schritt.
Doch reizt es mich, den Dichturfürst zu fällen.
- GOETHE. Dann stehen Sie am Scheidewege, denn
Sie haben, wie mir scheint, nur eine Kugel.
- KLEIST. Sie oder ich, ich oder Sie, wer nun?
- GOETHE. So setzen Sie dem Drama hier ein Ende!
- KLEIST. Dann hätten wir auch einen Schluß mit Tragik!
- GOETHE. Auch wär's ein schlechtes Stück, wenn wir uns nun
Verbrüderten.
- KLEIST. Dann sind wir uns ja enig.
- GOETHE. Wenn wir uns enig sind, bekommt die Stimme,
Das, was sie will.
- KLEIST. Und alle sind zufrieden.
- STIMME. Ihr werdet nicht! Ihr könnt doch nicht! Ihr –

*(Während die Stimme spricht, verdunkelt sich das Zimmer aufs schwärzeste.
Ein lauter Knall.)*

STIMME.

Ach!

»mein Geist stets der Geliebten im Schoß«.
*Lyrische Darstellung und Poetik sexueller
Interessen bei Goethe und in der Gegenwart**

La poesie represente je ne sçay quel air plus amoureux que
l'amour mesme. [...] C'est bien raison, comme ils disent,
que le corps ne suyve point ses appetits au dommage de
l'esprit; mais pourquoy n'est-ce pas aussi raison que l'esprit
ne suyve pas les siens au dommage du corps?

(Michel de Montaigne: *Sur des vers de Virgile*)¹

Ob und wie sich eine Liebesdichtung durch Jahrhunderte bewahren kann, dass es ihr in einem umfassenden Sinne als Kunstwerk möglich bleibt zu zeigen, was zwar Einfluss auf unser Leben hat, aber außerhalb eines Kunstwerks nicht wahrnehmbar ist? Die Liebe ist ebenso wenig stabil wie ihr Ausdruck:

Le premier serment que se firent deux êtres de chair, ce fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière; ils attestèrent de leur constance un ciel qui n'est pas un instant le même [...].²

Aber gerade Diderots *Jacques le fataliste et son maître* zeigt nicht nur, dass es unmöglich ist, mit einer Liebesgeschichte an ein stabiles Ende zu gelangen, sondern auch, dass die Literatur, ist sie entsprechend geformt, die entsprechende Erregung vermitteln kann. Der Leser Goethe notierte in Bezug auf den *Neveu de Rameau* in den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1804 (MA 14, S. 123), dass er zwar nicht für die Gesinnung, umso mehr aber für die Darstellungsart Diderots eingenommen sei: Aus dem *Jacques* hat er jedenfalls nichts weniger als »unbeschreibliche wollust« (3.4.1780; GT 1, 1, S. 109) geschöpft. Was er ihm aber vorwirft, ist hier nicht unbedeutend. In *Diderots Versuch über die Malerei* kommentiert der Übersetzer Goethe, sein Autor würde Natur und Kunst in ihrer Wirkung zu gleichartig denken, und grenzt sich ab:

Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. [...] Das Äußere des Gefäßes, *das lebendige Ganze*, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

(MA 7, S. 523; Hervorhebung T.R.)

Erotische Dichtung, die der Innerlichkeit einseitiger Liebe auch ein Gelingen im Äußeren zur Seite stellt, trägt weit. Liebesdichtung scheint dann umso länger lebendig bleiben zu können, je deutlicher und expliziter sie die Begegnung der Liebenden vergegenwärtigt und die metaphorische Verhüllung der Körper reduziert. Denn wie auch die Ansichten, was und wie Liebe

* *Epigramme*. Venedig, 1790 (MA 3.2, S. 124).

1 Michel de Montaigne: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Albert Thibaudet u. Maurice Rat. Paris 1962, S. 826 ff.

2 Denis Diderot: *Jacques le fataliste et son maître*. Paris 1964, S. 123 f.

und Erotik sei, einen Himmel bilden, der nicht einen Augenblick derselbe bleibt, bleiben doch der Körper des Menschen und seine Sensibilität weitaus konstanter. Soll das heißen, dass der personenlosen Pornographie die Ewigkeit gehört? Auf diesen Gedanken könnte man angesichts pompejanischer Fresken und griechischer Vasen durchaus verfallen, doch kommt es hier auf eine Entscheidung dieser Frage nicht an. Was über die Gestaltung der jeweiligen Dichtung entscheidet, ist die Leerstelle. Das Gegenüber eines lyrischen Ich, das sich mit seinem Inneren beschäftigt, ist produktiv, weil es abwesend ist (alle Welt redet von »Petrarcas Laura«, nur Francesco Petrarca tut es nicht bzw. nur einmal, nach 331 Gedichten), während man in der Pornographie »nichts zu sehen bekommt, was man nicht zu sehen bekommt«.³ Niklas Luhmann, der diese treffende Zusammenfassung lieferte, beschreibt die umgekehrte Dynamik der »besonnenen Liebe« so: »Man sieht, dass man nicht sieht, was man nicht sieht, und diese Beobachtung ist für das Bewusstsein viel reizvoller als die platte Ansicht der Dinge«.⁴ Was Luhmann nicht nennt, ist eine dritte Möglichkeit, dass nämlich die Ansicht weder platt noch abwesend ist, die Beobachtung reizvoll nicht nur als Selbstbeobachtung. Das ist die Möglichkeit erotischer Dichtung.

In einem Essay zu der Frage, ob Goethes erotische Lyrik eine Liebesdichtung für die Gegenwart sein kann, wird man *Liebe als Passion* zumindest erwähnen müssen, um zusammenzufassen, dass man mit einem beweglichen Heer kultureller Konzepte hantiert, dass Goethe Teil hatte an der Etablierung des noch heute herrschenden Liebesbegriffs, dass er schon deshalb noch heute berühren kann. Mir scheint hier aber ein kleinerer Text Luhmanns hilfreicher und genauer, um das weite Feld einzugrenzen und einige Anleihen bezüglich der Beschreibungssprache zu nehmen, namentlich der oben bereits zitierte Aufsatz *Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen*. Dieses Interesse ist auch Gegenstand erotischer Dichtung. Genau das, was die Dichtung aber als gelöst darstellen kann, diagnostiziert Luhmann als soziale Aporie. Die Fragilität beginnt mit einer Schlussfolgerung aus dem systemtheoretischen Fundament, das nicht eigens referiert werden muss. Vollgültige Kommunikation erscheint aus dieser Warte unmöglich und der bloße Versuch entzweit die Wahrnehmung. Besonders deutlich wird dies gerade in dem Moment, der der beidseitigen Simultanität des lustvollen, erotischen Wahrnehmens *allein* gewidmet sein soll. Es ist gewiss kein Zufall, dass sich Figuren des frühen Arno Schmidt häufig ganz ausdrücklich eine neue Sprache für diesen Moment erfinden.⁵ Die Kommunikation soll ihrerseits auf die wahrgenommene Lust reduziert werden, um gleichsam einen geschlossenen erotischen Kreislauf entstehen zu lassen, den man mit Erfüllung nicht unter Gebühr bezeichnet: Die Sprache schrumpft zum langgezogenen Vokal. Diese Crux der Kommunikation illustriert aber ihrerseits nur die grundsätzliche, wechselseitige Geschlossenheit von psychischer und sozialer Autopoiesis. Es ist, um es mit Luhmanns dezentem Humor zu sagen, »relativ unwahrscheinlich«,⁶ dass zwei Menschen (gerade jetzt) gleichsinnig erleben. Genau die sexuelle Erregung, die über die mechanische hinausgeht, ist Teil eines opaken Systems der Reproduktion von Gedanken durch Gedanken. Dass dennoch *beide* Erfüllung erleben, ist aber Grundlage und Darstellungsziel erotischer Dichtung als *Liebesdichtung* im modernen Sinne. Hier lässt sich eine Grenzlinie zur »platten Ansicht« der Pornographie ziehen. Erotische Dichtung trägt diesen Zusammenhängen Rechnung, macht sie bewusst, akzentuiert oder versöhnt, indem sie ihre eigene Erlebenskultur und -tradition erschließbar macht und kommentiert. Das Verhältnis dieser Faktoren zueinander ist wesentlich für die Stimmung einer gedichteten Erotik. Von hier aus sind etwa

3 Niklas Luhmann: *Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen*. In: ders.: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen 1995, S. 189–203; hier S. 194.

4 Ebd.

5 Etwa in *Seelandschaft mit Pocahontas*, wo »eine vollkommen neue Wischelsprache mit vielen <u>« erfunden wird und das Pärchen »Vieles auf Neolithisch« redet, vgl. Arno Schmidt: *Werke*. Bargfelder Ausgabe. Hrsg. von der Arno Schmidt Stiftung. Werkgruppe I, Bd. 1. Zürich 1987, S. 426.

6 Luhmann (Anm. 3), S. 191.

Provokation oder Idylle möglich; von hier aus kann das Verhältnis der gestalteten Sprache zur Welt, d.h. eine Poetologie, prägnant bestimmt werden.

Erotische Dichtung benötigt also einen Bezug zu kulturellen Codierungen, um sich im Verhüllen ganz auszusprechen, aber der Wandel dieser Codierungen bedroht sie mit Vergessen, wo sie nicht durch explizites Sprechen eine Spannung zu ihnen herstellt. Was heißt hier explizites Sprechen, wenn ihm soviel zugetraut wird? Es heißt in erster Linie Benennen von Handlungen und Körperteilen, Proprium statt Trope. Die ›Fotzen‹ der *Venezianischen Epigramme* (MA 3.2, S. 86) sind die ›Fotzen‹ von heute. Der erotisch volltrunkene Durst von Catulls *Carmen XXXII*⁷ (›nam pransus iaceo et satur supinus / pertundo tunicamque palliumque‹) ist heute noch nachvollziehbar und vielfach erlebt, bevor man das Gedicht kennenlernt. Oder ebenso:

Knaben liebt ich wohl auch doch lieber sind mir die Mädchen
 Hab' ich als Mädchen sie satt, dient sie als Knabe mir noch.
 (MA 3.2, S. 151)

Das ist Goethe, klingt aber nicht ohne Grund nach geschliffenem Martial, und auch heute lassen sich damit noch zuverlässig Wangen röten.⁸ Als Gegenbeispiel könnte hier das dienen, was man als ›galante Lyrik‹ bezeichnet: die wollüstigen Bildlabyrinth der Hoffmannswaldaus und Hunolds. ›Zucker‹ mag noch hingehen, aber bereits Rosen, Rubine und Perlen werden inzwischen nicht mehr konkret genug verstanden. Sobald die sequenzierten Körper im spracherotischen Geflecht der Selbstbezüglichkeit völlig von Metaphern überwuchert und verschwunden sind, ist ein Grenzpunkt der Anschlussfähigkeit erreicht; nur selten ist, wie in Pietro Bembos umwerfendem *Priapus*,⁹ der metaphorische Schleier so durchscheinend, dass er, wie auf einem Cranach, das Nackte noch nackter macht. Dass schließlich Petrarcas Kanzone *Di pensier in pensier* mit dem Halbvers »pietra morta in pietra viva«¹⁰ einen intrikaten erotischen Höhepunkt erreicht, ist ohne etwas Philologie kaum erkennbar.

Da nun das Spannungsfeld aufgezogen ist: Wie gestaltet sich (erotische) Liebesdichtung heute, in den letzten zwei oder drei Jahren? Mit einem pauschalen Verweis auf Lebensgefühl und Geisteshaltung der Gegenwart ist es nicht getan. Worauf stoßen die Leser, die heute eine solche Dichtung suchen? Die deutsche Gegenwartslyrik steht seit einigen Jahren im Ruf, zu wachsen, zu gedeihen, zu blühen. Die Gegenwartslyrik hat zudem einen handgreiflichen Drang nach Gegenwärtigkeit, nach *Heute* in einem starken Sinn. So hießen die einflussreichen Anthologien der letzten Jahre *Lyrik von Jetzt*¹¹ und *Neubuch*¹². Die vielbeachtete Nr. 17 der *BELLA triste* nannte sich, obwohl Zeitschrift, im Editorial »eine forcierte Anthologie zur deutschsprachigen Gegenwartslyrik«. ¹³ Aber noch bevor man sich fragt, wie heute (erotische) Liebesdichtung realisiert wird, gilt es festzuhalten, dass es insgesamt kaum getan wird. Ein schweifender und naturgemäß nicht vollständiger Blick auf das, was

7 Gaius Valerius Catullus: *Carmina / Gedichte*. Hrsg. u. übers. von Werner Eisenhut. Düsseldorf, Zürich 1999, S. 44.

8 Die übergroße Bilderflut, die von diesen knappen Versen ausgelöst wird, tendiert zwar in Richtung Pornographie, aber entlang der Begriffe, wie ich sie oben konturiert habe, kann es keine Pornographie in Distichen geben. An dieser Stelle hätten sicherlich Antonio Beccadelli und Pietro Aretino ein Wörtchen mitzureden.

9 Pietro Bembo: *Lyric Poetry. Etna*. Hrsg. u. übers. von Mary P. Chatfield. Cambridge (Mass.) 2005, S. 22 ff.

10 Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Hrsg. von Marco Santagata. Mailand 1996, S. 626.

11 Björn Kuhlrigk, Jan Wagner (Hrsg.): *Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen*. Köln 2003, sowie dies.: (Hrsg.): *Lyrik von Jetzt zwei. 50 Stimmen*. Berlin 2008.

12 Ron Winkler (Hrsg.): *Neubuch. Neue junge Lyrik*. München 2008.

13 Martin Bruch et al. (Hrsg.): *BELLA triste. Zs. für junge Literatur* 17 (2007), S. 4.

kürzlich bei einigen lyrisch tonangebenden Verlagen erschienen ist, vermag das vielleicht zu verdeutlichen.¹⁴

Politische Lyrik steht hoch im Kurs und wird als Gattungsbezeichnung weit ausgelegt. Hier waren besonders Tom Schulz,¹⁵ Daniel Falb¹⁶ und Lutz Steinbrück¹⁷ aktiv. Diese Bände pendeln zwischen größeren sozialen Zusammenhängen und der Befindlichkeit des urbanen Alltags, Kapitalismuskritik ist der Tenor. Künstlerisch hoch versiert, nicht ohne politische Implikation hat auch Ron Winkler den urbanen und konstruierten Raum erschlossen.¹⁸ Der virtuose Jan Wagner verlegt sich mehr und mehr auf Landschaft, Flora und Fauna,¹⁹ ebenso Oswald Egger mit seinem monumentalen *Die ganze Zeit*. Egger, der geschlossene Naturräume unbändig aus der Sprache selbst zieht, passt auch zur aktuellen, durch ihren Bezugspunkt kaum erotisch geprägten Hölderlin-Welle.²⁰ Falkners *Hölderlin-Reparatur*²¹ verbleibt und tobt völlig im Textkosmos, ebenso das Libretto zu Peter Ruzickas Oper *hölderlin*,²² und in Friederike Mayröckers *Scardanelli*²³ fließen, wie auch in *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*,²⁴ hauptsächlich Intertexte und Tränen. Hans Magnus Enzensberger gibt momentan ironische Rätsel auf²⁵ und Durs Grünbeins *Aroma* bleibt an Sinnlichkeit weit hinter der dritten Satire Juvenals zurück, die der Band in Neuübersetzung enthält.²⁶ Lutz Seiler erinnert in kühl collagierten, monochromen Winterlandschaften²⁷ und bei Michael Lentz wird nicht nur der Untertitel vom mechanistischen Haupttitel überboten, da eröffnet sogar das Gedicht *cupidu* mit den Versen »du willst so gar / nicht einzel / fleischlich sein«.²⁸

Da auf diese sämtlich recht individuellen Bände nicht näher eingegangen werden kann und der inhaltliche Befund auch für viele hier ungenannte Bände gilt, breche ich die Exempelkette ab und erwähne nur noch drei sehr illustrative Szenen. Vor einiger Zeit hat Durs Grünbein die oben skizzierte rekursive Schleife der erotischen Wahrnehmung auf zwar brachiale, aber auch großartige Weise ins Wort gesetzt. Im Gedicht *Mythos der Wälder und Meere* folgen auf eine wunderbare Reihung von Gemüsen, Farben und Texturen die Schlussverse »Ficken / Immer nur ficken, dachte ich, fickend«.²⁹ Das Gedicht steht vollständig in Anführungszeichen, eine Abkapselung, die dem erotischen Solipsismus entspricht; aber die Stimme ist nicht konturiert, sie verliert sich in der römischen Antike, die das Umfeld des Zyklus bestimmt, in die Domäne des Präteritums. Das expliziteste Gedicht in Gerald Zschorsch's *Zur elften Stunde*³⁰ wagt sich nicht in den Buchblock, sondern versteckt sich von außen nicht

14 Da vor allem die neuen Bände von Ursula Krechel, Kurt Drawert und Asmus Trautsch nicht mehr berücksichtigt werden konnten, muss dieser Text an dieser Stelle offen bleiben mit der Schlussformel »Nächstens mehr«.

15 Vgl. vor allem seine Anthologie: Tom Schulz (Hrsg.): *alles außer Tiernahrung. Neue politische Gedichte*. Berlin 2009.

16 Daniel Falb: *Bancor. Gedichte*. Berlin 2009.

17 Lutz Steinbrück: *Fluchtpunkt: Perspektiven*. Berlin 2008.

18 Ron Winkler: *Frenetische Stille*. Berlin 2010.

19 Jan Wagner: *Australien*. Berlin 2010.

20 Der Anfang von Hölderlins *Wie wenn am Feiertage*, aus dem sich der Titel ableitet, wird anzitiert, vgl. Oswald Egger: *Die ganze Zeit*. Berlin 2010, S. 339.

21 Gerhard Falkner: *Hölderlin-Reparatur*. Berlin 2008.

22 *hölderlin. Eine Expedition*. Musiktheater in vier Akten. Text von Peter Mussbach. Musik von Peter Ruzicka. Uraufführung an der Staatsoper Berlin am 16. November 2008.

23 Friederike Mayröcker: *Scardanelli*. Frankfurt a. M. 2009.

24 Friederike Mayröcker: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*. Frankfurt a. M. 2009.

25 Hans Magnus Enzensberger: *Rebus*. Frankfurt a. M. 2009.

26 Vgl. Durs Grünbein: *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*. Berlin 2010, S. 71–82.

27 Lutz Seiler: *im felderlatein*. Berlin 2010.

28 Michael Lentz: *Offene Unruh. 100 Liebesgedichte*. Frankfurt a. M. 2010, S. 78.

29 Durs Grünbein: *Der Misanthrop auf Capri. Historien/Gedichte*. Frankfurt a. M. 2005, S. 85.

30 *Hingabe/Feminines Gebet*, vgl. Gerald Zschorsch: *Zur elften Stunde*. Frankfurt a. M. 2009, Innen-seite Schutzumschlag.

erahnbare, auf der Innenseite des Schutzumschlags und unterstützt eine Philosophie, die leicht ins Boudoir verweist, mit einer koketten, durchaus hübschen Illustration. Die einzige ausgewiesene und bereichernde erotische Lyrik des letzten Jahres schließlich stellen Raoul Schrotts Übertragungen aus dem Altägyptischen dar.³¹

Auf die Präsenz einer erotischen Dichtung können auch diese Texte nicht schließen lassen. Die Lust an einem frappanten Text über das große Erlebnis der Sexualität, die zu fröhlichen, entgrenzten Zuständen führt, schien noch Arno Schmidt beseelt zu haben, der mit Mirabeln, Tomaten und Ringelblumen virtuos bis zur Strafanzeige umging, oder Jörg Fauser, der scheinbar ungefiltert aus einer reichlich kaputten Welt das Hohelied der *Riesigen Finnin* singen konnte. Dieser Überschwang ist in der zeitgenössischen Lyrik kaum auszumachen. Dass die Lebenswelt dem im Wege stünde, lässt sich nicht behaupten. Sogar im Gegenteil: Tom Bresemanns Gedicht *Die Mitte der Stadt*, eindeutig auf Berlin gemünzt und mit Bildern einer wüst gewordenen Spaßgesellschaft eröffnend, resümiert lapidar: »überall / hochglanz und imprägniertes leder, trotzdem / fickt niemand«. ³² Bündiger lässt sich die Abwesenheit von Erotik kaum sagen, auch stilistisch; der wegwerfende Tonfall täuscht nicht darüber hinweg, welche Reserve der Vers auch in Bezug auf den lyrischen Diskurs selbst bereithält.

Goethe hat immer wieder erotische Lyrik zum Anlass genommen, die lustvolle Hingabe an Körper *und* Kultur nicht nur als Idealzustand sexueller Erfüllung, sondern auch als poetologische Positionsbestimmung zu gestalten. Die Haltung der Beobachtung und Selbstbeobachtung, die Goethe noch in seinen spätesten Schriften, etwa in *Ein Wort für junge Dichter* (wohl Anfang 1832), empfiehlt und fordert, ist bereits in seiner frühen Lyrik ausgeprägt. Das geistige Hochgefühl der Dichtung und das körperliche der Erotik werden etwa in *Künstlers Morgenlied* (1773; MA 1.1, S. 227-229) innen und außen beobachtet, vermischt, ineingesetzt. Nach vollendeter ausgiebiger »Andacht liturgischer Lektion / im heiligen Homer« schweift das lyrische Ich in eine erotische Erinnerung ab. Das Erlebnis mit dem Liebchen wirkte unmittelbar in das Schaffen, wie noch zuvor die Homerlektüre:

Mich schmachtetst liebend an
und mirs vom Aug durch s Herz hindurch
in Griffel schmachtete.

Die Erinnerung wandelt sich nun in futurische Sehnsucht. Entlang der Benennungen als Madonna, Nymphe und Aphrodite wird die ersehnte Frau immer präsenter. In der letzten Strophe kulminieren diese Tendenzen:

Wer von den Göttern kommen will
beneiden unser Glück
und solls die Fratze Eifersucht,
an Bettfuß angebannt.

Die zeitliche Markierung ist offengelassen, aber welches Schauspiel sich den Göttern und der allegorischen Figur darbietet, ist deutlich über die Erzählung von Aphrodite und Ares in der vorletzten Strophe vorbereitet. Goethe arrangiert hier als Beobachterfiguren die Exponenten antiker Kultur und eine Allegorie spontaner Gegenwärtigkeit um das Bett; und hinter diesen steht der Leser und sieht die Verbindung von Körper und Kultur im Glück. Das kehrt in einem der bekanntesten Gedichte Goethes wieder, auch dort als poetologische Summenformel:

Amor schüret indes die Lampe und denket der Zeiten,
Da er den nämlichen Dienst seinen Triumvirn getan.

31 Raoul Schrott (Übers.): *Die Blüte des nackten Körpers. Liebesgedichte aus dem Alten Ägypten*. München 2010.

32 Tom Bresemann: *Makellos*. Berlin 2007, 40.

Der berühmte Text aus den *Erotica Romana* (1789) über die doppelte Begeisterung auf klassischem Boden (MA 3.2, S. 46) bereitet die Verklammerung noch deutlicher vor und zieht sie im »nämlichen Dienst«, vor dem jede *querelle* verstummen muss, noch enger und in einer Bildlichkeit der Sichtbarmachung zusammen. Es kommt wiederum nicht zur Spaltung von bildungsbeflissenem und liebeshungrigem Persönlichkeitsanteil, sondern zu einer gegenseitigen Potenzierung. Auf eine weitere Stelle sei besonders hingewiesen:

Oftmals hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet
 Und des Hexameters Maß, leise, mit fingernder Hand,
 Ihr auf den Rücken gezählt, es schlummert das liebliche Mädchen
 Und es durchglühet ihr Hauch mir bis ins tiefste die Brust.

In diesem Moment der poetischen wie erotischen Fülle und Befriedigung kreuzen sich zwei Rhythmen und schließen sich aneinander: Das antike und bereits eingefleischte Versmaß findet aus dem Inneren des Ich auf die Haut der Geliebten und der regelmäßige Atem der Schlafenden dringt durch die Haut in das Ich ein. Kommunikation und Wahrnehmung scheinen hier nicht nur erlebt und erzählt, sondern auch versöhnt. So sind auch all die verschiedenen Hände des Gedichts, alle Sinnes- und Denkkorgane des lyrischen Ich ineinander verwachsen. Es geht hier gerade nicht um die Konsonanz nur eines Ich mit sich selbst, sondern um die Harmonie zweier Menschen, die den zusammengesetzten Rhythmus erst möglich machen.

Gut zwanzig Jahre später wird Goethe diese eingefleischte Kultur und kultivierte Fleischlichkeit auf eine weitere Spitze treiben. *Das Tagebuch* (1810, MA 9, S. 37-43) präsentiert vom Titel an im Zusammenhang von Anschauung und Schreibprozess einen Siedepunkt, in dem »Meister Iste« allen »Grillen« zum Trotz stets weiß, was richtig ist. Wenn das Gedicht Leben und Schreiben um den Angelpunkt der vielfältig beobachteten Erektion gruppiert, geht es dennoch nicht einseitig vor. Dass die Naturgewalt des Verlangens jede kulturelle Prägung übersteigt, bildet die Zündladung der Verserzählung in beiden Zeitebenen und ist wohl kaum bündiger zusammenzufassen als in der 17. Stanze:

Und als ich endlich sie zur Kirche führte:
 Gesteh' ich's nur, vor Priester und Altare
 Vor deinem Jammerkreuz blutrünstger Christe,
 Verzeih mir's Gott! es regte sich der Iste.

Dieser auf den ersten Blick so grellen Kontrastierung aber steht die Pointe gegenüber, dass es gerade die Unbeherrschbarkeit des vegetativen Nervensystems ist, die die Kulturtechnik der Gattentreue zumindest *cum grano salis* (sal, d.h.: »wie ich Mund und Aug' und Stirne küsste«) intakt hält: und das Tagebuch überhaupt mitteilbar werden lässt.

Weniger grell, doch ebenso erotisch ist der *West-östliche Divan* (ab 1814). In *Versunken* aus dem *Buch der Liebe* (MA 11.1.2, S. 32) kehrt die Konstellation des »nämlichen Dienstes« wieder, und wieder ist es wohl der Moment nach ausgiebigem Beischlaf, wie das verdächtige »wund« im Anschluss an die vielen Küsse (wiederum auf »Stirne, Bogen, Auge, Mund«) vermuten lässt. Allerdings rücken nun Dichter und Dichter, rücken Vergangenheit und Gegenwart noch näher zueinander:

Man wird in solchen reichen Haaren
 Für ewig auf und nieder fahren.
 So hast du Hafis auch gethan,
 Wir fangen es von vornen an.

Wie das lyrische Ich einst Hexameter mit seinen Fingern zählte, zählt es im *Divan* Ewigkeiten an ihren Fingern, ja, in der Chiffre der Huris bekommt man den Eindruck, auf deren willige Erotik werde im *Buch des Paradieses* eine ganze Theologie gebaut: »Hierauf begründet sich die reine Lehre!« (MA 11.1.2, S. 114; Ausrufungszeichen T.R.). Das Ich findet in diesem Paradies eine Sinnlichkeit, die zwar jenseitig ist, aber ausdrücklich so fleischlich,

direkt, erotisch wie in den irdischen Büchern zuvor (MA 11.1.2, S. 119). Glaubt man dem anschließenden Bericht der Huri, nimmt man die letzte Strophe von *Höheres und Höchstes* (MA 11.1.2, S. 123 f.) erotisch ernst. Auch dort steht die Anordnung des Blicks auf die Liebenden am Ende:

Ungehemmt mit heißem Triebe
Läßt sich da kein Ende finden,
Bis im Anschauen ewiger Liebe
Wir verschweben, wir verschwinden.

Die Integration der Vergangenheit, die schon Vergil am Ende der vierten *Ekloge* in ein sexuelles Bild gefasst hat,³³ erscheint in Goethes beobachtender erotischer Liebesdichtung als Möglichkeitsbedingung der erfüllten Gegenwärtigkeit. Sie lässt, um wieder zu Luhmann zurückzukehren, die Wahrnehmung der Wahrnehmung kommunizierbar werden und erreicht durch den Umgang mit der Zeit Harmonie und Lust; eine Leistung nicht zuletzt der Schrift. Der Zug zu Versöhnung und Anschluss psychischer und sozialer Autopoiesis zeigt sich im vielfältigen Werk Goethes als Konstante der erotischen Poetologie und charakterisiert sie als ausgerichtet auf das, was er das lebendige Ganze nannte. Dass Körperliches und Kulturelles einander Leitmetapher werden, sich vereinigen und befruchten, bildet den Hintergrund auch jener *Venezianischen Epigramme*, deren Diktion drastisch und deren Assoziationsspielraum eng wird. Goethe wendet sich dort an die Mahner und im Grunde auch an die Philologen: »Seht ich erfülle die Schrift, lest und erbaut euch an mir« (MA 3.2, S. 116).

Es ist diese Gemengelage eines lächelnden Überlegenheitsgefühls, eines Zeigens und Verhüllens, das die Unmittelbarkeit nur soweit brems, bis der kulturelle Rahmen des Erzählens miterzählt worden ist; diese Selbstgewissheit in Erregung wie Befriedigung, diese Erotik, die im entscheidenden Moment sich und die Vergangenheit bejaht, die sich in der heutigen Lyrik gerade nicht findet. Das geht vielleicht nicht zusammen mit den realpolitischen und reintheoretischen Tiefschlägen, die das Subjekt im 20. Jahrhundert erfahren hat und die Lyriker noch heute offenbar als verbindlich wahrnehmen. Spaltungen werden herauspräpariert und mit Vorliebe untersucht, der Blickwinkel ist ein kritischer, die Vergangenheit steht im Zeichen der Altlasten, das Ich ist und spricht fragmentiert, es betrachtet seine Krisen – und in diesen Problemkreis gehören, wenn sie denn überhaupt thematisiert werden, auch Sexualität und Erotik. In diesem Sinne gilt von Goethe bei allem Anspielungsreichtum gerade nicht, was von Dichtern, die sich an diesen Spannungen und Spaltungen abarbeiten, mit Juvenal gesagt werden muss: *concumbunt docte*.³⁴

Aus der Situation zeitgenössischer Lyrik heraus kann Goethe nicht als Liebesdichtung für heute erscheinen, obwohl seine Lyrik gerade nicht auf nur einen Zeitgeist ausgerichtet ist. Eine sensible Frage klingt hier an, nämlich ob und was Kunst mit dem Publikum und ihrer Zeit überhaupt zu tun hat, zu tun haben kann oder, mit Blick etwa auf die *Horen*, zu tun haben will. Bezeichnenderweise als einen »Irrtum der Sprache« (MA 3.2, S. 87) hat Goethe das Fazit überliefert, das aus diesen Problemen und aus der Dichtung wieder herausführt. Er legt es dem Anatom (!) Gilles Adrian Camper in den Mund, dessen Vortrag »sich trefflich an das *Höhere und Höchste* anschließt« (an Herzog Carl August, 29.12.1787; HA Briefe 2, S. 76; Hervorhebung T.R.):

Endlich sagt er: »Vierfüßiges Tier wir habens vollendet
Und es bleibet uns nur Freunde das Vöglern zurück!«

33 »qui non risere parenti, / nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est«; zit. nach Publius Vergilius Maro: *Landleben. Bucolica Georgica Catalepton*. Hrsg. u. übers. von Johannes Götte. München 1949, S. 24.

34 Zit. nach Montaigne (Anm. 1), S. 800. Montaigne zitiert diese Spitze in *De trois commerces* leicht, aber sehr gut variiert; Juvenal schreibt in der Satire VI, 191 »concumbunt graece«, vgl. Juvenal: *Satiren*. Hrsg. u. übers. von Joachim Adamietz. München 1993, S. 102.

AUS DEM LEBEN DER GOETHE-GESELLSCHAFT

In memoriam

Dr. Georg Heuser

26. September 1929 – 18. Dezember 2011



Als Dr. Georg Heuser am 18. Dezember 2011 verstarb, ging seine etwa anderthalb Jahre währende Leidenszeit zu Ende. Mit banger Sorge hatten Mitglieder und Freunde der Rothenburger Goethe-Gesellschaft die Erkrankung ihres Vorsitzenden verfolgt und immer wieder gehofft, er könne als ihr »guter Geist« an die Spitze »seiner« Gesellschaft zurückkehren.

Dr. Heuser wurde am 26. September 1929 in Kassel geboren, wuchs dort auf und nahm 1948 sein Studium an der Universität in Marburg auf. Nach seinem Studium und der Promotion zum Dr. phil. ging er für den Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) 1957 nach Bangkok und baute an der dortigen Universität das Deutschseminar auf. 1958 war ihm seine Frau, Dr. med. Brigitte Heuser, nach Thailand gefolgt. Weil er 1969 nach seiner Rückkehr nach Deutschland – obwohl Professor an der Universität von Bangkok – nicht mehr im akademischen Bereich tätig werden konnte, trat er in den Dienst des Goethe-Instituts. Nachdem er zu-

nächst an drei deutschen Schulen dieser Einrichtung gelehrt hatte, wurde er 1977 nach Istanbul versetzt. Ab 1981 lebte und lehrte er in Glasgow, ab Herbst 1987 als Leiter des Goethe-Instituts Rothenburg o. d. T.

Dass er bei Schülern und Kollegen ob seines Könnens und seiner Kenntnisse sehr beliebt war, beweisen die zahlreichen Kondolenzschreiben, darunter viele recht persönlich gestimmte, die seine Witwe mittlerweile erhielt. Besonders die Briefe aus Thailand zeigen ungebrochene Verehrung für ihn und aufrichtiges Mitgefühl mit seiner Familie. Während seiner Tätigkeit in Rothenburg o. d. T. führte er gesellige Abende für die ausländischen Schüler des Goethe-Instituts ein, auf denen immer wieder Kollegen und Freunde deutsche Texte rezitierten und darüber mit den Schülern diskutierten. Bekannte Wissenschaftler lud er ein, Vorträge zu halten. Ihm gelang es, die drohende Schließung des Rothenburger Goethe-Instituts noch einmal für einige Jahre abzuwenden.

1994 ging Dr. Heuser in den Ruhestand. Am 17. Mai 1996 berief er gemeinsam mit einer Reihe Gleichgesinnter eine Gründungsversammlung der Goethe-Gesellschaft Rothenburg o. d. T. ein. Verbunden war sie mit der ersten Veranstaltung, einem Rezitationsabend unter

dem Titel *Goethe – Textproben aus seinem Werk und ein Bericht*, vorbereitet und durchgeführt von Dr. Heuser. Anhand seiner Interpretationen zeigte er eindrucksvoll das Anliegen der neu gegründeten literarischen Gesellschaft auf und erläuterte es.

Er strebte an, jeden Monat eine interessante Veranstaltung zu bieten, was ihm auch bis weit ins Jahr 2010 gelang. In den ersten Jahren wählte er fast nur Themen, die sich direkt oder indirekt mit der Person Goethes befassten, seinem Werdegang, seiner Stellung als Dichter und Autor, seinen Verdiensten als Naturwissenschaftler, seiner Tätigkeit als hoher Verwaltungsbeamter, als Theaterdirektor wie auch mit seinem Umfeld und seiner Familie, nicht zuletzt mit den politischen Umwälzungen seiner Zeit.

Es gelang Dr. Heuser über all die Jahre seines Wirkens als Vorsitzender, namhafte Experten einzuladen, die kompetent ihr Thema behandelten und die meist zahlreiche Zuhörerschaft fesselten. Nicht wenige davon waren aktive oder emeritierte Hochschullehrer, der größte Teil Fachleute aus Instituten, Verbänden, literarischen Vereinigungen oder sachkundige, höchst engagierte Laien.

Immer häufiger aber flocht Dr. Heuser Rezitationsabende ein, die sich zunehmender Beliebtheit erfreuten, sowohl bei den Mitwirkenden als auch bei den Zuhörern. Dabei referierte Dr. Heuser oder ein Mitglied der Rothenburger Goethe-Gesellschaft über eine literarische Persönlichkeit und gut vorbereitete Sprecher trugen Textproben vor, etwa Parodien zu Gedichten von Goethe und Schiller. Mehr und mehr bereicherten Vorträge über deutsche Autoren, die nicht zur Klassik zählten, das Programm, das vordem Goethe- oder Schillerthemen vorbehalten war. Auf diese Weise wurde der Bogen weit gespannt bis hin zu modernen Autoren.

Besonders in den ersten Jahren unternahm die Rothenburger Goethe-Gesellschaft auch Theaterfahrten nach Dinkelsbühl, Meiningen, Würzburg und Nürnberg. Mehrere Exkursionen zu berühmten Stätten deutscher Dichtung, allen voran Weimar, manche zusammen mit dem Rothenburger Kulturforum, ergänzten die Angebotspalette. Nicht weniger als 128 Vorträge und Lesungen wurden in den fünfzehn Jahren unter Dr. Heusers Ägide gehalten.

Mehr als vier Jahrzehnte gehörte er der Goethe-Gesellschaft in Weimar an. Gemeinsam mit seiner Frau nahm Dr. Heuser regelmäßig an den Hauptversammlungen der Weimarer Goethe-Gesellschaft teil. Darüber hinaus stand er mit der Weimarer Goethe-Gesellschaft in regem Briefwechsel und besuchte als Vorsitzender der Rothenburger Goethe-Gesellschaft die jährlichen Arbeitstagungen der deutschen Ortsvereinigungen. In Wort und Bild berichtete er der Weimarer Goethe-Gesellschaft über die Tätigkeit der Rothenburger Vereinigung. Als seine Enkelin, Eleonore Heuser-Buffet, gerade einmal zehn Jahre alt, im Jahr 2009 die Mitgliedschaft in der Weimarer Goethe-Gesellschaft beantragte und deren jüngstes Mitglied wurde, war dies für Dr. Georg Heuser eine große Freude. Wie die Persönlichkeit des Großvaters die Enkelin mitgeprägt hat, konnte man auch bei Rezitationen von Eleonore in der Rothenburger Goethe-Gesellschaft erleben – Glücksmomente, über die Dr. Heuser gern berichtete und die man auch in der Weimarer Goethe-Gesellschaft stets froh und dankbar mit ihm teilte.

Uns fehlt er sehr.

Herbert Krämer-Niedt

Prof. Dr. Thomas Höhle
10. Dezember 1926–10. Januar 2012



Am 9. Dezember 2011 plauderten wir noch – wie alljährlich zur Jahresabschlussveranstaltung der halleschen Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft – über das Thema *Goethe vor 200 Jahren*. Thomas Höhle ließ sich, sprachlich gewandt wie stets, zum Verhältnis Goethes zu Beethoven aus, Pläne für das kommende Jahr wurden erörtert, auch der Stand der Arbeit an seiner Autobiographie. Einen Tag danach feierte er in Magdeburg in kleiner familiärer Runde seinen 85. Geburtstag. Einen Monat später überraschte die Nachricht von seinem Ableben.

Thomas Höhle wurde am 10. Dezember 1926 in Aue (Erzgebirge) als Sohn eines Werbefachmanns geboren und verlebte seine ersten Kindheitsjahre im erzgebirgischen Schwarzenberg. 1932 zog die Familie nach Erkrath bei Düsseldorf. Nach der Machtübernahme durch Hitler wurde der Vater aus politischen Gründen (er war Mitglied der KPD) für ein Jahr in einem KZ inhaftiert – für seinen Sohn ein erschütterndes Erlebnis, das seine antifaschistische Haltung

beförderte. Nach der Haftentlassung des Vaters zog die Familie nach Kassel, wo Thomas Höhle das Wilhelmsgymnasium besuchte und 1944 das Notabitur ablegte. Er wurde zur Wehrmacht einberufen, desertierte und begann nach dem Krieg ein Studium der Geschichte, Germanistik und Kunstgeschichte an der Georg-August-Universität Göttingen. 1947 wechselte er an die Universität Leipzig und besuchte hier Lehrveranstaltungen bei Hans Mayer, Ernst Engelberg, Walter Markov, Wieland Herzfelde, Werner Krauss, Hermann Budziszlawski und Ernst Bloch. Noch während des Studiums erwählte ihn Hans Mayer zu seinem wissenschaftlichen Assistenten. Unter dessen und Ernst Engelbergs Fittichen entstand Thomas Höhles Dissertation, die er 1954 unter dem Titel *Franz Mehring. Vom bürgerlichen Demokraten zum proletarischen Revolutionär* verteidigte. Gedruckt wurde die Promotionsarbeit ein Jahr später mit dem Titel *Franz Mehring. Sein Weg zum Marxismus*. Mit dieser Arbeit, die 1958 eine erweiterte Nachauflage erfuhr, stellte sich ihr Autor als ein Wissenschaftler vor, der mittels profunder Kenntnisse der historischen und sozialen Zusammenhänge der Mehring-Zeit den Versuch unternahm, eine ernstzunehmende Biographie auf marxistischer Grundlage vorzulegen. Die Arbeit bildete auch den Grundstock der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* Mehrings, die Thomas Höhle, gemeinsam mit Hans Koch und Josef Schleifstein, ab 1960 in 16 Bänden herausgab.

Nach Lehrtätigkeiten in Berlin und Warschau wurde er 1963 Nachfolger Ernst Hadermanns auf dem Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur am Germanistischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Hier wirkte er bis zu seiner Emeritierung 1992 unter anderem als Institutsleiter bzw. als Leiter des Wissenschaftsbereiches Deutsche Literatur.

Als Wissenschaftler verstand sich Thomas Höhle in erster Linie als Popularisator wichtiger Strömungen in der deutschen Literaturgeschichte, vornehmlich des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Seine Arbeiten zur deutschen Aufklärung, zum *Sturm und Drang* und zur Klassik, insbesondere zu Lessing, Wieland, Bürger und Goethe, vermitteln bemerkenswerte

Denkansätze. Davon zeugen auch seine konzeptionellen Vorstellungen und Beiträge zum Band 7 der *Geschichte der deutschen Literatur* (Berlin 1978), mit denen er sich 1978 kumulativ habilitierte. Hier und in seinen weiteren wissenschaftlichen Arbeiten hat Thomas Höhle seine geistige Nähe zur marxistischen Literaturwissenschaft nie verleugnet, verhielt sich jedoch kritisch gegenüber deren Irrwegen und platten Borniertheiten (Abbildtheorie, Formalismus-Debatte, realistischer Typus, sozialistischer Realismus etc.). Im Gegenteil: Seine Publikationen verstehen sich als Zeugnisse wissenschaftlichen Arbeitens, das, ausgehend vom Interesse am Gegenwärtigen, das Vergangene als das das Gegenwärtige Konstituierende zu begreifen, dessen sozialgeschichtliche Kontexte zu erfassen sucht. Es ging ihm im goetheschen Sinne um die Vermittlung von »Anschauung und Begriff« (*Dichtung und Wahrheit*, 8. Buch), nicht um literaturtheoretische Diskurse. Diesen gegenüber verhielt er sich weitgehend abstinenter. So galt Thomas Höhles Interesse immer auch den »Außenseitern«, den »Unterdrückten«, den Revolutionären in der Gilde der deutschsprachigen Schriftsteller – etwa dem Ulmer Publizisten und Hochschullehrer Johann Michael Afsprung, dessen *Reise durch einige Cantone der Eidgenossenschaft* er 1990, mit einem Nachwort versehen, herausgab.

Eine besondere Vorliebe hatte ihn schon in jungen Jahren ergriffen, die zur Dramatik und zu deren Realisierung auf der Bühne. Wenn Thomas Höhle nicht die akademische Laufbahn beschritten hätte, wäre er wohl im Bereich der Theaterkritik sehr gut aufgehoben gewesen. Bertolt Brecht hatte das erkannt, als er dem Kulturredakteur des *Neuen Deutschland*, Wilhelm Girnus, in einem Brief vom 29. August 1953 vorschlug, unter anderem Thomas Höhle und dessen junge Frau Lore »eine Zeitlang [...] Kritiken schreiben [zu] lassen«, freilich unter der Voraussetzung, »daß sie wirklich ihre eigene Meinung zum Ausdruck bringen dürfen«.

Insbesondere als Organisator wissenschaftlicher Konferenzen hat sich Thomas Höhle einen Namen gemacht. Hervorzuheben ist dabei die enge Verbindung zum Gleimhaus in Halberstadt, wo er eine ganze Reihe internationaler wissenschaftlicher Konferenzen vorbereitete und deren Ergebnisse in den Wissenschaftlichen Beiträgen der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg publizierte, so zu Lessing und Spinoza (1980), Wieland (1983), zur Reiseliteratur im Umfeld der Französischen Revolution (1985), zum späten Wieland (1987) – um nur einige Themenstellungen herauszugreifen.

Goethes Diktum »Anschauung und Begriff« leitete den halleischen Germanisten auch bei seiner unermüdlichen Förderung der Bürger-Gedenkstätte im Geburtshaus des Dichters in Molmerswende. Gemeinsam mit Germanistik-Studenten und Mitarbeitern seines Institutes richtete er hier Anfang der 1970er Jahre mit großem Enthusiasmus und geringen finanziellen Mitteln eine kleine Ausstellung zu Bürgers Wirken und seinem *Münchhausen* ein. Schmerzlich musste er erfahren, dass seine Bemühungen dem »nagenden Zahn der Zeit« nicht standzuhalten vermochten. Mit Betrübniß nahm er zur Kenntnis, dass das Haus allmählich verfiel und, nach unsachgemäßen Instandsetzungsarbeiten, sogar geschlossen werden musste.

Den Aufbau des Museums betrachtete er auch als immanenten Bestandteil seiner Tätigkeit als Hochschullehrer. Er nahm sie ernst, die Einheit von Lehre und Forschung. Ganze Generationen von Germanisten und Deutschlehrern haben in seinen Lehrveranstaltungen ihre Prägung erfahren. Mit seiner gewaltigen Gestalt und der nicht minder ausdrucksstarken Rhetorik fesselte er seine Hörer, forderte er Respekt geradezu heraus. Selbst die geringste Störung im Auditorium wurde durch einen gleichsam vernichtenden Augenaufschlag unterbunden. Aber Thomas Höhle war nicht nur ein gestrenger, er war auch ein gütiger Hochschullehrer, der die Gabe besaß, Prüflingen Sicherheit zu vermitteln, sie zu einem ihrem Wissen gemäßen Prüfungsergebnis zu führen.

Seine Studenten und Mitarbeiter forderte er unbeirrt auf, sich mit ihren erworbenen Kenntnissen der Öffentlichkeit zu stellen. Neben seinen Bemühungen um das Bürger-Museum sind auch die um die Erhaltung von Johann Friedrich Reichardts Garten in Halle, der »Herberge der Romantik«, ebenso zu nennen wie die um das Wörlitzer Gartenreich. Hier war er Ende der 1960er Jahre Mitbegründer der Dessau-Wörlitz-Kommission zur Erforschung und Pflege des Dessau-Wörlitzer Kulturkreises.

Ebenfalls in jenen Jahren beteiligte er sich an der Neugründung der Ortsvereinigung Halle der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. und agierte von 1968 bis 2003 als Vorsitzender, anschließend als deren Ehrenvorsitzender. Entschieden arbeitete er das geistige Profil dieser Sozietät heraus und bemühte sich hier, einem breiten Publikum die Denkansätze der Goethe-Zeit in ihrer widerspruchsvollen Wirkmächtigkeit, die bis in unsere Tage reicht, nahezubringen. Die internationale Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. würdigte diese Arbeit 2002 mit der Ehrenmitgliedschaft.

Thomas Höhles Tod hinterlässt eine Lücke. Seine Autobiographie wird Fragment bleiben, seine mitreißende Art des Vortrags, sein freundlicher Umgangston werden schmerzlich vermisst werden – sein Andenken aber, sowohl bei denen, die seine Wege mitzugehen vermochten als auch bei denen, die andere Wege einschlugen, wird bleiben.

Hans-Joachim Kertscher

Professor Dr. Günter Jäckel

8. September 1926 – 23. Dezember 2011



Wenn der Sommer nahte, traf sich der Vorstand der Dresdner Ortsvereinigung alljährlich im Kleinzschachwitzer Hausgarten der Jäckels unter der alten Linde. Kuchen und Kaffee wurden gereicht und Dr. Theodor, der promovierte schwarze Kater, strich herbei. Die pointiert humorigen Anmerkungen des Hausherrn zu Goethes Gesellschaft, zu Gott und der Welt wären buchstäblich gewesen, in Erinnerung und Gespräch leben sie fort. Günter Jäckel war ein in der sächsischen Residenz einzigartiger Kenner von Literatur; als Literaturwissenschaftler war er, was so häufig nicht ist, in Schrift und Wort ein Literat.

Geboren wurde Günter Jäckel 1926 im Dörfchen Bahra zwischen Pirna und der Grenze zur Tschechoslowakei. Von 1947 bis 1952 studierte er Germanistik und Anglistik an der Leipziger Universität. Promoviert hat er 1957 bei Hermann August Korff, dem Autor von *Geist der Goethezeit*, über das Thema *Bild in der Prosadichtung Gottfried Kellers*. Der berufliche Werdegang gestaltet

sich zunächst stations- und abwechslungsreich: Lektor an der Technischen Hochschule Dresden, Redakteur am Radebeuler Neumann-Verlag, Dozent an der Dresdner Fachhochschule für Geodäsie und Vermessungswesen, schließlich ein Jahrzehnt Lektor an der Pädagogischen Hochschule Potsdam. In dieser Zeit beginnt Günter Jäckel sich vor allem als Herausgeber einen Namen zu machen – Gottfried Kellers Novellen, das *Volksbuch vom Till Eulenspiegel* (das allein bei Reclam Leipzig bis 1988 dreizehn Auflagen erreicht), die Christian-Reuter-Ausgabe in der Bibliothek Deutscher Klassiker, Büchners *Woyzeck* und *Lenz* sowie ein Hölderlin-Lesebuch betreut der junge Germanist.

1965 erhält er seine Lebensstellung, bis 1990 wirkte er an der Technischen Universität Dresden als Oberassistent, bis 1994 als außerordentlicher Professor. Da die Technische Uni-

versität vor der politischen Umwälzung tatsächlich eine wirklich *Technische* war, deren Geisteswissenschaftlern ein bildungsbereichernder Exotenstatus bestimmt war, konnte Günter Jäckel sich nahezu ungebunden auf dem weiten Feld der neueren deutschen Literatur umtreiben. Folgerichtig fortgesetzt werden die vielfältigen Herausgaben. *Deutsche Schwänke, Reformation und Deutscher Bauernkrieg im Spiegel der Literatur*, die *Faust-Historia*, *Die Französische Revolution in Schilderungen Goethes und Forsters*, *Frauen der Goethezeit in ihren Briefen* und Fontanes Frankreich-Wanderungen in zwei Bänden sind Früchte dieser Streifzüge. Flankiert werden diese durch zahlreiche Aufsätze und Vorträge. 1979 habilitiert sich Günter Jäckel mit einer in Wrocław verteidigten Arbeit *Strukturen in der Kurzprosa der DDR-Literatur zwischen 1965 und 1977* gar zu einem Gegenstand von äußerster Aktualität. Ein Großthema aber bestimmte mehr und mehr Günter Jäckels literarisches Suchen und Forschen, Zug um Zug entdeckte er die Literaturgeschichte seiner nunmehrigen Heimatstadt. Mit zwei Sammelbänden – *Dresden zur Goethezeit* und *Dresden zwischen Wiener Kongreß und Maiaufstand* – setzte er sich in der nach Stadtanekdoten süchtigen Elbresidenz ein Denkmal. Vergleichsweise noch zu gering beachtet ist Günter Jäckels Spätschaffen: die Herausgabe der *Selbstbiographie* des Dresdner Jugendschriftstellers Gustav Nieritz, des Klemperer-Tagebuchs der zweiten Hälfte des Jahres 1945 und vor allem seiner stationenhaft angelegten Dresdner Literaturgeschichte, die unter dem nicht unironischen Titel *Der Parnass einer Residenz* 2009 erschien.

1983 entstand unter engagierter Mitwirkung Günter Jäckels die *Forschungsgemeinschaft Kulturgeschichte des Dresdner Raumes*. Deren Publikationsorgan waren die noch heute periodisch erscheinenden *Dresdner Hefte*, denen er Rat und Beitrag zuwandte. Als 1991 der *Dresdner Geschichtsverein* neu ins Leben gerufen wurde, wählten seine Mitglieder Günter Jäckel zu ihrem ersten Vorsitzenden. Wie kein anderer kannte und vermittelte Günter Jäckel Dresdner Literaturgeschichte und -geschichten. Damit verbanden ihn seine Zuhörer und Leser seit etwa drei Jahrzehnten. Bereits im Jahr 1974 übernahm er den Vorsitz der 1962 wiederbelebten Dresdner Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft. Ein Vierteljahrhundert lang prägte er ihr Programm. Neben der Bewahrung der Tradition eröffnete er in Zeiten des geistigen Hungers neue publikumswirksame Foren: Mit Schülern wurde über zuvor gesehene DEFA-Literaturproduktionen diskutiert, ›verdächtige‹ Literaten fanden ein waches Publikum. Nach 1989 gelang es unter seiner Ägide, die Ortsvereinigung in die neue Zeit hinüberzuretten. Über ein Jahrzehnt begleitete er den neuen Vorsitzenden nicht nur aus der Entfernung. Sein tätiger Geist, sein offenes Wort werden uns fehlen.

Jürgen Klose

Bericht über die 82. Hauptversammlung vom 15. bis 18. Juni 2011:

Goethe und die Künste

Programm und Ablauf

15. Juni 2011

9.00–19.00 Uhr, Jugend- und Kulturzentrum »mon ami«

Symposium junger Goetheforscher

(Konzeption und Leitung: Dr. Matthias Buschmeier, Bielefeld; Dr. Marie Wokalek, Berlin)
mit folgenden Vorträgen:

Dr. Sebastian Böhmer (Weimar): Goethe, schreibend, auf dem Brenner. Anmerkungen zu zwei Fassungen eines denkwürdigen Moments. – Nora Reinhardt, M. A. (Bochum): Meisters Biograph und Meisters Autor. Verhandlungen um Autorschaft und Anonymität in »Wilhelm Meisters Wanderjahren«. – Andreas Hjort Møller, M. A. (Aarhus): »Was Rechts zu wissen«: Zur Hermeneutik des Fragments am Beispiel von Goethes »Faust«-Fragment. – Karina Becker, M. A. (Cambridge, Münster): Gegenentwürfe, Korrekturen und Alternativen zum »Götz« in unvollendeten Werken. – Dr. Gloria Colombo (Mailand): Goethe und die Seelenwanderung. – Merle Otto, M. A. (Göttingen): Von »Schlangengengüßel« und »Dichterzierlichkeit«. Goethes Verhältnis zu Indien. – Dr. Michael Bies (Zürich): Naturforschung in Wort und Bild. Zu Goethes Auseinandersetzung mit Eduard Joseph d'Alton und Carl Friedrich Philipp von Martius. – Dr. des. Sabine Schimma (Weimar): »So sehr ich die Unvollkommenheit jenes ersten Versuches fühlte und fühle«. Die Eigenmacht der Medien in Goethes Farbstudien.

19.30–21.30 Uhr, Jugend- und Kulturzentrum »mon ami«

Empfang für Studierende und junge Wissenschaftler

16. Juni 2011

10.00–12.30 Uhr, Deutsches Nationaltheater Weimar

Eröffnungsveranstaltung

Die musikalische Einführung übernahm Alina Elena Bercu, Klavier, Studentin der Hochschule für Musik Franz Liszt, mit der Paganini-Etüde Nr. 2 von Franz Liszt.

Begrüßung durch den Präsidenten der Goethe-Gesellschaft Dr. habil. Jochen Golz; Grußwort des Vertreters des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien MinR Dr. Horst Claussen; Grußwort der Ministerpräsidentin des Freistaates Thüringen Christine Lieberknecht, verlesen durch den Präsidenten der Goethe-Gesellschaft Dr. habil. Jochen Golz; Grußwort des Ministers für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Freistaates Thüringen Christoph Matschie; Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Weimar Stefan Wolf (siehe S. 27 f.)

Festvortrag: Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): Das letzte Jahr. Die Künste im Leben eines Mannes, der den Tod nicht statuierte (siehe S. 29–43)

Verleihung der Goethe-Medaille an Prof. Dr. Young-Ae Chon (Seoul) mit Laudatio von Prof. Dr. h.c. Terence James Reed (Oxford) (siehe S. 443–445); Laudatio von Dr. habil. Jochen Golz auf Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Werner Keller (Köln), dem anlässlich seines 80. Geburtstages im Jahr 2010 die Goethe-Medaille verliehen wurde (siehe GJb 2009, S. 414–416)

Dankeswort der Empfängerin der Goethe-Medaille Prof. Dr. Young-Ae Chon; Dankeswort von Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Werner Keller, verlesen durch das Mitglied der Goethe-Gesellschaft Prof. Dr. Manfred Eckstein, Schleiz (siehe S. 446-448)

14.00–17.30 Uhr, diverse Orte

wissenschaftliche Konferenz zum Thema »Goethe und die Künste«: 14.00–15.30 Uhr Arbeitsgruppen A – C (A: Von »Erwin und Elmire« zum »Faust«-Libretto – warum Goethe ein Leben lang Opern schrieb, B: Werthers Walzer: Tanz als kulturelle Kodierung von Intimität und Affekt, C: Die Illustrationen in Goethes Werkausgaben zu Lebzeiten und ihre Künstler) und 16.00–17.30 Uhr Arbeitsgruppen D – F (D: Goethe und Beethoven, E: Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goethe und Caspar David Friedrich, F: »Genien im Gedränge«. Die »Wilhelm Meister«-Lieder und ihre Komponisten)

19.30–22.30 Uhr, Deutsches Nationaltheater Weimar

»Die Wahlverwandtschaften« nach Johann Wolfgang Goethe (Regie: Claudia Meyer, Dramaturgie: Daniel Richter)

Im Anschluss an die Inszenierung fand für die Mitglieder der Goethe-Gesellschaft ein Gespräch über die Inszenierung statt.

19.30–21.00 Uhr, Jugend- und Kulturzentrum »mon ami«

Johann Wolfgang Goethe: »Novelle«, gelesen von Hanns Zischler

17. Juni 2011

9.00–12.30 Uhr, diverse Orte

wissenschaftliche Konferenz zum Thema »Goethe und die Künste«: 9.00–10.30 Uhr Arbeitsgruppen G–I (G: Diskussion zum Festvortrag, H: »Ein strenger Umriß« – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie, I: »Ein klarer Duft blaute alle Schatten«. Goethe als Landschaftszeichner) und 11.00–12.30 Uhr Arbeitsgruppen K–M (K: »Man möchte sich fürchten, das Haus fiel ein«. Goethe und die »absolute« Musik, L: Im »Durcheinander aller Stile«: Symbol und Allegorie der Architektur bei Goethe, M: Goethe und Neureuther. Die Arabeske: Ornament oder Reflexionsmedium?)

14.00–18.00 Uhr, Audimax der Bauhaus-Universität Weimar

Ordentliche Mitgliederversammlung

1. Eröffnung und Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Verleihung von Ehrenmitgliedschaften
(siehe S. 449-456)
4. Tätigkeitsbericht des Präsidenten
(siehe S. 422-429)
5. Geschäftsbericht des Schatzmeisters
(siehe S. 437-440)
6. Bericht der Kassenprüfer
(siehe S. 441 f.)
7. Aussprache zu den Berichten
- 8.1. Antrag auf Entlastung des Vorstandes
- 8.2. Verabschiedung der ausscheidenden Vorstandsmitglieder
9. Antrag auf Entlastung der Kassenprüfer
10. Wahl von zwei Kassenprüfern für die Zeit von 2011-2015
11. Vorstellung der in den Beirat zu berufenden Kandidaten und Berufung des Beirats für die Zeit von 2011 bis 2015
(siehe S. 432)
12. Verschiedenes

- 13. Vorstellung der Kandidaten für die Wahlkommission und Wahl der Wahlkommission
- 14. Vorstellung der Kandidaten und Wahl des neuen Vorstands für die Zeit von 2011 bis 2015
(siehe S. 436)
- 15. Bekanntgabe der Wahlergebnisse (zu TOP 14)
(siehe S. 433)
- 16. Wahl des Präsidenten, Vizepräsidenten und Schatzmeisters durch den neugewählten Vorstand
- 17. Bekanntgabe der Wahlergebnisse (Zu TOP 16)
(siehe S. 434)

20.30–0.00 Uhr, Dorint Sofitel »Am Goethepark«, Weimar

Geselliger Abend

mit Begrüßung durch den Präsidenten, Büffet sowie Musik und Tanz in der Hotelbar »Belle Epoque«

Zugleich waren für unsere Mitglieder Haus und Garten des goetheschen Wohnhauses am Frauenplan geöffnet.

18. Juni 2011

10.00–11.30 Uhr, Jugend- und Kulturzentrum »mon ami«

Goethe im Ausland

Podium zur Tätigkeit der Goethe-Gesellschaften im Ausland. – Mitwirkende: Prof. Dr. Claire Baldwin (USA), Prof. Dr. Wojciech Kunicki (Polen), Prof. Dr. Marcus Mazzari (Brasilien), Prof. Dr. Irakli Schurgulaia (Georgien), Doz. Dr. Sulfia Zunanova (Russland). Moderation: Prof. Dr. h.c. Terence James Reed

13.00–22.00 Uhr

Exkursion nach Gotha über Schnepfenthal

(Konzeption und Leitung der Exkursion: MinR a.D. Dr. Wolfgang Müller, Ilmenau): Busfahrt nach Schnepfenthal – Begrüßung und Einführung in die Geschichte der Salzmannschule Schnepfenthal durch den Schulleiter Dirk Schmidt in der Mensa des Gymnasiums (ehemalige Reithalle) und Kaffeetrinken – Rundgänge im Gymnasium in vier Gruppen – Fahrt über Wahlwinkel nach Gotha, Schloss Friedenstein – Begrüßung durch den Stiftungsdirektor Dr. Martin Eberle in der Schlosskirche und Grußwort des Oberbürgermeisters der Stadt Gotha Knut Kreuch – geführte Rundgänge in Gruppen – Abendbüffet im Schlosshof – Rückfahrt nach Weimar

14.00–20.00 Uhr, Goethe-Nationalmuseum

Begegnungstreffen für Studierende und junge Wissenschaftler »Auf den Spuren Johann Heinrich Meyers«

mit Lesung aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer, Podiumsdiskussion, Spaziergang auf Meyers Spuren und Präsentation von graphischen Arbeiten Meyers, anschließend Imbiss und Geselligkeit im Foyer des Goethe-Nationalmuseums

Tätigkeitsbericht des Präsidenten

In unseren Berichtszeitraum fiel, chronologisch annähernd in dessen Mitte platziert, das 125-jährige Jubiläum der Goethe-Gesellschaft. Als der letzte direkte Nachkomme Goethes, sein Enkel Walther Wolfgang, am 15. April 1885 starb, wartete die kulturelle Öffentlichkeit mit Spannung auf die Eröffnung seines Testaments, hatten doch vordem die Enkel das Goethe-Haus am Frauenplan vor touristischen Besuchergruppen abgeschirmt und auch die handschriftlichen Schätze des Hauses nur wenigen Wissenschaftlern geöffnet. In seinem Testament gab Walther Wolfgang von Goethe den handschriftlichen Nachlass seines Großvaters in das persönliche Eigentum der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar und Eisenach, während Goethes Wohnhaus mit seinen Sammlungen zu Kunst und Naturwissenschaft in die Obhut des Staates Sachsen-Weimar überging. Bereits am 8. August 1885 verfügte Großherzog Carl Alexander in einem Rechtsakt die Gründung des Goethe-Nationalmuseums, das ein Jahr später seine Pforten öffnete. Großherzogin Sophie ließ den handschriftlichen Nachlass Goethes in das Weimarer Stadtschloss bringen und widmete sich intensiver Lektüre ihres kostbaren Besitzes, aus dem sehr bald ein Goethe-Archiv, 1889 dann das Goethe- und Schiller-Archiv wurde, dem sie aus ihrem Privatvermögen 1896 ein eigenes Gebäude stiftete, das zu Weimars schönen spätklassizistischen Bauten gehört und gegenwärtig von Grund auf saniert wird. Der Großherzogin stand der Wunsch vor Augen, eine große wissenschaftliche Ausgabe von Goethes Werken zustande zu bringen. Bewusst war ihr aber ebenso, dass dieses Vorhaben nur realisiert werden konnten, wenn sich eine Gemeinschaft von Freunden und Förderern Goethes zusammenfinden würde. So erörterte sie sehr bald mit ihren wissenschaftlichen Beratern die Gründung einer Goethe-Gesellschaft, die dann am 20. und 21. Juni 1885 festlich aus der Taufe gehoben wurde.

Unschwer ist zu erkennen, dass das Jahr 1885 mit gutem Grund auch als Geburtsjahr der heutigen Klassik Stiftung Weimar angesehen werden kann, denn Goethe-Nationalmuseum und Goethe- und Schiller-Archiv bilden heute noch den klassischen Nukleus der Stiftung. Und weil in das Jahr 2010 auch die hundertste Wiederkehr des Gründungsjahres des Freundeskreises des Goethe-Nationalmuseums fiel, konnte das Jubiläum gleich von drei Institutionen festlich begangen werden. Eröffnet wurde es am 19. Juni mit einem Festakt in der Weimarahalle. Die Festrede – nachzulesen im Goethe-Jahrbuch 2010 – hielt Dieter Borchmeyer, der kurzfristig für den erkrankten Siegener Germanisten Georg Bollenbeck eingesprungen war. Just zu dieser Zeit war der 250. Stipendiat der Goethe-Gesellschaft, der junge russische Germanist Viktor Trofimow, zu Gast in Weimar. Sein Grußwort war ein wichtiges Signal an die Öffentlichkeit. Am Nachmittag dann erlebte ein neuer Band unserer Schriftenreihe im Festsaal des Stadtschlusses seine Premiere. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass die testamentarischen Entscheidungen des letzten Goethe-Enkels, die so bedeutsam für Weimars kulturelle Entwicklung werden sollten, in Gesprächen mit dem Großherzogspaar, insbesondere aber im brieflichen und mündlichen Diskurs mit dem gleichaltrigen Großherzog Carl Alexander herangereift sind, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Den Briefwechsel zu edieren war ein lang gehegter Wunsch unseres ehemaligen Vorstandsmitglieds René Jacques Baerlocher aus Basel, der viele Jahre seines Lebens an die Vorbereitung dieser Edition gesetzt hat, die aber abzuschließen ihm nicht mehr vergönnt war – er starb im Dezember 2006. Seine wissenschaftliche Partnerin im Goethe- und Schiller-Archiv, Christa Rudnik, hat es übernommen, Baerlochers Manuskript zu Ende zu führen. Texte aus dem Band wurden in der Premiere vorgestellt. Ihren besonderen Reiz erhielt die Veranstaltung dadurch, dass Kompositionen von Walther Wolfgang von Goethe vorgestellt wurden, zu dessen Lehrern immerhin Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Carl Löwe gehört hatten, darunter auch Stücke aus einer komischen Oper, deren Partitur erst jüngst entdeckt worden war. Den Tag beschloss eine festliche Geselligkeit in der südlichen Galerie

des Stadtschlusses, zu der Freundeskreis und Goethe-Gesellschaft geladen hatten. Wer von ihnen dabei war, wird diesen Tag hoffentlich in guter und bleibender Erinnerung bewahren.

Monate später, am 10. und 11. September, war Gelegenheit, die Geschichte der Goethe-Gesellschaft einzubetten in die Geschichte anderer literarischer Gesellschaften. Unter dem Titel *Skeptischer Dichterkult. Literarische Gesellschaften gestern und heute* veranstaltete die Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten in Zusammenarbeit mit der Goethe-Gesellschaft ihre Jahrestagung in Weimar. Zu einer Podiumsdiskussion unter dem Titel *Warum Goethe heute?* fanden sich Ortsvorsitzende deutscher Goethe-Gesellschaften (Ragnhild Flechsig aus Hamburg, Siegfried Arlt aus Chemnitz, Jens Bortloff aus Mannheim, Hans-Joachim Kertscher aus Halle und Benedikt Jeßing aus Essen) am Abend des 11. September zusammen. In einer weiteren Podiumsdiskussion am Samstagvormittag wurde die historische Entwicklung mehrerer literarischer Gesellschaften (darunter auch der unseren) zur Sprache gebracht, während der Nachmittag dem Thema *20 Jahre danach – literarische Gesellschaften Ost-West* vorbehalten war. Gegenwärtig ist zu beobachten, dass die Beschäftigung mit der Geschichte literarischer Gesellschaften in der historischen Forschung an Bedeutung zunimmt. Zeugnis dafür ist sowohl die Geschichte des Freien Deutschen Hochstifts, die Joachim Seng vorgelegt hat, als auch die Geschichte der Schopenhauer-Gesellschaft aus der Feder von Andreas Hansert – beide waren auf dem Samstagspodium 2010 zugegen.

Dass wir auf unserer Jubiläumsveranstaltung unseren 250. Stipendiaten vorgestellt haben, geschah nicht ohne Absicht. Einerseits konnten wir damit die beeindruckende Kontinuität unseres Programms bekunden, das im Jahre 1993 vom damaligen Präsidenten Werner Keller begründet worden war – ihm zu Ehren erhielt es im vergangenen Jahr den Titel *Werner-Keller-Stipendienprogramm* –, und andererseits einer interessierten Öffentlichkeit die Internationalität unserer Arbeit unter Beweis stellen. Schwerpunkt unserer Förderung bleibt die Goethe-Forschung in den Ländern Ost- und Südosteuropas, den Kaukasus-Staaten, in Russland und in den Ländern des Fernen Ostens. An der generellen Situation, dass in all diesen Ländern Goethe immer noch großes Interesse auf sich zieht, während in Westeuropa und den USA eher rückläufige Tendenzen zu beobachten sind, hat sich wenig geändert. Ich selbst bin nach Kräften bemüht, die in Weimar weilenden Stipendiaten durch Gespräche und Konsultationen zu fördern, was mir selbst wichtige Informationen über ihre Herkunftsländer verschafft, die den eigenen Blick weiten und künftige Entscheidungen motivieren helfen. Mit den meisten Stipendiaten bleiben wir von Weimar aus in Verbindung – Frau Dr. Oberhauser und Frau Brendel sorgen gemeinsam dafür, dass solche Fäden nicht abreißen – und nicht wenige von ihnen sind an ihren Heimatuniversitäten in unserem Sinne aktiv. Ob sich daraus einmal so etwas wie ein allorts inzwischen anzutreffendes Alumni-Netzwerk entwickeln kann, bleibt abzuwarten. Für unser Stipendienprogramm können wir, wenn projektgebundene Anträge vorliegen, Zuwendungen des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien in Anspruch nehmen. Die Hauptlast aber trägt die Gesellschaft selbst, und wenn wir nicht über einen größeren Betrag verfügen könnten, den Prof. Keller für uns eingeworben hat, sähe es nicht günstig aus. Umso höher ist es zu schätzen, dass Mitglieder unserer Gesellschaft immer wieder mit Spenden unser Stipendienprogramm unterstützen. Dafür sei ihnen herzlich Dank gesagt. Vergessen werden darf auch nicht, dass verschiedene Ortsvereinigungen uns Hilfe gewähren, nicht zuletzt auch dadurch, dass sie Stipendiaten zu Vorträgen in ihre Gesellschaften einladen. Auch dafür sei ihnen herzlich gedankt.

Mit den weltweit organisierten Goethe-Gesellschaften bleibt die Weimarer Gesellschaft eng verbunden und sucht sie zu unterstützen, soweit es in ihren Kräften steht. Im Oktober 2010 konnte die Goethe-Gesellschaft in Breslau nach Jahren der Ruhe neu belebt werden. Ihr Neugründer Prof. Kunicki hat andere Akzente gesetzt und wichtige Impulse gegeben, damit die Universität Breslau, Ort einer sehr qualitätvollen Germanistik, an ihre guten Traditionen in der Klassik- und Romantik-Forschung anknüpfen kann. Eine bemerkenswert originelle Idee ist von der ungarischen Goethe-Gesellschaft realisiert worden. Dort hat man

2010 unter dem Motto »Goetheorie« einen Wettbewerb für Graphiker ausgeschrieben, die gebeten wurden, sich mit ihren spezifischen künstlerischen Mitteln produktiv zu Goethes Farbenlehre in Beziehung zu setzen, die 1810 erstmals erschienen war. Entstanden sind so Plakate und ein sehr schöner Katalog, der dank finanzieller Förderung aus Ulm und Weimar zustande kommen konnte. Mit berechtigtem Stolz kann die rumänische Goethe-Gesellschaft darauf verweisen, dass unter der Federführung von Prof. Guțu der erste Band des rumänischen Goethe-Jahrbuchs erschienen ist. Auch die dort seit langem vorbereitete 18-bändige Goethe-Ausgabe, gefördert von unserem Ehrenpräsidenten, ist auf gutem Wege. Anfang Juni 2011 hatte ich die ehrenvolle Aufgabe, an einer Universität in der südwestchinesischen Stadt Chongqing ein Goethe-Zentrum mit aus der Taufe zu heben; Grundlage dafür waren ein Goethe-Archiv und eine Goethe-Bibliothek – beides Geschenke des großen chinesischen Goethe-Forschers und Goethe-Übersetzers Yang Wuneng. Mit Freude studiere ich immer wieder die Programme der Schweizer Goethe-Gesellschaft, die interessante wissenschaftliche Tagungen anbietet oder zu reizvollen Wanderungen einlädt und dann den Eichendorff-Seufzer laut werden lässt: »Ach wer da mitreisen könnte«. Die *Österreichische Goethe-Gesellschaft*, als Wiener Goethe-Verein uns im Gründungsdatum vorausgegangen, macht unter der verdienstvollen Präsidenschaft von Herbert Zemann stets durch gediegene Publikationen und kostbare musikalisch-literarische Veranstaltungen auf sich aufmerksam.

Immer wieder erreichen uns aus Russland Berichte – aus Glasow, Ishewsk, aus Samara, Petersburg oder Tambow –, die von einer lebendigen Goethe-Pflege in Gestalt von Theateraufführungen, Lesungen oder Konzerten Zeugnis ablegen. Gerade die Goethe-Gesellschaften in Russland und in Südosteuropa bedürfen in besonderem Maße unserer Unterstützung; sie wird auch gegeben, sollte und könnte sich aber nach Umfang und Intensität noch deutlich erweitern. Dass hier an mehreren Orten stabile partnerschaftliche Beziehungen existieren, verdanken wir Persönlichkeiten wie Ursula Heldmann, Cornelia Kühn-Leitz oder Angelika Kunkel. Ihr gutes Beispiel sollte Nachahmung finden. Eindringlich sei an unsere Mitglieder appelliert, ihren persönlichen (finanziellen) Beitrag zur Unterstützung der Arbeit mit Goethe in den Ländern zu leisten, wo aktive, begeisterungsfähige Menschen tätig sind.

Die Unterstützung der Arbeit ausländischer Goethe-Gesellschaften ist für uns auch darum besonders wertvoll und wichtig, weil dort der Akzent auf der Arbeit mit der Jugend liegt. Auch unsere Gesellschaft misst dieser Arbeit große Bedeutung bei, denn die Schüler und Studenten von heute werden die Mitglieder von morgen sein. Besonderes Verdienst hat sich unser Vorstandsmitglied Wolfgang Müller erworben, der seit Jahren die Sommerschule der Europäischen Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte (EJBW) begleitet und in unseren Sommerkursen die organisatorische Seele des Ganzen ist. Auf die Sommerschule des Jahres 2009, die Schüler aus Deutschland, Polen, der Slowakei und Italien zusammenführte und sie anhand klassischer Themen zu eigener kultureller Tätigkeit veranlasste, hatte ich vor zwei Jahren vorausblicken können. Leider kam die Sommerschule 2010 aufgrund einer schweren Erkrankung ihres engagierten Leiters Dr. Frithjof Reinhardt nicht zustande und in diesem Jahr musste sie abgesagt werden, weil die Europa-Mittel ausblieben. Die Hoffnung auf eine Fortführung dieser Reihe aber bleibt ungebrochen. Besseres ist von unseren Sommerkursen zu berichten, die jeweils im August von unserem Vorstandsmitglied Prof. Reed und von Prof. Jeßing aus Bochum betreut werden. 2010 stand der Kurs unter dem Motto *Bildung und Bestimmung des Menschen in der klassischen deutschen Literatur*, das Thema des Kurses 2011 lautet: *Politische, pädagogische und ästhetische Utopie – Die Weimarer Klassik im europäischen Kontext und das Prinzip Hoffnung in der Literatur*. Nach Abschluss der Kurse entstehen kleine Publikationen, ins Werk gesetzt von unserem Mitglied Alfried Holle, in denen die Kursanten in Vers (sogar Verse eines Kursleiters sind dabei) und Prosa ihre Weimar-Erfahrungen beschreiben. Bislang ist dank der guten Kontakte und der fabelhaften Wirksamkeit von Alfried Holle stets Geld für die Sommerkurse eingeworben worden und dieses Glück ist auch für den Sommerkurs 2011 eingetreten; Ziel unserer Kurse ist es, nicht nur selbst zahlende Teilnehmer (der Preis beträgt 750 Euro) zu empfangen, sondern vor

allem begabte, aber mittellose Studenten durch ein Stipendium zu unterstützen. Die Allianz Kulturstiftung wird den Kurs 2012 (und hoffentlich weitere Kurse) ausreichend unterstützen. Dafür sei ihr schon jetzt gedankt und in diesen Dank eingeschlossen ist unser Beiratsvorsitzender Dr. Albert für seine vermittelnden Bemühungen.

Impulse zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Goethe vermittelt der in Vorbereitung der Hauptversammlung ausgeschriebene Essay-Wettbewerb, dessen Themenwahl sowohl einen Jubilar dieses Jahres – Heinrich von Kleist – einbezog als auch mit Goethes Liebeslyrik und Goethes Verhältnis zur Religion ewig junge Themen zur Sprache brachte. Mit Freude nehmen wir wahr, dass mancherorts akademische Lehrer ihre Studenten auf unseren Wettbewerb aufmerksam machen und sie zur Teilnahme motivieren. Es gehört – anderes Thema – zur guten Tradition unserer Gesellschaft, dass Vorstandsmitglieder oder uns nahestehende Professoren Studenten zur Hauptversammlung mitbringen. Beides soll auch in Zukunft für unsere Gesellschaft leitend sein.

Auf Bildung im umfassenden Sinne haben nicht nur junge Leute, sondern auch unsere gereiften Mitglieder Anspruch. Für beide Gruppen veranstalten wir in Weimar gemeinsam mit dem Goethe-Institut eine Vortragsreihe – konzipiert und organisiert von Frau Oberhauser –, die sich eines Stammpublikums und eines daraus resultierenden guten Besuchs erfreut, auch wenn es die hiesige Presse bisweilen an werbender Unterstützung – trotz guter Vorbereitung durch uns – fehlen lässt. Doch damit berühre ich ein Problem, das mir immer wieder auch aus den Ortsvereinigungen signalisiert wird. Seitdem das Weimarer Goethe-Institut seine langjährige Heimstatt, das Haus der Frau von Stein, verloren hat, sind wir mit unserer Reihe im vodafone-Hörsaal der Herzogin Anna Amalia Bibliothek kostenfrei untergekommen, was dankbar vermerkt werden soll. Sosehr wir uns über den Besuch unserer Vorträge durch Mitglieder verschiedener benachbarter Ortsvereinigungen freuen, sosehr ist uns doch bewusst, dass man in Jena, Pößneck, Saalfeld oder Rudolstadt, in Gotha oder Eisenach eigene Programmsouveränität und ein eigenes Stammpublikum anstrebt – und das lässt sich, wie die Lektüre aller Ortsvereinigungsberichte mir immer wieder vor Augen führt, deutschlandweit als Absicht ausmachen. Immer von neuem bin ich erstaunt und erfreut über die Vielfalt an Themen und Formen, mit der die Ortsvereinigungen in Deutschland ihre Mitglieder (alles in allem ca. 7000) und ihr Gastpublikum an sich binden. Für diese inhaltlich wie organisatorisch bemerkenswerte Leistung sei den Vorsitzenden und ihren Vorständen herzlich gedankt. Ein besonderer Dank sei den Brüdern Rimmel aus Siegburg gesagt, die auch in diesem Jahr wieder die Abstracts der wissenschaftlichen Konferenz in einer handlichen Broschüre publiziert und uns allen damit einen großen Dienst erwiesen haben. Jubiläen werden von den Ortsvereinigungen zu Höhepunkten ihres Vereinslebens ausgestaltet. Davon konnte ich mich selbst als Gast bei Veranstaltungen in Karlsruhe, Bergisch Gladbach und Rudolstadt überzeugen, wo man das 50., 10. und 35. Gründungsjubiläum festlich begangen hat. An der Gründung der Goethe-Gesellschaft im März 2010 in Mannheim durfte ich ebenfalls als Gast teilnehmen. Nicht verschweigen kann ich aber, dass die Ortsvereinigung Bamberg leider ihre Tätigkeit eingestellt hat. Zumindest die Hoffnung auf eine Neugründung sei an den Horizont projiziert. Einen Höhepunkt im Leben der deutschen Ortsvereinigungen stellen stets ihre Jahrestagungen dar. 2010 lag die Verantwortung bei der Ortsvereinigung Halle und wer in Halle dabei war, wird Umsicht, Einsatzfreude und Hilfsbereitschaft aller Verantwortlichen – und hier möchte ich das Ehepaar Heller besonders erwähnen – nicht genug zu rühmen wissen. Wer vorher mit Halle die Vorstellung von einer schäbigen Industriestadt verbunden hat, wird gründlich eines Besseren belehrt worden sein, wird Halle als eine baulich beeindruckende Stadt mit einer reichen kulturellen und wissenschaftlichen Vergangenheit kennengelernt haben. In eine ganz andere Region hat die diesjährige Tagung geführt, ins Erzgebirge, dem Goethe auf Reisen nach Böhmen große Aufmerksamkeit geschenkt hat. Hier haben, wie mir berichtet worden ist – ich selbst konnte diesmal leider nicht anwesend sein –, die Natur in ihrer Höhe und in ihren Tiefen, die Synthese von Natur- und Geisteswissenschaften Bildungserlebnisse ganz eigener Art hervor-

gerufen. Dankbar sei den Goethe-Freunden in Aue und Bad Schlema ein herzliches »Glück-auf« zugerufen.

Vor zwei Jahren schon, liebe Mitglieder und liebe Gäste, habe ich das Thema einer Goethe-Akademie für unsere Mitglieder berührt, es ist in meinen Jahresbriefen angeklungen, und heute möchte ich es wiederum in Erinnerung rufen. Wer in Universitätsstädten lebt, wird mir bestätigen, dass sich dort das Seniorenstudium großer Beliebtheit erfreut. Unserem Vorstand schwebte etwas Ähnliches vor. Mitglieder unserer Gesellschaft, doch beileibe nicht nur diese, und keineswegs auch nur Senioren, sollen von ausgewiesenen Wissenschaftlern – das können z. B. gegenwärtige oder ehemalige Vorstandsmitglieder sein – durch kursorische Lektüre entweder an Goethe herangeführt oder mit ihm neu vertraut gemacht werden. Zu einem etwa einwöchigen Kursprogramm in Weimar gehörten spezielle Besuchsprogramme in den klassischen Stätten sowie Exkursionen ins Umland. Für einen solchen Kurs müsste ein angemessener Betrag erhoben werden, wobei die Unterbringung eine besondere Rolle spielt. In unseren ersten Überlegungen hatten wir Wert auf ein exzellentes Lehrangebot gelegt und – vielleicht in idealistischem Überschwang – angenommen, dass ein solches Angebot mit einem etwas einfacheren Unterbringungsniveau konform gehen könne. In der EJBW stünde ein solches Quartierniveau zur Verfügung. Sind hingegen potentielle Teilnehmer eher geneigt, sich vom Lehrprogramm in sehr komfortablen Hotels zu erholen, stiege natürlich der finanzielle Aufwand beträchtlich. Gegenwärtig wird im Bereich der EJBW dem Vernehmen nach ein neues Wohngebäude errichtet, das an den Ansprüchen von Gästen orientiert ist, die dem Studentenalter entwachsen sind. Das hieße uns hoffen. Ich stelle Ihnen diese Fragen in aller Offenheit zur Diskussion und würde mich sehr freuen, wenn Sie dazu Stellung nähmen, denn bisher hat sich das Engagement unserer Mitglieder auf Bekundungen Einzelner reduziert, und selbst wenn wir mit Werbemaßnahmen Interessierte außerhalb unserer Gesellschaft ansprächen, so blieben sie, unsere Mitglieder, immer unser erster Ansprechpartner.

Von unserem Jahrbuch habe ich andeutungsweise bereits gesprochen. Auch in diesem Jahr ist es pünktlich im Wallstein Verlag erschienen. Wir Herausgeber sind bestrebt, einerseits aktuelle Tendenzen der Goethe-Forschung angemessen zur Geltung zu bringen – dazu gehört auch deren Reflexion in einem umfangreichen Rezensionsteil –, andererseits ein lebendiges Bild vom Innenleben der Muttergesellschaft, von ihren internationalen Verbindungen wie vom Geschehen in den Ortsvereinigungen zu vermitteln. Ankündigen kann ich Ihnen auch für dieses Jahr einen weiteren Band in unserer Schriftenreihe, und zwar eine Neuauflage des *Tiefurter Journals*, das vor sage und schreibe 112 Jahren schon einmal in dieser Reihe erschienen war und auch im Antiquariatsbuchhandel zu den Raritäten gehört. Textlich nach modernen editorischen Gesichtspunkten eingerichtet – gedruckt wird nach dem Exemplar Herders aus der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz –, kommen dem Kommentar der Edition insbesondere die Ergebnisse eines Teilprojekts im Jenenser Sonderforschungsbereich *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800* zugute, der im Vorjahr erfolgreich seine Arbeit beendete. Die Edition ist eine Teamarbeit, bei der die Jenaer Germanistin Jutta Heinz die Führungsrolle in einer Mannschaft junger Germanisten besaß und mir die Rolle des Reihenherausgebers und Mit-Editors zufiel. Das *Tiefurter Journal* war weit mehr als das Spielwerk seiner Herausgeberin Anna Amalia, die damit auch die Langeweile aus ihrer ländlichen Hofhaltung verbannen wollte. Die Repräsentanten der Weimarer Geistigkeit – Herder, Wieland und Goethe – sind im Journal mit Beiträgen vertreten. Als Mitherausgeber möchte ich hier von meinem Werberecht ungeniert Gebrauch machen. Über den Erwerb der Schriftenreihe per Subskription hatte ich Sie vor zwei Jahren unterrichtet. Auch für das kommende Jahr kann ich Ihnen einen weiteren Band in der Schriftenreihe versprechen, dessen Inhalt aber kann ich Ihnen noch nicht verraten.

Unser Schatzmeister, Herr Kippenberg, wird Ihnen anschließend Bericht über unsere finanzielle Situation erstatten. Jede literarische Gesellschaft, auch die unsere, verdankt ihre finanzielle Stabilität in erster Linie einem kontinuierlichen Beitragsaufkommen, das wiederum von der Mitgliederzahl abhängig ist. Gegenwärtig halten wir bei 2843 Mitgliedern –

kein Grund zu großer Unzufriedenheit, keineswegs aber Anlass, sich behaglich zurückzulehnen. Mitglieder verlassen uns – zumeist aus Altersgründen oder durch den allerletzten Hintritt –, doch sieht sich der Vorstand leider von Zeit zu Zeit auch veranlasst, Mitglieder, die mehrfach keinen Beitrag gezahlt haben, von der Mitgliedsliste zu streichen. Von solchen unangenehmen, gleichwohl notwendigen Maßnahmen abgesehen, gibt es keinen Anlass, über die Zahlungsmoral unserer Mitglieder Klage zu führen, sie ist im Gegenteil besser geworden. Hervorzuheben ist prinzipiell die Spendenfreudigkeit unserer Mitglieder, von der Sie sich schwarz auf weiß überzeugen können, wenn sie die entsprechende Danksagung im Jahrbuch zur Kenntnis nehmen. Die besonders gebefreudigen unter unseren Mitgliedern hatten wir speziell zu unserem Jubiläum im vergangenen Jahr eingeladen. Ich bin gewiss, dass wir auch im kommenden Jahr einen entsprechenden Personenkreis einladen können, und gewiss bin ich mir auch, dass wir unseren Gästen in Weimars reichem kulturellem Umfeld etwas Besonderes bieten können. Ich kann nicht verhehlen, dass angesichts einer spürbaren Zurückhaltung unter den privaten Stiftungen – teilweise aus der aktuellen Finanzkrise zu erklären – der Spendenwilligkeit unserer Mitglieder in Zukunft noch größere Bedeutung zukommen wird. Vielfältig sind unsere Aufgaben, sie reichen von der Grundversorgung unserer Mitglieder in Gestalt eines qualitätvollen Jahrbuchs bis hin zu den internationalen Pflichten, dem Stipendienprogramm und der Unterstützung bedürftiger ausländischer Goethe-Gesellschaften. In solchem Kontext möchte ich Sie mit einem Spendenmodell bekannt machen, wie es in der Deutschen Stiftung Denkmalschutz praktiziert wird und wie es von einem Mitglied unserer Gesellschaft uns angeboten und dann auch realisiert wurde. Es handelt sich um das Modell eines Stifterdarlehens; es besteht darin, dass ein Mitglied uns einen Betrag – befristet und kündbar – zur Verfügung stellt mit der Maßgabe, den Zinsertrag aus diesem Kapital für die Zwecke unserer Gesellschaft zu verwenden. Angesichts der gegenwärtigen Ertragslage sind keine himmelstürmenden Summen zu erwarten, doch bei einigermaßen geschickter Anlage kann uns das sehr helfen, denn in unserem Haushalt zählt jeder Betrag, möglichst von 1000 Euro an aufwärts. Wer eine solche Anregung aufgreifen möchte, kann sich gern darüber mit unserem Schatzmeister oder mit unserer Buchhalterin Frau Brendel beraten.

Den Zusammenhang von finanzieller Situation und Mitgliederstand habe ich Ihnen bereits vor Augen geführt. Das Thema Mitgliederwerbung ist in diesem Zusammenhang ein notwendiger Punkt. Als *ceterum censeo* wiederhole ich meine Auffassung, dass der Grundsatz »Mitglieder werben Mitglieder« am meisten Erfolg verspricht. Alle schriftlichen Werbekaktionen, seien es Plakate, seien es werbende Briefe oder öffentliche Anzeigen, können durchaus etwas bewirken, wirksamer aber ist das Engagement unserer Mitglieder durch die Kraft der überzeugenden Rede, sind das persönliche Beispiel und die persönliche Einflussnahme. Werden Sie in diesen Ihren Bemühungen bitte nicht müde, diesen Appell kann ich nur stets und ständig wiederholen. Führen Sie dabei auch die Vorteile einer Mitgliedschaft ins Feld, den freien Eintritt in die klassischen Stätten in Weimar und ins Düsseldorfer Goethe-Museum, den Bezug des Jahrbuchs und den rabattierten Erwerb der Schriftenreihe, überzeugen Sie Ihre Gesprächspartner von der Qualität unserer Hauptversammlungen und dem interessanten geistigen Leben in den Ortsvereinigungen, wecken Sie Interesse. Wir in Weimar tun es auf unsere Weise, indem wir in Kooperation mit mehreren Gymnasien für interessierte Schüler Auszeichnungsmitgliedschaften vorsehen, mit dem Recht einer dreijährigen kostenfreien Mitgliedschaft verknüpft, ferner in Vorträgen oder den Sommerkursen für unsere Gesellschaft werben.

Wenn Sie sich über die Ziele unserer Gesellschaft orientieren wollen, können Sie mittlerweile auf moderne Medien zurückgreifen. Meinen Brief an die Mitglieder zum Jahresbeginn wird es natürlich weiterhin geben. Angeregt und tatkräftig gefördert von unserem Beiratsvorsitzenden Dr. Albert, ist unsere Homepage modernisiert worden. Sie finden dort so manches Wissenswerte, übersichtlich und optisch attraktiv aufbereitet. Das gleiche Kompliment werden Sie hoffentlich unserem Newsletter machen, dessen zweite Nummer, ver-

antwortlich betreut von unseren Vorstandsmitgliedern Johannes Kippenberg und Jürgen Klose, gestaltet von Steffen Heinze, Mitte Mai erschienen ist. Warnende Stimmen hatten sich erhoben, die uns von dem Begriff Newsletter abzubringen suchten. Den Grund dafür kenne ich wohl und teile die Furcht vor einer Anglizisierung unserer Sprache. Gleichwohl muss ich das Argument zu Hilfe rufen – und fände in Goethe sogar einen Fürsprecher –, dass bestimmte neue Worte einen Sachverhalt angemessen und für alle, auch und vor allem für junge Menschen, verständlich bezeichnen. Wenn Sie Ihre eventuell noch vorhandene Skepsis beiseiteschieben und sich wagemutig der neuen Technik anvertrauen, werden Sie hoffentlich die Vorzüge einer elektronischen Zeitung wahrnehmen: Sie finden dort aktuelle Informationen, dazu passende Bilder, Hinweise auf Veranstaltungen und manches mehr. Zur aktuellen Berichterstattung, die einen Schwerpunkt bilden wird, treten Porträts von Ortsvereinigungen oder internationaler Goethe-Gesellschaften, hier eröffnet sich ein weiterer Spielraum. Wenn Sie den Newsletter kostenlos abonnieren möchten, tragen Sie bitte auf unserer Homepage Ihre e-mail-Adresse ein. Im Vorwort zur ersten Ausgabe habe ich den alten Kaufmannsgrundsatz variiert: Waren Sie zufrieden, sagen Sie es weiter, waren Sie nicht zufrieden, sagen Sie es mir. Heute möchte ich diesen Grundsatz mit der Bitte, ihn nach Möglichkeit anzuwenden, an Sie weiterreichen.

Materielle Verluste, schrumpfende Einnahmen wiegen schwer, schwerer indes wiegt der Verlust, wenn uns Persönlichkeiten verlassen, die sich in unser aller Bewusstsein eingepägt haben. Unser Jahrbuch enthält Nachrufe auf den langjährigen Vorsitzenden der Darmstädter Goethe-Gesellschaft, den von uns allen verehrten Fritz Ebner, auf den großen Gelehrten Walter Müller-Seidel, früheres Vorstandsmitglied unserer Gesellschaft, und auf Gero von Wilpert, der vom fernen Australien aus durch seine in hohen Auflagen verbreiteten Publikationen zum Ruhm Goethes beigetragen hat. Doch es verdienen auch Menschen hier genannt zu werden, die kein großes wissenschaftliches Lebenswerk hinterlassen haben und um die wir gleichwohl aufrichtig trauern. Verlassen hat uns am 2. September 2009 unser Ehrenmitglied Ernst Robert Schneider, Ehrenvorsitzender der Bamberger Goethe-Gesellschaft, vielgerühmt als Goethe-Kenner, als großartiger Gastgeber und Liebhaber fränkischen Weines, mit dem er nach 1990 neue Freundschaften zwischen den Goethe-Gesellschaften in Ost und West zu besiegeln wusste. Dahingegangen ist Anfang 2010 Kurt Steenbuck, dem wir in unserer Schriftenreihe eine vorzügliche Untersuchung zum Thema *Goethe und der Bergbau* verdanken, verloren haben wir am 11. März 2011 Jörg Brena in Bad Krozingen, geboren als Prinz Georg von Sachsen-Weimar und Eisenach, ein wahrhaft nobler Geist, der sich in der Tradition seines Hauses künstlerischer Arbeit in Freiburg i.Br. wie karitativer Tätigkeit im Weimarer Sophienhaus gewidmet hat. Mögen ihre Namen stellvertretend für manch andere Persönlichkeit stehen, deren Verlust wir betrauern.

Besonders bewegt hat mich im vergangenen Jahr der Tod des Siegener Germanisten Georg Bollenbeck am 2. Oktober 2010. Noch Ende März 2010 hatten wir in seinem Haus in der Nähe von Bonn ein Gespräch über das Projekt einer Geschichte der Goethe-Gesellschaft geführt, das er gemeinsam mit Holger Dainat aus Bielefeld und Gerhard Kaiser aus Göttingen ins Werk setzen wollte. Dann kam die Nachricht von einer Erkrankung, die es ihm verwehrte, die Festrede zu unserem Jubiläum zu halten, dann die Schreckensbotschaft von einem tückischen Krebsleiden, das seinem Leben so rasch ein Ende setzte. Auch wenn Dainat und Kaiser gewillt sind, das Projekt fortzuführen, so hat doch Bollenbecks früher Tod alle Überlegungen ins Stocken geraten lassen.

In den letzten Tagen hatten Sie, liebe Mitglieder, Gelegenheit, mittels einer Spende Bücher zu erwerben, die sich in der Geschäftsstelle unserer Gesellschaft angesammelt hatten; die Gründe dafür hatte ich vor zwei Jahren genannt. Über den verbleibenden Rest steht mir zur Stunde kein Urteil zu, dazu muss der neue Vorstand Stellung nehmen. Doch werden Sie sicher verstehen, wenn die Klassik Stiftung uns nahelegt, möglichst rasch diesen Vorrat gegen null schrumpfen zu lassen, denn der Tag ist nicht mehr fern, wo das Stadtschloss einer Generalsanierung unterzogen und verfügbarer Raum strikt eingeschränkt sein wird.

Mit dem heutigen Tag geht die Arbeit des Vorstandes zu Ende, ein neuer tritt an seine Stelle. Wenn ich auf die vierjährige Amtsperiode zurückblicke, so möchte ich als Erstes die harmonische Arbeitsatmosphäre hervorheben, die unter uns geherrscht hat und die uns auch bei gelegentlich strittigen Fragen immer zu konstruktiven, einvernehmlichen Entscheidungen geführt hat. Jedes Vorstandsmitglied hat seine großen persönlichen Qualitäten zum Wohle des Ganzen einsetzen können. Einige Mitglieder, die heute wieder kandidieren, werden dies im Falle ihrer Wiederwahl gewiss auch künftig tun, doch jetzt ist der Zeitpunkt gekommen, die Qualitäten der scheidenden Mitglieder kurz zu beleuchten: die urbane Gelehrsamkeit, versetzt mit angelsächsischem *common sense*, und großartige pädagogische Vermittlungskraft von Jim Reed, die lebendige, brillante Geistigkeit von Werner Frick, der als Vorsitzender des wissenschaftlichen Beirates und Mitglied des Stiftungsrates der Klassik Stiftung in den unerquicklichen Auseinandersetzungen um Hellmut Seemann in jeder Hinsicht Format bewiesen hat, den hohen juristischen Sachverstand und die humane Dignität von Udo Ebert, das organisatorische Ausnahmetalent und die verlässliche, herzerwärmende Kollegialität von Wolfgang Müller, die journalistische, gleichermaßen theaterpädagogische Begabung von Jürgen Klose. Für seine Arbeit sei dem gesamten Vorstand und insbesondere den ausscheidenden Mitgliedern von Herzen Dank gesagt. Es wird nicht so einfach sein, diesen Qualitäten etwas Vergleichbares an die Seite zu stellen.

Auch unser Beirat verändert seine Zusammensetzung. In seinen Beratungen hat er das Geschehen in unserer Gesellschaft kritisch begleitet und mit Hinweisen und Empfehlungen nicht gespart. Insbesondere unser Beiratsvorsitzender, Herr Dr. Michael Albert, hat seine reichen beruflichen Erfahrungen und seine vielfältigen Verbindungen zum Vorteil unserer Gesellschaft einsetzen können. Von ihm ging der Impuls aus, dass auch unsere Gesellschaft sich in der modernen Medienwirklichkeit zur Geltung bringen müsse, und er hat es nicht beim Impuls bewenden lassen, sondern mit Rat und Tat geholfen, wo es notwendig war. Dafür gebührt ihm und den anderen Beiratsmitgliedern unser herzlicher Dank.

Stabilität allerdings, und das werden Sie gern hören, herrscht in unserer Geschäftsstelle, wo Frau Dr. Oberhauser und Frau Brendel – jede auf ihrem Felde – die Fäden in der Hand halten. Ich darf wohl in Ihrer aller Namen sprechen, wenn ich beiden für die Vorbereitung und Durchführung unserer Hauptversammlung herzlich danke – auch die Schlussetappe wird, dessen bin ich gewiss, einen erfolgreichen Verlauf nehmen. Wer wie ich beinahe täglich in der Geschäftsstelle anwesend ist, kann vielleicht am besten wahrnehmen, welche Umsicht und Mühe im Alltag der Geschäfte aufzuwenden sind. Beiden danke ich herzlich für Jahre guter Zusammenarbeit und ich weiß es nicht kürzer und besser zu sagen – und wiederhole mich darum gern – als mit jenen Zeilen, die Goethe 1816 als Schlussformel in einem Jubiläumsgedicht seinem langjährigen Ministerkollegen Voigt widmete:

Beharren wir zusammt in gleichem Sinne,
Das rechn' ich uns zum köstlichsten Gewinne.

Protokoll der Mitgliederversammlung am 17. Juni 2011 in Weimar

UR.Nr. H 788/2011 kk

Niederschrift über eine ordentliche Mitgliederversammlung

Heute, am siebzehnten Juni zweitausendelf
– 17.06.2011 –

begab ich,

Prof. Dr. Stefan Hügel, Notar in Weimar,

mich auf Ansuchen der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. in die Universitätsbibliothek der Bauhaus Universität Weimar, Audimax, Steubenstraße 6, 99423 Weimar, wo ich antraf:

Herrn Dr. phil. Jochen Golz, Präsident der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V., sowie weitere Mitglieder des Vorstandes. Die in der Einladung zur Mitgliederversammlung angekündigte Tagesordnung, die dieser Niederschrift als

Anlage 1

in Abschrift beigelegt ist, wurde wie folgt erledigt:

Tagesordnungspunkt 1 – Eröffnung und Begrüßung

Herr Dr. Golz übernahm die Leitung der 82. Mitgliederversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. und eröffnete die Versammlung um 14.06 Uhr. Er begrüßte zum Beginn der Veranstaltung 172 Mitglieder sowie 4 Gäste und stellte damit zugleich die Beschlussfähigkeit der Mitgliederversammlung fest. Des Weiteren wies der Versammlungsleiter darauf hin, dass gemäß § 16 Abs. 4 der Satzung die Beschlussfähigkeit der Mitgliederversammlung für Wahlen und Abstimmungen besteht, solange noch mehr als die Hälfte der zunächst erschienenen Mitglieder anwesend ist.

Sodann schlug Herr Dr. Golz vor, aufgrund vergangener Erfahrungen, dem protokollierenden Notar, Herrn Prof. Dr. Stefan Hügel, die Schriftführung zu übertragen. Dieser übernahm das Amt. Widerspruch hiergegen wurde nicht erhoben.

Tagesordnungspunkt 2 – Feststellung der Tagesordnung

Der Versammlungsleiter erläuterte die für die Mitgliederversammlung vorgeschlagene, aus der Anlage 1 ersichtliche Tagesordnung. Anträge zur Tagesordnung wurden nicht gestellt. Die Tagesordnung wird daher, wie in der Einladung bekannt gegeben, abgearbeitet.

**Tagesordnungspunkt 3 –
Verleihung von Ehrenmitgliedschaften**

Sodann wurde

Frau Ursula Heldmann,
Herrn Dr. Josef Mattausch,
Frau Gertrud Staffhorst,
Frau Dr. Edith Zehm und
Herrn Prof. Dr. Ye Tingfang

nach einer jeweiligen Laudatio die Ehrenmitgliedschaft der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V. verliehen.

**Tagesordnungspunkt 4 –
Tätigkeitsbericht des Präsidenten**

Der Präsident der Goethe-Gesellschaft, Herr Dr. Golz, erstattete den Tätigkeitsbericht über den vergangenen Zeitraum. Er gab ferner einen Rückblick auf die Arbeit der bisherigen Vorstandsmitglieder und dankte dem gesamten Vorstand sowie dem Beirat für seine Tätigkeit.

**Tagesordnungspunkt 5 –
Geschäftsbericht des Schatzmeisters**

Der Schatzmeister der Goethe-Gesellschaft, Herr Rechtsanwalt Johannes Kippenberg, berichtete über die Kassenlage des Vereins.

**Tagesordnungspunkt 6 –
Bericht der Kassenprüfer**

Herr Ekkehard Taubner erstattete den Prüfungsbericht der Kassenprüfer.

**Tagesordnungspunkt 7 –
Aussprache zu den Berichten**

Im Anschluss daran fand eine Aussprache zu diesen Berichten statt.

**Tagesordnungspunkt 8.1. –
Entlastung des Vorstands**

In dieser, sowie den folgenden Abstimmungen und Wahlen, mit Ausnahme der Vorstandswahl zu Tagesordnungspunkt 14 wurde jeweils durch Heben der Mitgliedskarte abgestimmt.

Dem Vorschlag eines Vereinsmitgliedes, den Vorstand insgesamt zu entlasten, stimmte die Mitgliederversammlung einstimmig zu. Sämtliche anwesenden Vorstandsmitglieder enthielten sich ihrer Stimme. Weitere Enthaltungen waren nicht zu verzeichnen.

Der Versammlungsleiter stellte fest, dass durch Beschluss der Mitgliederversammlung dem Vorstand Entlastung erteilt wurde.

**Tagesordnungspunkt 8.2. –
Verabschiedung der ausscheidenden Vorstandsmitglieder**

Der Versammlungsleiter, Herr Dr. Golz, bedankte sich bei allen ausscheidenden Vorstandsmitgliedern.

**Tagesordnungspunkt 9 –
Antrag auf Entlastung der Kassenprüfer**

Dem Vorschlag eines Vereinsmitgliedes auf Entlastung der Kassenprüfer stimmte die Mitgliederversammlung einstimmig zu. Die beiden Kassenprüfer sowie der Schatzmeister, Herr Rechtsanwalt Johannes Kippenberg, enthielten sich ihrer Stimme. Weitere Enthaltungen waren nicht zu verzeichnen.

Der Versammlungsleiter stellte fest, dass durch Beschluss der Mitgliederversammlung den Kassenprüfern Entlastung erteilt wurde.

**Tagesordnungspunkt 10 –
Wahl von zwei Kassenprüfern für die Zeit von 2011 bis 2015**

Auf Vorschlag des Versammlungsleiters wurden die Herren Ekkehard Taubner und Volkmar Birkholz einstimmig zu Kassenprüfern für die Zeit von 2011 bis 2015 gewählt.

Die Gewählten nahmen die Wahl an bzw. hatten dies bereits vorab erklärt.

**Tagesordnungspunkt 11 –
Vorstellung der in den Beirat zu berufenden Kandidaten und
Berufung des Beirates für die Zeit von 2011 bis 2015**

Herr Dr. Golz stellte die Kandidaten für den Beirat kurz vor. Folgende Damen und Herren wurden zur Wahl vorgeschlagen:

Herr Dr. Michael Albert,
Frau Ulla Unseld-Berkéwicz,
Herr Dr. Siegfried Jaschinski,
Herr Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten,
Herr Dr. Ludolf von Wartenberg.

Bei einer Enthaltung und drei Gegenstimmen wurden sämtliche Kandidaten mit den Stimmen der übrigen anwesenden Vereinsmitglieder zu Beiräten der Goethe-Gesellschaft gewählt.

Die Gewählten nahmen die Wahl jeweils an bzw. hatten dies bereits vorab erklärt.

**Tagesordnungspunkt 12 –
Verschiedenes**

Danach wurden kurz diverse Vereinsangelegenheiten besprochen.

**Tagesordnungspunkt 13 –
Vorstellung der Kandidaten für die Wahlkommission und Wahl der Wahlkommission**

Nach der Pause eröffnete Herr Dr. Golz die Mitgliederversammlung um 17.05 Uhr bei einer Präsenz von 165 Mitgliedern erneut und stellte die Kandidaten für die Wahlkommission kurz vor. Folgende Damen und Herren wurden zur Wahl vorgeschlagen:

Herr Hans Brendel,
Herr Herwig Bauer,
Herr Peter Meuer,
Frau Beate Laudenberg,
Frau Monika Schopf-Beige.

Zum Wahlleiter wurde Herr Hans Brendel vorgeschlagen.

Die für die Wahlkommission vorgeschlagenen Personen wurden von der Versammlung sodann mit den Stimmen der anwesenden Vereinsmitglieder ohne Gegenstimmen gewählt, wobei sich jedoch die zur Wahl vorgeschlagenen Kandidaten jeweils der Stimme enthielten. Die Gewählten erklärten jeweils, die Wahl anzunehmen. Herr Hans Brendel übernahm die Wahlleitung.

**Tagesordnungspunkt 14 –
Vorstellung der Kandidaten und Wahl des neuen Vorstands
für die Zeit von 2011 bis 2015**

Herr Brendel rief die in der schriftlichen Vorschlagsliste genannten Kandidaten auf, diese stellten sich jeweils kurz vor. Die Vorschlagsliste ist dieser Niederschrift als

Anlage 2

beigefügt.

Im Anschluss wurde das schriftliche und geheime Abstimmungsverfahren durchgeführt.

**Tagesordnungspunkt 15 –
Bekanntgabe der Wahlergebnisse (zu TOP 14)**

Nach einer kurzen Pause, in der die Stimmauszählung durch die Wahlkommission vorgenommen wurde, verkündete anschließend der Wahlleiter das Ergebnis der Vorstandswahl.

Folgende Vereinsmitglieder wurden zum Vorstand gewählt:

Inländische Vorstandsmitglieder:

Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Frankfurt a. M.,
Herr Dr. habil. Jochen Golz, Weimar,
Herr Prof. Dr. Benedikt Jelsing, Bochum,
Herr Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher, Halle,
Herr Rechtsanwalt Johannes Kippenberg, München,
Herr Prof. Dr. Albert Meier, Kiel,
Herr PD Dr. Thorsten Valk, Weimar.

Ausländische Vorstandsmitglieder:

Frau Prof. Dr. Nikolina Burneva, Veliko Tarnovo/Bulgarien,
Frau Dr. Margit Wyder, Zürich/Schweiz.

Die Gewählten nahmen die Wahl jeweils an bzw. hatten dies bereits vorab erklärt.

**Tagesordnungspunkt 16 –
Wahl des Präsidenten, Vizepräsidenten und Schatzmeisters
durch den neugewählten Vorstand**

Der neugewählte Vorstand zog sich kurz zu einer internen Zusammenkunft zurück, um den Präsidenten, den Vizepräsidenten und den Schatzmeister zu wählen.

**Tagesordnungspunkt 17 –
Bekanntgabe der Wahlergebnisse (zu TOP 16)**

Der Wahlleiter verkündete das Abstimmungsergebnis des neuen Vorstandes. Zum Präsidenten wurde Herr Dr. habil. Jochen Golz, zum Vizepräsidenten Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken und zum Schatzmeister Herr Rechtsanwalt Johannes Kippenberg gewählt.

Die Gewählten nahmen die Wahl jeweils an bzw. hatten dies bereits vorab erklärt.

Nachdem weitere Wortmeldungen nicht erfolgten und die Tagesordnung damit erledigt worden war, beendete der Versammlungsleiter um 18.01 Uhr die 82.Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar e. V.

Hierüber habe ich, Notar Prof. Dr. Stefan Hügel, das vorstehende Protokoll aufgenommen.

Prof. Dr. Stefan Hügel, Notar

Dr. phil habil. Jochen Golz



Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher, Dr. Margrit Wyder, RA Johannes Kippenberg,
Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Dr. habil. Jochen Golz, Prof. Dr. Albert Meier,
Prof. Dr. Nikolina Burneva, PD Dr. Thorsten Valk, Prof. Dr. Benedikt Jeßing
(von links nach rechts)

Anlage 1

Freitag, 17. Juni 2011

Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar, Audimax, Steubenstraße 6

14.00 Uhr

ORDENTLICHE MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Abstimmung nur mit Mitgliedskarte

Einlass: 13.00 Uhr

Tagesordnung:

1. Eröffnung und Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Verleihung von Ehrenmitgliedschaften
4. Tätigkeitsbericht des Präsidenten
5. Geschäftsbericht des Schatzmeisters
6. Bericht der Kassenprüfer
7. Aussprache zu den Berichten
- 8.1. Antrag auf Entlastung des Vorstandes
- 8.2. Verabschiedung der ausscheidenden Vorstandsmitglieder
9. Antrag auf Entlastung der Kassenprüfer
10. Wahl von zwei Kassenprüfern für die Zeit von 2011 bis 2015
11. Vorstellung der in den Beirat zu berufenden Kandidaten und Berufung des Beirats für die Zeit von 2011 bis 2015
12. Verschiedenes

PAUSE

13. Vorstellung der Kandidaten für die Wahlkommission und Wahl der Wahlkommission
14. Vorstellung der Kandidaten und Wahl des neuen Vorstands für die Zeit von 2011 bis 2015

PAUSE

15. Bekanntgabe der Wahlergebnisse (zu TOP 14)
16. Wahl des Präsidenten, Vizepräsidenten und Schatzmeisters durch den neugewählten Vorstand
17. Bekanntgabe der Wahlergebnisse (zu TOP 16)

Anlage 2**Kandidaten für den Vorstand der Goethe-Gesellschaft**

Wahlperiode 2011-2015

inländische Kandidaten

PROF. DR. ANNE BOHNENKAMP-RENKEN, Frankfurt a. M.

geb. 1960

Direktorin des Freien Deutschen Hochstifts/Frankfurter Goethe-Museums

DR. HABIL. JOCHEN GOLZ, Weimar

geb. 1942

bis 2007 Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs der Klassik Stiftung Weimar

PROF. DR. BENEDIKT JESSING, Bochum

geb. 1961

Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum

PROF. DR. HANS-JOACHIM KERTSCHER, Halle

geb. 1944

Assoziiertes Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für die Erforschung der Europäischen Aufklärung an der Martin-Luther-Universität Halle

RA JOHANNES KIPPENBERG, München

geb. 1961

Rechtsanwalt beim Verlag C. H. Beck München

PROF. DR. ALBERT MEIER, Kiel

geb. 1952

Professor für Neuere deutsche Literatur an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

PD. DR. THORSTEN VALK, Weimar

geb. 1972

Leiter des Referates Forschung und Bildung an der Klassik Stiftung Weimar und Privatdozent für Neuere deutsche Literatur an der Friedrich-Schiller-Universität Jena

ausländische Kandidaten

PROF. DR. NIKOLINA BURNEVA, Veliko Tarnovo/Bulgarien

geb. 1954

Dozentin für deutschsprachige Literatur am Institut für Germanistik und Niederlandistik der Universität Veliko Tarnovo

DR. MARGRIT WYDER, Zürich/Schweiz

geb. 1954

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Medizinhistorischen Institut und Museum der Universität Zürich

Geschäftsbericht des Schatzmeisters für die Jahre 2009 und 2010

Meine sehr geehrten Damen und Herren,
liebe Freunde in Goethe,

Nun sind seit meinem letzten Schatzmeisterbericht wieder zwei Jahre vergangen und fast könnte man sagen, inzwischen herrsche bei uns *business as usual*. Besondere Vorkommnisse sind für die zwei letzten Jahre nicht zu vermelden, weder positive, was man bedauern mag, noch negative, worüber wir froh sein können.

Früher hatten wir einen häufigen Wechsel von Jauchzen und Heulen, dabei haben wir uns wacker geschlagen, aber das gerät langsam in Vergessenheit, und man darf wohl sagen: glücklicherweise. Jetzt sind wir schon seit einigen Jahren wieder ein »fahrender Zug« und wir erleben keine Katastrophen mehr, sondern haben durch unsere relativ regelmäßigen Aktivitäten auch relativ regelmäßige Kosten, deren Deckung uns zwar keine Sorgen macht, aber relativ regelmäßiges Bemühen erfordert. Wie sich beides, die Einnahmen und die Ausgaben, in den letzten Jahren entwickelten, möchte ich, wie nun schon regelmäßig, mit Ihnen gemeinsam auf dem Blatt mit den Zahlen der letzten Jahre durchgehen. Ich habe diese Sitte einmal eingeführt, damit Sie anhand der wichtigsten Posten die Entwicklung unserer Finanzen in den letzten Jahren beurteilen können.

Bitte nehmen Sie nun dieses Papier zur Hand.

Grundlage des Tuns aller Vereinigungen sind die Mitgliedsbeiträge. Diese haben sich seit 2002 sehr gut stabilisiert und wie man an der ersten Zeile sieht, sind sie seither um rund die Hälfte angestiegen. Das resultiert im Wesentlichen aus der hier beschlossenen Beitrags-erhöhung, aber auch am konsequenten Nachhaken bei den Nichtzahlern durch Frau Brendel. Frau Brendel sei für diesen ja nicht immer angenehmen Part ihres Amtes der Rechnungslegung mein und unser herzlicher Dank ausgesprochen! Die Beitragshöhe im Jahr 2007 und der »Durchhänger« im Jahr 2008 resultieren dabei aus dem Umstand, dass wir nicht bilanzieren, sondern sogenannter § 4-Absatz-3-EStG-Rechner sind: Wir schreiben eingehende Zahlungen am Tag ihres Eingangs auf. Hat also ein Mitglied seinen Mitgliedsbeitrag für 2008 bereits im Jahr 2007 überwiesen, so erhöht die Beitragszahlung noch die Einnahmen des Jahres 2007, obwohl sie für das Jahr 2008 gedacht ist. Im Verlauf der Jahre bleibt die Summe aller Einnahmen allerdings genauso wie bei Bilanzierern letztlich gleich.

In der zweiten Zeile sehen Sie die Entwicklung der über den Mitgliedsbeitrag hinaus überwiesenen Spenden unserer Mitglieder. Hier gab es wegen der Wirtschaftskrise seit 2008 einen Einbruch, aber die jüngste Zahl im Jahr 2010 verheißt angesichts der eingetretenen wirtschaftlichen Erholung wieder Besserung.

Die beiden Zeilen veranlassen mich, noch ein paar Worte zum Zahlungsmodus zu sagen: Frau Brendel und ich und Ihre Goethe-Gesellschaft insgesamt freuen sich, wenn wir bei eingetretener Vergesslichkeit nicht nachhaken müssen. Vielmehr erleichtern Sie uns allen das hoffentlich noch lange Leben, indem Sie zugunsten der Goethe-Gesellschaft einen Dauerauftrag bei Ihrer Bank einrichten oder der Goethe-Gesellschaft eine Einzugsermächtigung erteilen. Dankbar wären wir Ihnen dabei, wenn Sie neben Ihrem Mitgliedsbeitrag der Goethe-Gesellschaft auch eine alljährliche Spende zufließen lassen und so die vielen wichtigen Aktivitäten der Goethe-Gesellschaft unterstützen würden. Herr Dr. Golz hat diese Aktivitäten unserer Gesellschaft in seinem Bericht detailliert dargelegt und so möchte ich das nicht alles wiederholen. Aber ich darf Ihnen sagen und bitte erzählen Sie es allen weiter, dass sich all jene Mitglieder in jetzt schon bester Gesellschaft von Menschen befänden, die bei Ihren Daueraufträgen oder Einzugsermächtigungen bereits den Beitragssatz mit Freude um eine hübsche kleine Spende erhöhen.

Die dritte Zeile der Spenden für Stipendiaten und ausländische Vereinigungen korreliert mit der ersten und dritten Zeile der Ausgaben: Diese Einnahmen wie Ausgaben sind sehr von Herrn Professor Keller und seinem Umfeld bestimmt. Die Stipendiaten und ausländischen Goethe-Gesellschaften sind ein gutes Ziel. Es ist eindeutig von unserer Satzung gedeckt und wenn unsere Gesellschaft zwar nicht »Internationale Goethe-Gesellschaft« heißt, aber in ihrem Wirken doch eine internationale Gesellschaft ist, dann ist das auch heute noch ganz maßgebend Herrn Professor Kellers Verdienst.

Zeile fünf zeigt unser Staatsverhalten und vorherrschendes Politikverständnis: Die Zuwendungen an die bürgerschaftlichen Vereine nehmen bei Lücken im Staatshaushalt ab, aber wenn die Einnahmen wieder sprudeln, wird das Geld woanders ausgegeben. Überhaupt regt der Staat und regen auch die privaten Stiftungen als Geldgeber an, nicht über Jahre dauerhafte Programme zu verfolgen, sondern immer etwas Neues zu machen, das würde mit der derzeitigen Mode unter den Geldgebern viel besser zusammenpassen: Keine Förderung soll länger als drei Jahre dauern! Doch da frage ich mich, wie ein solches Verhalten tragfähige Ergebnisse zeitigen soll. Mit Eventhopperei ist niemandem geholfen. Erst wenn eine Aktivität andauert, spricht sich ihre Qualität herum, und nur so können sich Traditionen bilden. Gleichzeitig kommt ein Stipendiatenprogramm oder ein Sommerkurs immer wieder neuen Studenten zugute und ein Goethe-Jahrbuch enthält jedes Jahr wieder neue Forschungsergebnisse. Wieso sollten wir die über hundertjährige Reihe beenden und plötzlich ein Ottlie-Buch produzieren, nur weil Stiftungen und Staat glauben, dass es nicht *hip* sei, länger als drei Jahre oder gar institutionell zu fördern? Bei den Kultur- und Wissenschaftsförderern ist dringend ein Umdenken erforderlich. Hier hilft nur Lobby-Arbeit und Sie alle sind aufgefordert, dabei mitzuwirken.

Zu den recht regelmäßigen Einnahmen aus den Hauptversammlungen gesellen sich seit vier Jahren die Einnahmen und Spenden zugunsten des Sommerkurses. Herrn Alfried Holle sei an dieser Stelle für seinen unermüdlichen Einsatz bei der Finanzakquise gedankt sowie Herrn Dr. Michael Albert, welcher die Allianz-Kulturstiftung zur Förderung gewonnen hat.

Die Umsätze bewegen sich in Jahren ohne Hauptversammlung zwischen 250.000 und 270.000 €, in Hauptversammlungsjahren zwischen 320.000 und 350.000 €.

Abschließend kann ich Ihnen allen danken für Ihre Mitgliedsbeiträge und Spenden. Bitte sagen Sie es in Ihren Kreisen weiter, dass wir uns über Daueraufträge oder Einzugsermächtigungen sehr freuen würden, sie erleichtern uns die Arbeit ganz erheblich.

Sprechen Sie, wenn sie die Möglichkeit haben, Stiftungsrepräsentanten und Politiker darauf an, dass Förderungen, die auf drei Jahre begrenzt sind, an der Sache vorbeigehen, denn nur dauerhafte Programme können in ihrer Dauer besser werden. Sie kommen dabei jedes Mal neuen Menschen oder Themen zugute. Weg vom Event und hin zur dauerhaften Förderung – das muss die Devise sein.

Drittens hat Herr Präsident Golz bereits angesprochen, dass zinslose Darlehen an die Goethe-Gesellschaft sinnvoll sein können. Der Hintergrund ist der, dass manche Menschen von Zuflüssen leben, die ohne Ansehung einer persönlichen Einkommensteuerpflicht an der Quelle besteuert werden. Da nützen der Person keine Spendenbescheinigungen. Aber die Goethe-Gesellschaft ist körperschaftsteuerbefreit, Erträge auf unsere Kapitalanlagen unterliegen keinem Steuerabzug. Wenn Sie uns also zeitweilig ein zinsfreies Darlehen geben, können wir die Erträge der Darlehenssumme steuerfrei einnehmen, was der Gönner selbst gerade nicht kann. Im Ergebnis wirkt dieses Modell wie eine erteilte Spendenbescheinigung in Fällen von Einkommen aus anderen Einkunftsarten. Eine mit gewisser Frist vereinbarte Kündigungsmöglichkeit des Darlehens erlaubt eine jederzeitige Beendigung dieser Art der Förderung. Bitte sprechen Sie mich an, wenn sie das Modell näher erläutert haben möchten.

Viertens behandeln wir unsere Spender sehr großzügig: Allen Spendern danken wir ohnehin, aber bei beträchtlichen Spendenbeträgen werden die Spender im Jahrbuch vermerkt und

eventuell sogar eingeladen zu einem Nachmittag und Abend in Weimar. Diese Sitte gibt es nun bereits seit ein paar Jahren und ich kann Ihnen den Mund nur wässrig machen: Es lohnt sich, daran teilzunehmen.

Damit beschließe ich meinen Geschäftsbericht, beantworte gerne noch Fragen und bin gespannt auf den folgenden Bericht der beiden Kassenprüfer.

Johannes Kippenberg

Finanzen der Goethe-Gesellschaft in gerundeten Zahlen
(alle Zahlen in tausend Euro)

Einnahmen	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Mitgliedsbeiträge	83	83	112	94	96	132	97	120	123
Einzelspenden	42	67	52	46	44	55	39	35	40
Spenden f. Stipendiaten u. ausl. Vereinigungen	55	79	63	22 17	41 12	27 25	43 30	36 14	33 5
Großspenden u. Zuwendungen	2	76	3	56	8	49	13	53	28,5
Bundeszuschüsse	63	39	53	37	38	21	16	23	16
Einnahmen Hauptvers.		22		29	3	38	–	29	–
Einnahmen OV-Tagung	–	–	–	11	12	–	–		–
Einnahmen Sommerkurs						12	20	14	12
Sonstiges	5	6	9	7	16	19	20	12	8,5
Gesamt	250	372	292	319	270	378	278	336	266
Ausgaben	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Stipendiaten	59	54	56	38	44	43	52	56	38
f. inländ. Vereinigungen	6	1	1	1	1	1	0,5	0,5	2
f. ausl. Vereinigungen	11	17	11	9	15	21	19	22	6
Personal	123	123	99	106	97	101	102	106	116
Büro und Druckkosten	19	30	27	22	15	13	8,5	16	14
davon Porto	5	13	8	5	5	8	3	5	4
und Telefon	2	2	2	3	2	1	1	1	1
und Internet	2	1	1	1	1	1	0,5	2,5	3
Vorstandssitzungen	7	3	6	2	6	2	3	2	3
sonst. Reisekosten	0,2	0,6	1	1	0,5	1	3	2	1
Jahrbuch	40	27	34	32	39	37	38	39	39
Schriftenreihe	8	–	–	10	–	–	9	24	9
Ausgaben Hauptvers.	–	120	–	96	1	113	2	87	3
Ausgaben Sommerkurs						10	18	12	12
Sonstiges	15	1	21	23	35	13	17	12,5	18
Tagung OVen und Stipendiatentreffen				–	23	–	–	–	–
Gesamt	288	377	256	340	277	355	272	379	261
Geldvermögen	149	144	180	159	152	175	181	138	143

Bericht der Kassenprüfer für die Geschäftsjahre 2009 und 2010

Liebe Mitglieder der Goethe-Gesellschaft,
meine sehr verehrten Damen und Herren,

auch in den Geschäftsjahren 2009 und 2010 haben die von Ihnen gewählten Kassenprüfer, Herr Volkmarr Birkholz und ich, Ekkehard Taubner, ihre satzungsgemäßen Aufgaben erfüllt.

Herr Birkholz lässt sich entschuldigen, nach einer kürzlichen Erkrankung unterzieht er sich in diesen Tagen einer Heilkur.

Die einzelnen Prüfungen der vergangenen Jahre wurden akribisch protokolliert, so auch die Kassenprüfungen der Jahre nach der 81. Hauptversammlung, nämlich der Jahre 2009 und 2010. Die Protokolle der Prüfungen am 16. April 2010 und am 1. April 2011 können auf Anfrage von den Mitgliedern in unserer Geschäftsstelle eingesehen werden. Die Kassenprüfungen und ihre Ergebnisse sind damit nachvollziehbar.

Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Die Gelder unserer Goethe-Gesellschaft, ob Mitgliedsbeiträge, Spenden, Zuwendungen oder auch Fördergelder, wurden im Sinne unserer Satzung sparsam und korrekt verwendet, die entsprechenden Buchungen sind übersichtlich und ordnungsgemäß getätigt und abgeheftet. Auch die Sicherheit ist gewährleistet. Das ist ein großes Verdienst unserer fleißigen Buchhalterin Frau Cornelia Brendel.

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren,
wenn man an die Verwaltung und Verwendung unserer Einnahmen und Ausgaben denkt, sei in diesem Fall auch ein Blick auf Goethes Umgang mit Geld gestattet. In der Publikation von Jochen Klauß *Genie und Geld. Goethes Finanzen* (Düsseldorf 2009) wird deutlich, dass Goethe das Geld niemals überschätzte, weil es letzten Endes zu Gier, Neid und Verschwendung führen könne. Nein, bei Goethe bildete die Kunst das lebensordnende Sinnelement, nicht das Geld. Zugleich war aber Geld wichtig für das Leben und das Werk, gab ihm die Freiheit für sein sinnbestimmtes Leben, gestattete ihm, ein gastliches Haus zu führen und Kunst zu sammeln. Diese »stabilisierende Erfüllungslage«, so Klauß, ist die Grundlage des Dichters, Künstlers, Naturwissenschaftlers und Staatsmannes Goethe, der sich mit seinen Finanzen auch Einsichten in die Bedeutung und Funktion des Geldes erwarb. Als Autor lernt Goethe die gerechten hohen Honorarforderungen durchzusetzen, als Beamter verwaltet er geradezu pedantisch die Steuereinnahmen. Goethe belässt es nicht bei den praktischen Angelegenheiten der Finanzpolitik, er interessiert sich auch für ökonomietheoretische Fragen, ja er sieht als Autor letztendlich die Funktion des Geldes, wie Klauß ausführt, als »Medium der Weltaneignung und Weltgestaltung«.

Zurück zur Verwendung unserer Finanzen voll im Sinne unserer Satzung. Unser Namenspatron hätte zumindest mit Genugtuung das Finanzgebaren unserer Gesellschaft und die immense Arbeit unserer Geschäftsstelle unter der umsichtigen Leitung von Frau Dr. Petra Oberhauser betrachtet, aller Wahrscheinlichkeit nach sogar mit einem großen Lob bedacht.

Die einzelnen Prüfvorgänge will ich nicht langatmig beschreiben, sondern sie in simpler Reihung kurz benennen: Prüfung der Kassenvorgänge mit den dazugehörigen Belegen, Überprüfung der Auszüge von Bankkonten, Überprüfung der Barkasse, Überprüfung der Spendenbelege bis hin zur Verwendung von Betriebsmitteln.

Liebe Mitglieder der Goethe-Gesellschaft,
die Aufgabe der von Ihnen gewählten Kassenprüfer war es, die Finanzen unserer Gesellschaft zu überprüfen. Im Ergebnis dürfen wir der Mitgliederversammlung heute bestätigen, dass die Finanzen, sowohl die Einnahmen als auch die Ausgaben, im Sinne unserer Satzung ord-

nungsgemäß eingenommen, beantragt und verwendet wurden. Die Finanzlage hat unser Schatzmeister eingehend dargestellt. Insgesamt hat sich die Finanzlage unter der Präsidentschaft von Herrn Dr. Jochen Golz stabilisiert – und das trotz ausbleibender Zuwendungen.

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren,
die Kassenprüfer stellen fest: Die Finanzen unserer Gesellschaft sind ordnungsgemäß und richtig im Sinne unserer Satzung verwendet worden. Mit dieser eindeutigen Feststellung geben die Kassenprüfer das Signal für die zu beantragende Entlastung des Vorstands.

Ekkehard Taubner, Volkmar Birkholz

Ehrung mit der Goldenen Goethe-Medaille

Laudatio auf Frau Professor Dr. Young-Ae Chon (Seoul)

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Goethe-Freunde, wir sind eine internationale Gesellschaft, erlauben Sie mir bitte diese Binsenweisheit. Gelegentlich tut man eben gut daran, sich genauer anzuhören, was die Binsen flüstern. Es handelt sich nämlich nicht bloß darum, dass viele Nationen unter unseren Mitgliedern vertreten sind. *International* ist noch das wenigste, das Wort trifft nur die äußerliche Tatsache, dass zu Gelegenheiten wie der heutigen viele Grenzen überquert werden müssen, wenn man nach Weimar pilgern will. Eine literarische Gesellschaft ist aber darüber hinaus durch ihre auswärtigen Mitglieder *interkulturell*.

Den begrifflichen Unterschied hat vor einigen Jahren die deutsche Germanistik eingesehen. Man hatte bisher von der ›Auslandsgermanistik‹ gesprochen, es klang ein bisschen, als seien wir Nichtmuttersprachler unter Quarantäne gestellt. Mit dem neuen Begriff einer ›interkulturellen Germanistik‹ wurde der tieferliegenden Tatsache Rechnung getragen, dass die Auswärtigen nicht nur von irgendwo draußen kommen, sondern dass ihr Denken und Fühlen durch eine jeweils spezifische Kultur geprägt seien, was eine eigene Sichtweise auf alles Deutsche mitbestimmt. Alle haben sich gewissermaßen dem Germanischen verschrieben, haben an deutscher Art und Kunst Geschmack gefunden, anders ist aber von Fall zu Fall der Blickwinkel, aus dem sie Deutsches sehen. An jeder Begegnung mit dem Deutschen waren und sind zwei Kulturen beteiligt. In der einen wurzelnd, empfindet man bald den Kontrast mit der anderen, bald entdeckt man Gemeinsamkeiten der beiden, man hat womöglich durch die doppelte Optik eine neue Art Freude an der Literatur. An Goethe vollends lernt man, das muss nicht erst gesagt werden, eine dichterische Persönlichkeit kennen, die zum faszinierenden Vergleich, man kann schon sagen: zur gegenseitig erhellenden Konkurrenz mit dem höchststehenden Klassiker jeder anderen Nationalliteratur einlädt. Goethe und Shakespeare, – und Dante, – und Cervantes, – und Camoens, – und Puschkin, – und Mickiewicz, – und Racine, – und Hafiz, – und Rustaveli, – und Tagore, – und der anonyme japanische Genji-autor, und und und, bis alle großen Namen der Welt genannt sind. Derartige Vergleichen und Genießen ist ja das Herzblut der Weltliteratur, wie sie Goethe gepredigt und selber praktiziert hat.

Solche für den Literaturfreund bereichernden Erlebnisse können unsere Mitglieder aus weiter Welt passiv für sich behalten und im Stillen genießen. Wer sich aber aus einer fremden Kultur zu Goethe hingezogen fühlt, mag auch den Drang verspüren, Goethe zu sich in die eigene Kultur herüberzuziehen, ihn den Landsleuten zugänglich, bekannt, sogar vertraut und, so gut es geht, heimisch zu machen. Auch und gerade die vollkommen gelungene dichterische Aussage des Originals kann paradoxerweise dazu anregen, es anders zu sagen, das heißt, es mit den Mitteln der eigenen Sprache möglichst getreu nachzugestalten. Der langen Rede kurzer Sinn: Man übersetzt.

Oder im vorliegenden Fall: Frau übersetzt. Denn es gilt heute, Frau Young-Ae Chon aus Korea zu ehren, die deutsche Literatur mit einem Engagement übersetzt hat, das seinesgleichen sucht. Stellt man sich die Fülle und die Bandbreite der von Frau Chon übersetzten Werke konkret vor, so bilden sie geradezu eine exemplarische Bibliothek. Man fragt sich verwundert, wie viele Stunden der Tag in Korea hat. Da ist selbstverständlich viel Goethe dabei. Der Katalog reicht aber geschichtlich von Goethe zu Durs Grünbein, stilistisch von der zarten Lyrik Rilkes, Celans und Reiner Kunzes bis hin zur robusten Satire Wolf Biermanns. Er umfasst auch Prosa – von Goethe (*Dichtung und Wahrheit*), Kafka, Hesse, Stefan Zweig, Christoph Hein, Christa Wolf, Uwe Johnson, Walter Kempowski. Die erste und große Liebe Frau Chons gehört jedoch erklärtermaßen der Lyrik, dieser – wie sie Goethes

Begriff der Weltliteratur variiert – »Weltmacht Poesie«. Von Goethes Lyrik hat sie sämtliche im ersten Band der Hamburger Ausgabe enthaltenen Gedichte übersetzt. Bei meiner bedauerlichen Unkenntnis der koreanischen Sprache verlasse ich mich auf das sehr positive Urteil darüber, das mir von Frau Chons Kollegen in der Heimat mitgeteilt wurde. Ich hoffe, dass wir immerhin, wenn sie so freundlich sein will, an einem Beispiel werden hören können, wie der koreanische Goethe klingt!

Als Professorin an der Seoul National University, als weiland Präsidentin der koreanischen Goethe-Gesellschaft und als Mitglied eines Lesezirkels, der seit achtzehn Jahren allmonatlich Goethetexte analysiert, hat Frau Chon für ihre vermittelnde Arbeit eine feste wissenschaftliche Grundlage. Das allein reicht aber nicht für die Übersetzung von Lyrik. Da ist noch ein eigenes poetisches Talent vonnöten. Tatsächlich ist Frau Chon auch eigenständige Lyrikerin – ist also Förster *und* Wilddieb. Aber auch ihre Lyrik wird unter anderem von der Liebe zu deutschen Dichtern gespeist. Dem Bändchen deutschsprachiger Gedichte *Kafka, mein Kafka* steht mit dem Possessivpronomen die innige Besitznahme an die Stirn geschrieben, von der kongeniales Studium wie gelungenes Übersetzen zehren – aber eben auch die Bescheidenheit, die das an einem Autor Wahrgenommene als nur *eine* Sicht auf ihn beansprucht. Der Dichterin bietet Kafkas Prag übrigens an einem von ihr dort erlebten Regenbogen ein schönes Symbol für die Verbundenheit mit einem Dichter über große Entfernungen hinweg. Von dem Regenbogen heißt es:

mit dem einen Ende steckend in Kafkas Haus
geruhte mit dem anderen Ende er
die Brust mir zu durchdringen.

Klingt hier vielleicht leise Goethes Liebe versprechender Regenbogen aus dem *West-östlichen Divan* an?

Hinter der Beschäftigung mit deutscher Literatur steht bei Frau Chon auch eine umfassendere Sympathie, die am ähnlichen Schicksal zweier gespaltenen Länder liegt. Auch in Korea war der politisch-gesellschaftliche Hintergrund einer persönlichen Entwicklung alles andere als ruhig und fördernd, angefangen mit dem Koreakrieg, in den Frau Chon hineingeboren wurde. Auch sonst hat sie es nicht leicht gehabt, mit dem zwölf Kilometer langen Schulweg zu Fuß, der dem Kind nur gelegentlich erspart blieb, wenn in der Regenzeit eine Brücke weggeschwemmt worden war. Mühsam war auch der spätere Weg zur Wissenschaft für eine junge Frau, die in einer, wie sie es nennt, »sehr komplizierten asiatischen Hierarchie« lebte, zumal als Mutter von zwei Kindern. Da war ein gutes Maß an Zähigkeit vonnöten, um sich durchzusetzen.

Zur Rettung wurde ihr schließlich Deutschland. Nachdem sie in der Heimat über Paul Celan promoviert hatte, konnte Frau Chon hier weiter studieren. Seitdem ist sie ein gern gesehener Gast – in München, in Freiburg und eben auch in Weimar. »Die Bibliotheken der deutschen Universitäten«, schreibt sie in einem kurzgefassten Lebenslauf, »sind mir immer noch der Inbegriff des Glücks«. Das mag mit ein Grund sein für die Fröhlichkeit, die Frau Chon hier immer ausstrahlt und die auch in ihre Arbeit eingeht. Eine ihrer Lehrveranstaltungen in der Heimat trägt bezeichnenderweise den Titel *Frohes Lesen*. In ihrer kürzlich erschienenen Essaysammlung zu Goethe bleibt, trotz dem »Berg der Goetheforschung«, die Freude am Lesen zusehends lebendig, es herrscht »der frische Blick einer Erstleserin«. Aus Anlass von Goethes Gedicht *Willkommen und Abschied* heißt es: »Man liest mit einem Lächeln«.

Die Gesamtleistung Frau Chons ist, gelinde gesagt, bewundernswert. Rückblickend auf einen Besuch in Berlin, schreibt sie mit humoristischem Selbstbezug über ihre dortigen Bücherkäufe, vertikal hätte der Stapel ihre bescheidene Körpergröße erreicht. Das dürfte mittlerweile auch für den Stapel ihrer eigenen Veröffentlichungen zutreffen.

Terence James Reed

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Frau Professor Dr. Young-Ae Chon,
der feinfühligsten Interpretin und Übersetzerin goethescher Lyrik,
der Vermittlerin Goethes an eine ferne Kultur,
der unermüdlich engagierten Dienerin der Weltmacht Poesie,
in bewundernder Anerkennung
die Goldene Goethe-Medaille.

Dank von Frau Prof. Dr. Young-Ae Chon

Hochansehnliche Festversammlung,
liebe Goethefreunde!

Diese übermäßige, übergroße Ehre veranlasst mich vor allem, zurückzublicken.

Ich lebe in Seoul. Ich habe zwar studiert – an der Seoul National University –, aber damals war die politische Lage bei uns so extrem, dass Lehrveranstaltungen kaum jemals ordentlich stattfinden konnten. Ich las allein. Mir fehlte der Überblick; ich las drauflos, aber intensiv. Intensives Lesen bedeutet bei mir fast immer gleichzeitiges Übersetzen. Deutschland selbst existierte lange nur in den Büchern. Es war aber definitiv das Land der Dichter und Denker. Meine Jugend wurde durch Rainer Maria Rilke und Franz Kafka geprägt. Ich ohne Kafka, ohne Rilke, ohne Hölderlin, ohne Celan, ohne Trakl, Heine, Benn, Brecht, Huchel, Kunze wäre nicht ich.

Zu Goethe kam ich ziemlich spät. Um den großen Herrn einmal kennenzulernen, übersetzte ich seine Gedichte, eins ums andere, sämtliche im ersten Band der damals maßgeblichen Hamburger Ausgabe und auch den *West-östlichen Divan*. Die rätselhafte Person, die all das schreiben konnte, wurde mir erst beim Übersetzen von *Dichtung und Wahrheit* allmählich verständlich.

Goethe hat mir u. a. den eurasischen Kontinent eröffnet. Seine Gedichte brachten mir die Welt nahe – lange, bevor mir sein Weltliteratur-Konzept bekannt wurde. Konkreter: Durch ein Gedicht Goethes, *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*, kamen mir Serbien und Kroatien ins Bewusstsein, bevor sich mir diese Gegend der Welt durch den unglücklichen Krieg einprägte. Durch *Die Braut von Korinth* präsentiert sich mir die griechische Stadt Korinth nicht mehr nur in Verbindung mit der prächtigen Säulenform sowie mit der christlichen Liebesbotschaft, sondern auch als ein paradigmatischer Ort religiöser wie kultureller Auseinandersetzungen. Armenien, für mich eine Chiffre für das Fremde, schwebte, seit meiner sehr frühen ahnungslosen Lektüre des Gedichts *Laßt mich weinen*, wie eine Fata Morgana irgendwo im eurasischen Kontinent.

Mit dem *West-östlichen Divan* kam mir zunächst die persische Poesie ins Bewusstsein. Vor allem aber eröffnete sich mir jener signifikante Raum: das Zweistromland, das Vierstromland, die Schaubühne der mir fremden alttestamentarischen Patriarchengeschichte, auch der Ursprung des mir noch fremderen Islam, der Ort, wo die westlichen und die orientalischen Gesinnungen gemeinsam verwurzelt sind. Auch Räume für die persische Poesie wurden mir vorgestellt: Shiraz, Isphahan, Persepolis. Die Parsen wurden mir bekannt, lange bevor ich sie als geschäftstüchtige Leute in Mumbai persönlich kennenlernte. Indien wurde mir durch zwei indische Legenden Goethes, *Der Gott und die Bajadere* und die *Paria*-Trilogie, vertraut; mir prägten sich vor allem sozialgeschichtliche Probleme konkret ein. Paria etwa bleibt mir ein appellierender Begriff. Von der Riesenstatue von Bamian erfuhr ich, bevor sie aufgrund ihrer Zerstörung durch die Taliban die Aufmerksamkeit der Welt auf sich zog.

Durch Goethe wurden mir auch die wichtigen Persönlichkeiten bekannt, deren Weg vom Okzident in den Orient führte: Neben Marco Polo, der mir als Einziger ein Begriff war, ist mir nun eine Reihe der bedeutenden Reisenden und Übersetzer präsent: Pietro della Valle, von Diez, von Hammer usw. Durch sie wurde ich auch auf den weiten Raum zwischen Indien und mir aufmerksam, der immer kleiner wurde. Ich saß und sitze im Fernen Osten; dabei nahm ich meinen geistigen Beginn in Deutschland. Mit *Faust* etwa wurde mir auch die Möglichkeit angedeutet, »dreitausend Jahre« der europäischen Geschichte in den Blick zu nehmen, eine Dimension, die der Dichtung doch möglich ist. Ein Kernsatz aus dem *Faust*, Helenas Frage während ihrer Anpassung an den deutschen Reim – »So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?« –, wurde dann nicht nur der Titel meines Goethebuches, sondern sogar mein eigenes Erlebnis: Ich schreibe irgendwie, allmählich, auf Deutsch.

Ja, ich habe, wie Sie vielleicht schon gemerkt haben, versucht, Ihnen den Raum zu vergewärtigen, den ich mir dank Goethe, dank der Germanistik, aneignen konnte. Es war schließlich der weite Weg zu mir selbst, ein weiter, aber um Freunde bereicherter Weg, der von der Reichweite der Macht der poetischen Sprache zeugt.

Woher kommt diese Macht? Zu dieser Frage sammelten sich meine Leseerfahrungen all der Jahre. Die Macht untersuchte ich nicht nur bei Goethe, sondern auch in den Wendezeiten und weiterhin in der globalisierten Welt: *Lyrik in Konfrontationen*. *Wendezeiten* heißt ein Ergebnis. Die Begleiterscheinungen der Wende erlebte ich übrigens z. T. als Stipendiatin der Goethe-Gesellschaft, in Weimar, in zwei Wintermonaten. *Grenzgänge der Sprache. Poesie und ihre Strategien* wird demnächst von mir erscheinen.

Was mein eigenes Schreiben betrifft, weiß ich nicht, wie es weitergehen wird, weil ich nur aufschreibe. Was die Übersetzung betrifft, kann ich einen Versuch nennen. Ob groß oder klein, so möchte ich jedem Gedicht in einem völlig anderen Sprachsystem doch seine eigentliche klangliche Macht wiedergeben. Ob mit dem grandiosen *Faust*, ob mit einem kleinen Gedicht, ich möchte meinen Landsleuten gern auch seinen klanglichen Glanz im Original vermitteln: den Text also so, wie er schon war, bevor z. B. Dietrich Fischer-Dieskau ihn singt, bevor Heinrich Werner oder Franz Schubert ihn vertonte. Meine Übersetzung eines kleinen, sehr bekannten Gedichts klingt ungefähr so:

들 장미

소년이 보았네 작은 장미
 들에 핀 장미
 갓 피어나 아침처럼 고왔네
 얼른 달려갔네 가까이서 보려고
 큰 기쁨으로 보았네.
 장미, 장미, 장미, 붉어라
 들에 핀 장미.

소년이 말했네 널 꺾을 데야
 들에 핀 장미
 장미가 말했네 널 찢을 데야
 네가 영원히 날 생각하도록
 참고만 있지도 않겠어.
 장미, 장미, 장미, 붉어라
 들에 핀 장미.

거친 소년이 꺾었네
 그 들에 핀 장미
 장미는 저항하며 찢렸네
 ,아얏'도 ,아아'도 소용없었네
 참을 수 밖에 없었네.
 장미, 장미, 장미, 붉어라
 들에 핀 장미.

Ja, dies war das *Heidenröslein*.

Nun frage ich mich, was ich noch tun sollte. Ich glaube, der Sinn dieser großen Ehre, die ich heute in Ihrer Gegenwart in Dankbarkeit genieße, läge wohl darin, dass die Literatur, die uns *bildet*, egal wo, egal wie, egal von wem, unbedingt gepflegt werden sollte. In diesem Sinne will ich durch die treue Pflege der Literatur meinen Dank erst ganz und gar ausdrücken. Mein momentaner Dank gilt Ihnen allen von Herzen!

*Dank von Herrn Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Werner Keller**

Sehr verehrter Herr Präsident, lieber Herr Golz,
meine Damen und Herren,
liebe Goethefreunde!

Was liegt heute näher im Blick auf Anlass und Stunde, als das Grundgefühl mit einem Goethewort auszudrücken: »Nur weil es dem Dank sich eignet, ist das Leben schätzenswert«.

Mein Dank gilt den Befürwortern der mir zugesprochenen Ehrung, und er gilt Ihnen, lieber Herr Golz, für Ihre freundschaftliche und warme Laudatio. Dieser Dank ist Teil einer größeren, einer lebenslangen Dankbarkeit dafür, dass es mir vergönnt war, nach Jahrzehnten der Teilung Deutschlands gerade an diesem Ort, in Weimar, der geistigen Lebensmitte unserer kulturellen Geschichte, mitarbeiten zu dürfen an einer Vereinigung, die über die politische und wirtschaftliche weit hinausgeht. Daher lautete die dringlichste und zugleich vornehmste Aufgabe unserer Gesellschaft nach 1990, die Goethekenntnis im Osten wie im Westen zu erhalten und lebendig zu vermitteln.

Obwohl die Geschäftsstelle anfangs mit fast leeren Händen dand, sah ich es als eine so notwendige wie selbstverständliche Verpflichtung an, sofort ein Stipendiatenprogramm ins Leben zu rufen. Im Namen Goethes begegneten einander seither Studenten und Doktoranden nicht nur aus verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern, sondern auch aus nach 1990 verfeindeten Balkanstaaten; eine Hauptversammlung führte gemeinsam eingeladene israelische und arabische Jugendliche zusammen.

Wir alle wissen: Ein Großteil des Reichtums einer jeden Gegenwart besteht in der mit kluger Unterscheidungskraft angeeigneten Kultur der Vergangenheit. Diese ist in jeder Generation dem Vergessen ausgesetzt. In immer neuem Bemühen haben die literarischen Gesellschaften daher zu vergegenwärtigen, was bewahrenswert ist an Gewesenem. Der Umgang mit dem geglückten Teil unserer Geistesgeschichte hilft uns, den Anspruch des Alltags besser zu *bestehen* und das Neue bewusster zu *verstehen*.

Wer sich mit Goethe beschäftigt, gewinnt über den Zeitabstand hinweg eine weite und ungewöhnliche Einsicht ins Leben, in das, was es sein könnte. Dem Humanen Raum zu schaffen gehört zu jenen Aufgaben, die Weimars große Vergangenheit auch unserer Gegenwart auferlegt. Goethes Werk hält auf genaue Fragen nach Mensch und Welt, nach Geschichte und Natur überzeugende Antworten bereit. Allerdings bedarf es dafür jeder Generation, die sich ihren eigenen, unmittelbaren Zugang zu diesem universalen Œuvre zu erarbeiten und der Konvention der Urteile eine selbständige, von den Eigenheiten und Defiziten der jeweiligen Gegenwart unabhängige Deutung abzugewinnen weiß.

Sehr verehrter und lieber Herr Golz, auf ein erfülltes Leben trotz mancher unerfüllter Wünsche zurückblickend, erhoffe ich für Sie, erhoffen wir füreinander, dass noch manche fördernde Einsicht ins Leben gelingt und wir verbliebene Schlacken zu guter Letzt noch zu verarbeiten wissen.

Liebe Goethefreunde, zu meinem Kummer durch Alter und Krankheit physisch von Weimar ferngehalten, werden dennoch freundschaftlich-herzliche Gedanken in diesen Tagen bei Ihnen sein.

»Allen wohlwollenden Mächten schönstens empfohlen«

Ihr Werner Keller

* Der Dank (als Antwort auf die am 16. Januar 2010 gesprochene Laudatio; vgl. GJb 2009, S. 414-416) wurde verlesen von Herrn Prof. Dr. Manfred Eckstein.

Verleihung der Ehrenmitgliedschaft

Laudatio auf Frau Ursula Heldmann (Ulm)

Ehrungen sind uns gewöhnlich ein Anlass, mit der gefeierten Person gleichsam den Menschentyp zu preisen, den sie darstellt. Die Gemeinschaft, die sich der/des zu Ehrenden hochachtungsvoll zuwendet, anerkennt zugleich die eigene kollektive Identität, ihren zuverlässigen Zusammenhalt und ihre Eignung zur sinnvollen, vollwertigen Kommunikation – in sich und mit der Umwelt. Ehrungen sind eine Bestätigung des Status quo und eine Botschaft an die Zeitgenossen und Nachkommen, dass alle ›redlichen‹ Menschen untereinander in Beziehung stehen sollten. Diese Devise habe ich – wem sonst? – unserem Namenspatron Johann Wolfgang von Goethe entliehen. Abgeleitet ist sie von der in *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* formulierten Erfahrung: »Doch was der Mensch auch ergreife und handhabe, der Einzelne ist sich nicht hinreichend, Gesellschaft bleibt eines wackern Mannes höchstes Bedürfnis«.

Ihr Bedürfnis nach Umgang mit Gleichgesinnten haben viele in der Goethe-Gesellschaft angesiedelt, so auch Frau Ursula Heldmann. Angefangen hat es mit einer Reise in die vormalige DDR im nunmehr weit zurückliegenden Jahr 1981. Die Mitgliedschaft in der internationalen Goethe-Gesellschaft war den damaligen politischen Behörden ein nicht zu umgehender Grund für die Ausstellung eines Visums, das bundesrepublikanischen Bürgern Einlass ins sonst nicht zugängliche ostdeutsche Land gewährte. Rückblickend erscheint dieser Besuch in Weimar als eine Art Initiationsakt für die Oberstudienrätin für Deutsch, Geschichte und Französisch. Frau Heldmann trifft auf Persönlichkeiten, die ihr Leben nachhaltig beeinflussen werden. Herr Professor Werner Keller empfängt sie mit dem Appell, mehr Lehrer in die Goethe-Gesellschaft einzubinden. Herr Professor Manfred Eckstein führt sie in die Kunst ein, durch die scheinbar unwegsame Grenze zwischen Ost und West doch Wege zu schlagen. Und die langjährige Mitwirkung in der Goethe-Gesellschaft in Weimar ist ihr eine Schule für engagierte und vielfältige Kulturvermittlung.

So ist es nur folgerichtig, dass Frau Ursula Heldmann zur Gründungsmutter des Ortsvereins der Goethe-Gesellschaft in Ulm und Neu-Ulm geworden ist. 1997 ist es soweit – Goethe-Freunde aus verschiedenen Lebensbereichen und Berufen finden sich zusammen, um ihrem gemeinsamen Interesse einen institutionalisierten Ort und die Gelegenheit für organisierte Zusammenkünfte zu geben. Die Chronik der Veranstaltungen weist eine beachtliche Spannbreite an Themen auf. Neben den eigenen spezifischen Interessenfeldern – z. B. der Zusammenstellung von Goethes Gedichten über Pflanzen oder der Erforschung von Quellen zu Goethes Haushalt – engagiert sich die Vorsitzende der Ulmer Goethe-Gesellschaft dafür, populärwissenschaftliche Vorträge zu Kunst und Literatur sowie Autorenlesungen zu veranstalten. Selbst elementare kommunale Initiativen lassen sich mit der klassischen Kultur verbinden, so etwa die Baumpateninitiative, bei der Ursula und Werner Heldmann der Stadt Ulm einen Ginkgo-Baum spendeten. Die Tatsache, dass Goethe am 19. Juli 1788 hier einmal Mittag gegessen hat, ist ein guter Anlass, um alle Tage Menschen zu versammeln, meint die bodenständige Lehrerin und sorgt für sinnvolle, nachhaltige Kulturarbeit in der Gegenwart.

Zu einer wichtigen Angelegenheit ist der Ulmer Kulturträgerin die Vermittlung zwischen deutschen und ausländischen Anhängern von Goethes kosmopolitischem Vermächtnis geworden. Der 1998 von Ulmer Goethefreunden getragene und in Zusammenarbeit mit Herrn Professor Mirko Krivokapić realisierte Besuch von serbischen Studierenden in Ulm gestaltete sich für mehrere junge Menschen aus der damals krisengeschüttelten südosteuropäischen Region zu einem zentralen Bildungsereignis. Das erste Donaufest, mit dem in Ulm gleichsam das neue Jahrhundert eingeläutet wurde, brachte es mit sich, dass auch eine weitere Initiative der jungen Vereinigung ihre geeignete Form erhielt: Auf Einladung der Goethe-Gesellschaft

in Ulm und Neu-Ulm bekommt nunmehr jedes zweite Jahr ein Gastreferent aus einer der Goethe-Gesellschaften in den Donauländern die Gelegenheit, über spezifische Momente der Kulturbeziehungen zwischen seinem Land und Deutschland zu berichten. Diese Vorträge fügen sich perfekt in das kulturvermittelnde Programm des städtischen Festivals ein und tragen dazu bei, dass die Ulmer Goethe-Gesellschaft als wirksame Institution fungiert. Symbolische Aussagekraft hat der Umstand, dass diese Vorträge im Alten Flussmeisterschuppen am Donaucenter stattfinden – einem Ort am Fluss, der alle verbindet. Dass diese Brücken von Frau Heldmann (mit-)geschlagen werden, hat man schon früh erkannt und gewürdigt. 1999 ist sie als Frau des Monats ausgezeichnet worden. 2002 ist ihre Arbeitsgruppe Team des Monats geworden. Die Ehrung durch die Goethe-Gesellschaft in Weimar ist nunmehr eine logische Fortsetzung der kollektiven Hochachtung für eine Kollegin, die keine Mühe gescheut hat, sich nach bestem Wissen und Gewissen für die Ziele der Goethe-Gesellschaft einzusetzen.

Dass Frau Ursula Heldmann eine Person ist, die uns vieles vorlebt, was wir an Menschen bewundern, kann ich auch aus eigener Erfahrung bestätigen. Beeindruckt hat sie mich zunächst mit ihrer offenen und zielgerichteten Art, auf ihre Mitmenschen zuzugehen und kurz und bündig ihr Anliegen vorzutragen. In ihrer Darstellungsweise erscheint alles schlicht und einfach und selbst dem geborenen Skeptiker würde es schwerfallen, Nein zu sagen. Denn die so vorgetragene Idee hat sie im Stillen lange erwogen, ausgefeilt, auf ihre Realisierbarkeit und ihren sozialen Effekt hin geprüft. Und so bleibt dem Angesprochenen nur, ihr zu folgen – und das gern. Bis in ihr Heim sogar, denn Ursula und Werner Heldmann haben immer *open doors* für ausländische Germanisten und sind stets bemüht, ihnen beste Arbeitsbedingungen und zugleich Kulturerlebnisse der feinsten Art zu bieten. Und darum glaube ich im Namen aller, die ihre großzügige Gastfreundschaft genossen haben, bei dieser erfreulichen Gelegenheit unseren verbindlichsten Dank aussprechen zu dürfen.

Frau Ursula Heldmann würde sich gewiss dagegen wehren, als Entsagende bezeichnet zu werden. Doch ihre immer stärkere Bindung an die traditionsreiche Goethe-Gesellschaft in Weimar ist für diese ›wackere‹ Kollegin ein soziales Feld, das viel Energie, Einfallsreichtum und Einsatz abverlangt. Frau Heldmann ist es gelungen, auf eine neue, postmoderne Art der Gemeinschaft nützlich zu sein – nicht mit märtyrerhaftem Entsagungspathos, aber mit einer fröhlichen, heiteren Zielstrebigkeit, die Enthusiasten stiftet und miteinander verbindet: zu einem ›redlichen‹ Menschentum. Indem wir Frau Ursula Heldmann ehren, bezeugen wir unsere Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft.

Nikolina Burneva

Laudatio auf Herrn Dr. Josef Mattausch (Leipzig)

a, A 1 *Laut: Stimmt on* [Frosch:] A! tara lara da! [Altmayer:] A! tara lara da! [Frosch:]
Die Kehlen sind gestimmt Faust I 2088f-Urfaust AuerbKeller 6

Das war Thesaurisch, wie man es im Goethe-Wörterbuch schreibt. Und so steht es an dessen Beginn.

Vor zwei Jahren konnte ich Josef Mattauschs Vortrag »Auf unsre Sprache hat er unberechenbaren Einfluß geübt«. *Goethe und die deutsche Sprache* mit den die Ausführungen und die Person des Referenten vorstellenden Worten ankündigen: »Im Blickpunkt steht Goethes Umgang mit der deutschen Sprache. Beschrieben werden Fülle und Vielfalt seiner sprachlichen Ausdrucksmittel, deren Spannweite über den Kern der schöpferischen Poesiesprache weit hinausreicht – ein einzigartiger Fall von Produktivität und umfassender Teilhabe. Entwicklung wie zeitübergreifende Konstanten werden sichtbar, auch die Nachwirkung bis in unsere Gegenwart hinein«.

Der Vortragende leitete über mehrere Jahrzehnte an der Berliner Akademie der Wissenschaften die Arbeitsstelle Goethe-Wörterbuch. Seit 1974 ist Josef Mattausch Vorsitzender der Leipziger Goethe-Gesellschaft.

Dahinter steht eine Lebensleistung. Wolfgang Schadewaldt formulierte an der Wiege des Goethe-Wörterbuchs einen Satz, der, und ich denke, er stimmt mir zu, für Josef Mattausch zum Schaffens-, ja, zum Lebensprogramm wurde: »Eine Kodifizierung des Goetheschen Wortschatzes ist [...] gleichbedeutend mit der Schaffung einer Magna Charta für das neuere Deutsch. Man wird das Goethe-Wörterbuch deswegen auch als Standard des guten Deutsch zu nutzen wissen«.

Der heute zu Ehrende sprach im Goethe-Jahr 1999 geradezu in Anknüpfung an Schadewaldts Gedanken, nun nicht mehr nur Geplantes, sondern Geleistetes reflektierend: »Wörterbücher [...], die auf bestimmte Texte, Textkorpora (Werke, Werkgruppen, Autoren) spezialisiert sind, bilden für diese Bereiche gewöhnlich die ganze Sprachwirklichkeit ab, Sprache als lebendige, im Fluß befindliche Tätigkeit, wo gerade auch das Konkret-Situative, Spontane, Schöpferische seinen Platz hat«.

Zurück in Auerbachs Keller. Im *Urfaust* befragt der präventiv um sein Image bemühte Jungstudent Frosch die Neuankömmlinge rhetorisch um die Beschaffenheit ihres vermeintlichen Weges in die Universitätsstadt: »Ist der Weeg von Rippach herüber so schlimm, dass ihr so tief in die Nacht habt reisen müssen«. Auch dieser Weg muss weniger schlimm geworden sein. Wieder einmal neidvoll blickt der Residenzsachse nach Nordwesten: Die Leipziger lieben das Reisen sehr. In der Regel zweimal im Jahr geht die messestädtische Goethe-Gesellschaft auf Tour, die deutsche Einheit hat die Ziele vermehrt, 2011 fuhren die Leipziger, Goethe folgend, bereits nach Dessau und Wörlitz, im September geht es auf den Spuren Bachs und Eckermanns ins Niedersächsische. Die anwesenden Vorsitzenden von Ortsvereinigungen können sicher ermessen, was der Leipziger Vorstand unter der Leitung von Josef Mattausch logistisch zu leisten auf sich nimmt.

Die Liste der Vorsitzenden der Leipziger Goethe-Gesellschaft weist nicht nur in den Ohren der Goetheaner klingende Namen auf: Hermann August Korff, Valerian Tornius, Hedwig Voegt – an Dauer der Wahrnehmung des Amtsgeschäfts jedoch stellt Josef Mattausch all seine Vorgänger um Längen in den Schatten. 1974, als er Vorsitzender der Leipziger Goethe-Gesellschaft wurde, saß sein jetziger Dresdner Kollege, der noch eben glaubte, auch schon ein paar Jahre im Amt verbracht zu haben, als Siebtklässler in der Schulbank einer Polytechnischen Oberschule ... Recherchiert man ein wenig, so kommt man auf beträchtliche Zahlen: Etwa 360 Vortragsabende fanden bislang unter der Ägide von Josef Mattausch statt, hinzu kommen über 70 künstlerische Veranstaltungen. Gemeistert wurde unter seinem Vorsitz auch einer der größten Umbrüche in der Geschichte der Ortsvereinigungen des Ostteils dieses Landes: die Überführung der Lokalgesellschaft aus der Adoptivfamilie des Kulturbundes in die auch wirtschaftliche Selbständigkeit.

Lobreden auf seine Person sind Josef Mattauschs Sache nicht. Kommt man mit ihm ins Gespräch, ist Konzentration gefordert, Konzentration zunächst auf das, was zu besprechen ist. Darüber entsteht Vertrautheit, Offenheit, Vertrauen. Die Leipziger Goethe-Gesellschaft hat dieses Wesen jahrzehntelang geprägt. Ja, Leipzig ist eben nicht nur ein »klein Paris«, sondern auch dank Josef Mattausch ein guter Goethe-Ort.

Jürgen Klose

Laudatio auf Frau Gertrud Staffhorst (Karlsruhe)

Das lebendige Wirken der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft, meine Damen und Herren, hängt ganz entscheidend vom persönlichen Einsatz ihrer Vorsitzenden ab. Diese Erfahrung teilen sicher viele von Ihnen.

Heute möchten wir Frau Gertrud Staffhorst mit der Verleihung einer Ehrenmitgliedschaft auszeichnen und ihr auf diese Weise herzlich danken für ihre Initiative, ihre Einsatzbereitschaft, ihre Überzeugungskraft und ihre Ideen, mit denen sie ihrer Ortsvereinigung, der Goethe-Gesellschaft Karlsruhe, in einer schwierigen Phase neuen Schwung gab und so wesentlich zu deren Fortbestand beigetragen hat.

Gertrud Staffhorst wurde 1937 in München geboren; hier hat sie als Kind den Krieg miterlebt und hier hat sie später Germanistik, Anglistik und Geschichte studiert. Seit 1961 hat sie viele Jahre in Bayern als Lehrerin gewirkt und sich beim Aufbau eines neuen Gymnasiums in Ottobrunn engagiert. Die Welt der Bücher und der großen Dichtung spielte von früh an eine wichtige Rolle in ihrem Leben. Überzeugt von der Bedeutung, die dem Umgang mit Sprache, mit Literatur und mit der eigenen Geschichte für eine menschenwürdige Zukunft unserer Gesellschaft zukommt, hat sie sich im Schuldienst besonders für den Aufbau von Bibliotheken für Schüler und Lehrer eingesetzt.

1973 wechselte sie von Bayern nach Baden-Württemberg und kam nach Karlsruhe. Dort trat Gertrud Staffhorst in den dortigen Ortsverein der Goethe-Gesellschaft ein, dem sie heute bereits 37 Jahre angehört. Als sich 1995 die Notwendigkeit dazu ergab, übernahm sie bereitwillig die Aufgabe des Vorsitzes. Es hätte ihr vermutlich besser gefallen, weiter aus der zweiten Reihe mitzuwirken, aber sie hat nicht gezögert, die Verantwortung anzunehmen; sie hat sich der ›Bürde des Amtes‹ gestellt und seine Herausforderungen mit großem Erfolg gemeistert.

Unter ihrem Vorsitz erfuhr die Goethe-Gesellschaft eine neue Phase des Aufbaus: Sie holte hochkarätige Gastredner, gerne auch aus den neuen Bundesländern, sie gestaltete mitreißende Lesungen zur Abrundung der Mitgliederversammlungen und sie machte Kunsthallenbesuche zum festen Gesellschaftsprogramm. Nicht zuletzt war sie selbst als Vortragende aktiv. Bei zahlreichen Ortsvereinigungen in ganz Deutschland war Gertrud Staffhorst zu Gast: Neben Charlotte von Stein und Johann Caspar Goethe galt ihr spezielles Interesse dem nicht nur von Goethe hochgeschätzten alemannischen Dichter Johann Peter Hebel, dessen *Stilbuch* für den Schulunterricht sie 1986 aus der Handschrift edierte und dessen Beziehungen zur Antike sie 1990 eine eigene Studie widmete.

Einen so attraktiven wie nachhaltigen Akzent in der Arbeit für die Ortsvereinigung setzte Gertrud Staffhorst mit der fundierten Konzeption und hervorragend vorbereiteten Durchführung anspruchsvoller Studienreisen auf den Spuren Goethes (und anderer großer Dichter), die jedes Jahr stattfanden und von denen nicht wenige legendär wurden. Sie führten an Goethe-Orte in allen Himmelsrichtungen: Besonders lagen Frau Staffhorst die zentralen Goethe-Ziele im Osten Deutschlands am Herzen. Einen ersten Höhepunkt bildete eine Exkursion im Jahr 1997 nach Bad Lauchstädt – mit einer Aufführung von Lessings *Nathan* – und dem Besuch des wiedereröffneten Ekho-Theaters in Gotha, wo Voltaires *Zaire* auf dem Programm stand. Unvergesslich blieben allen, die an diesen Reisen teilnahmen, auch die Fahrten in das Gartenreich Dessau-Wörlitz, nach Böhmen, nach Weimar oder an den Bodensee.

»[...] ganz allein durch Aufklärung der Vergangenheit läßt sich die Gegenwart begreifen«, hat Goethe vor zweihundert Jahren in den *Tag- und Jahres-Heften* für 1811 notiert. Diese Überzeugung teilt Gertrud Staffhorst und sie hat auf ihrem Weg – lesend, vortragend, reisend – auf vielfältige Weise mit ansteckender Begeisterung in diesem Sinne zu wirken verstanden. Nicht um Goethe-Anbetung ist es Gertrud Staffhorst dabei zu tun, sondern darum, »die Kenntnis seines Werkes zu fördern, dessen Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart aufzuzeigen und der kritischen Auseinandersetzung Gelegenheit zu geben«.

Liebe Frau Staffhorst, wir danken Ihnen für Ihr engagiertes Wirken zur Beförderung literarischer und kultureller Bildung im südwestlichen Deutschland und gratulieren herzlich zur Ehrenmitgliedschaft der Goethe-Gesellschaft Weimar!

Anne Bohnenkamp-Renzen

Laudatio auf Herrn Professor Dr. Ye Tingfang (Peking)

Goethes Ansehen hat sich im 20. Jahrhundert in den Kulturen der Welt stetig gemehrt. In der Reihe häufig übersetzter deutscher Autoren nimmt er nach wie vor einen vorderen Platz ein. Eine besondere Rolle spielt Goethe im Fernen Osten. Wer die Bibliographie *Goethe in chinesischer Übersetzung und Forschung*, die Jahre 1878-2008 umfassend, von Zhengxian Gu in die Hand nimmt, wird mit Respekt und Erstaunen registrieren, dass die Beschäftigung mit Goethe in China seit dem Ersten Weltkrieg eine beeindruckende Kontinuität aufweist. Der Werther-Roman und Goethes *Faust* sind mehrfach übersetzt worden und seit dem Jubiläumsjahr 1999 liegen Goethes Werke in einer von Yang Wuneng betreuten 14-bändigen Ausgabe in Millionenaufgabe vor. In dieser Wirkungsgeschichte, die seit der Kulturrevolution an Intensität spürbar zugenommen hat, gibt sich ein Gutteil konfuzianisches Erbe zu erkennen, die Verehrung Goethes als eines Weisheitslehrers der Menschheit.

In dieser bemerkenswerten Tradition nimmt jener Gelehrte, den wir heute zu ehren uns anschicken, eine herausragende Position ein. Geboren am 23. November 1936 in der Provinz Zhejiang, erlitt Ye in jungen Jahren ein schweres Schicksal. 1945 verlor er seinen linken Arm. Außergewöhnliche Begabung ermöglichte ihm seit 1956 das Studium der Germanistik an der Universität Peking, der er danach als Assistent an der Abteilung für westliche Sprachen und Literaturen angehörte. Später wechselte er als Dozent an das Institut für die Erforschung ausländischer Literaturen an der Chinesischen Akademie für Sozialwissenschaften in Peking, das in der Zeit der Kulturrevolution seine Tätigkeit einstellen musste. Wie viele andere Intellektuelle auch musste Ye die Jahre 1970-1972 zwecks »Umerziehung durch körperliche Arbeit«, so lautete die offizielle Formel, auf dem Lande zubringen. Seine akademische Laufbahn führte ihn an sein altes Institut zurück, in dem er die Abteilung für mittel- und nordeuropäische Literatur leitete.

Hohes Ansehen in seinem Heimatland wie in Europa erwarb sich Ye durch seine Tätigkeit als Übersetzer. Vor allem die Dramen Friedrich Dürrenmatts und die Prosa Franz Kafkas hat er dem chinesischen Publikum erschlossen. Unter seiner Leitung entstand eine 10-bändige kommentierte Kafka-Ausgabe. Ich selbst erinnere mich an eine Aufführung von Dürrenmatts »Komödie in zwei Akten« *Die Physiker* in einem Peking Theater vor einem großen, aufmerksamen Publikum – auch dieses Stück hat Ye übersetzt. Die Kafka-Rezeption in China hat Ye durch meisterliche Übersetzungen möglich gemacht und sie durch literaturwissenschaftliche Studien vertieft. Um die deutschsprachige Literatur der klassischen Moderne hat sich Ye in China außerordentliche Verdienste erworben. Mit Recht kann er ein Brückenbauer zwischen den Kulturen Chinas und Mitteleuropas genannt werden.

Im Laufe seines Gelehrtenlebens ist Ye eine moralische Autorität zugewachsen, die ihn zu einer Ausnahmeerscheinung unter den kritischen Intellektuellen seines Landes werden ließ. Heutzutage kann er im öffentlichen Diskurs sein Urteil in die Wagschale legen, wenn es um die Zerstörung oder Bewahrung kultureller Werte geht, und er kann zugleich aufgeschlossenes Verständnis für die literarische Moderne im eigenen Land anmahnen. Seine Stimme hat Gewicht. Als Herausgeber einer wissenschaftlichen Buchreihe zur Literaturtheorie und als Chefredakteur einer renommierten Zeitschrift für Weltliteratur hat er das geistige Leben seines Landes mitgestaltet. Bedeutende akademische Ehrenämter sind ihm zuteil geworden, darunter das des Präsidenten der chinesischen Goethe-Gesellschaft, das er auch gegenwärtig wahrnimmt. Seine Integrität und seine profunde Bildung haben ihn für diese Amt geradezu

prädestiniert und ihm unter den Mitgliedern der Gesellschaft besondere Achtung und Wertschätzung eingetragen. Im Jahre 2008 erhielt Ye die Würde eines Ehrendoktors der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.

Mir selbst ist Yes besonderer Rang bewusst geworden, als ich Ende April 2009 an einer von der Akademie für Sozialwissenschaften in Peking veranstalteten Konferenz zu Goethe und Schiller teilnehmen konnte. Respekt und Verehrung, wie sie ihm von seinen Kollegen entgegengebracht werden, gründen in einer Lebensleistung, in der sich die Einheit von tapferer Menschlichkeit und intellektuellem Rang als Wissenschaftler und Übersetzer bezeugt.

Es ist uns eine außerordentliche Ehre und Freude, Sie, lieber Herr Ye, als unser Ehrenmitglied begrüßen zu können.

Jochen Golz

Laudatio auf Frau Dr. Edith Zehm (München)

Mit der Verleihung ihrer Ehrenmitgliedschaft an Frau Dr. Edith Zehm bringt die internationale Goethe-Gesellschaft in Weimar eine doppelte Wertschätzung zum Ausdruck: Sie bekundet ihren Respekt vor der editionsphilologischen Grundlagenforschung, vor der geduldgigen Erschließung und akribischen Kommentierung wichtiger Dokumente und Quellen zu Leben und Werk Goethes, ohne die unsere Kenntnis und unser Verständnis des Dichters allemal eine halbe Sache bliebe, eine oberflächliche Zuneigung oder eine freie spekulative Konstruktion. Und die Goethe-Gesellschaft äußert ihre Dankbarkeit und ihre Anerkennung gegenüber einer Forscherin, die sich dem Metier der Herausgabe und Kommentierung zentraler Quellen der Goethe-Forschung in den vergangenen Jahrzehnten mit soviel Hingabe und Leidenschaft, mit detektivischem Spürsinn, unbestechlicher Präzision und, wie nach alledem nicht verwundern kann: mit so außerordentlichem Erfolg gewidmet hat wie nur wenige andere sonst. Wer will, mag schon aus der Assonanz der Wortstämme von »*Edith*« und »*editio*« heraushören, dass hier jemandem sein Metier förmlich in die Wiege gelegt war – spätestens mit der Münchner Dissertation bei Walter Müller-Seidel, mit der Edith Zehm ihr Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Freiburg und München 1984 erfolgreich abschloss, wurde für jedermann offenbar, dass hier jemand eine besondere Begabung dafür besaß, bislang übersehene Texte der Vergessenheit zu entreißen und sie in den Diskurs der Forschung einzuspeisen. Diese Doktorarbeit trug den Titel *Der Frankreichfeldzug von 1792. Formen seiner Literarisierung im Tagebuch Johann Conrad Wagners und in Goethes »Campagne in Frankreich 1792«* und sie lehrte uns Goethes Schrift ganz neu lesen, indem sie deren Darstellungsstrukturen und Literarisierungstechniken mit denen im bis dahin unbeachteten Tagebuch des Weimarer Cämmeriers Wagner verglich.

Im Umfeld der Münchner Germanistik und so bedeutender Gelehrter wie Walter Müller-Seidel, Hans Fromm und Gerhard Neumann war Edith Zehm auch weiterhin als Akademische Rätin tätig, die Studierende mit der ihr eigenen Genauigkeit und gedanklichen Präzision in die Grundlagen der Literaturwissenschaft einführte und ihnen wertvollstes Rüstzeug vermittelte. Seine wahre Bestimmung aber sollte Edith Zehms Genius in zwei editionsphilologischen Großunternehmungen finden, denen sie sich nacheinander anschloss: Seit 1987 war sie Mitarbeiterin und seit 1990 Mitherausgeberin der Münchner Goethe-Ausgabe *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* im Carl Hanser Verlag, wo sie für Textkritik und Redaktion verantwortlich zeichnete. Im Rahmen dieser Gesamtausgabe gelang ihr eine wissenschaftliche Großtat, die allein ihr bereits einen festen Platz in den Annalen der Goethe-Philologie sichern würde: Erstmals legte sie als verantwortliche Bandherausgeberin des Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832 in drei Bänden eine vollständig kommentierte, mit einem sagenhaft reichen Quellenapparat ausgestattete Ausgabe dieses zentralen Briefkorpus vor, dessen Bedeutung sich nur

mit der des Goethe-Schiller'schen Briefwechsels vergleichen lässt und der uns im Lichte dieser luxuriös kommentierten Neuausgabe insbesondere den Goethe der letzten Lebensjahre zehnte in einem Facettenreichtum, einer Intimität und einer Lebendigkeit nahebringt, wie sie kaum aus einem anderen Dokument zu gewinnen sind. Das gilt, *mutatis mutandis*, auch für jenes andere philologische Großprojekt, an dem Edith Zehm seit 1994 als freie Mitarbeiterin der Klassik Stiftung Weimar und des Goethe- und Schiller-Archivs maßgeblich beteiligt ist und das sie mit Leidenschaft und langem Atem, mit Lust an den philologischen Abenteuern des Suchens und Findens und erneut – wie die Rezensionen der bereits vorliegenden Bände bestätigen – mit eminentem Erfolg vorantreibt: die historisch-kritische Edition nämlich von Goethes Tagebüchern, die hier erstmals in vollständiger, quellengetreuer Wiedergabe und umfassender Kommentierung vorgelegt werden und unsere Kenntnis Goethes auf singuläre Weise sowohl verbreitern als auch vertiefen. Das ist Grundlagenarbeit für künftige Leser- und Forschergenerationen!

Von 1995 bis 2003 gehörte Edith Zehm dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft an und wurde für ihre kluge, abwägende Besonnenheit allseits geschätzt. Seit 1999 fungiert sie überdies als Mitherausgeberin des Goethe-Jahrbuchs, dem sie mit der Klarheit und Unbestechlichkeit ihres fachlichen Urteils ihren unverwechselbaren Stempel aufgedrückt hat. Ohne zu viele Interna aus dem Herausbergremium zu verraten, wird man doch sagen können, dass die Präferenz des Jahrbuchs für das Klare und Deutliche, für das sprachlich wie gedanklich Gediegene, Transparente und Substantielle und dass seine Aversion gegen den modischen Jargon und die ungesicherte Spekulation sich gerade auch dem klaren Urteil und der gedanklichen Unbestechlichkeit Edith Zehms verdanken. »Die Deutschen, und sie nicht allein, besitzen die Gabe, die Wissenschaften unzugänglich zu machen«, beklagt Goethe in den *Maximen und Reflexionen* und eine ironische Aufforderung aus den *Zahmen Xenien* karikiert die Freizügigkeit gewisser selbstherrlicher Interpreten, von deren Treiben auch heutige Herausgeber noch manches Lied zu singen wissen: »Im Auslegen seid frisch und munter! / Legt ihrs nicht aus, so legt was unter«. Edith Zehms vernunftvolle Geistes-Gegenwart, ihr Sinn für gedankliche Transparenz und ihr feines Gehör für die Musikalität von Sprache und Stil waren immer ein hervorragendes Antidotum, wo das Herausbergerkollegium sich gegen solche Präntentionen des Tiefgründelnden oder des Selbstherrlichen wappnen musste. Und es könnte Edith Zehm gewesen sein – und war doch wieder Goethe selbst in den *Maximen und Reflexionen* –, wer bei solcher Gelegenheit die Devise ausgab: »Verharren wir aber in dem Bestreben, das Falsche, Ungehörige, Unzulängliche, was sich in uns und andern entwickeln oder einschleichen könnte, durch Klarheit und Redlichkeit auf das möglichste zu beseitigen!« Ihre lebenswürdige Klarheit, ihre intellektuelle Redlichkeit und ein ganz ungewöhnliches Maß an persönlicher wie wissenschaftlicher Integrität machen es leicht, Edith Zehm zu loben, auch wenn ihre unerbittliche Bescheidenheit am liebsten jeder *laudatio* aus dem Weg ginge. Nun hat sie sie doch erdulden müssen und die Goethe-Gesellschaft darf sich über ein Ehrenmitglied freuen, das ihr auch weiterhin Ehre machen und zur Kenntnis und Pflege von Goethes Werk beitragen wird wie nur wenige unter uns.

Werner Frick

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Frau Ursula Heldmann,
der Gründerin und langjährigen Vorsitzenden
der Ortsvereinigung Ulm und Neu-Ulm,
der engagierten Vermittlerin zwischen den Kulturen der Donau-Länder,
in Dankbarkeit
die Würde eines Ehrenmitglieds.

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Herrn Dr. Josef Mattausch,
dem langjährigen Vorsitzenden
der Leipziger Goethe-Gesellschaft,
dem kundigen und engagierten Goethe-Philologen,
in Hochschätzung seiner außerordentlichen Verdienste
in Dankbarkeit
die Würde eines Ehrenmitglieds.

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Frau Gertrud Staffhorst,
der hochverdienten, langjährigen Vorsitzenden
der Goethe-Gesellschaft Karlsruhe,
für ihr vielseitiges, ideenreiches und engagiertes Wirken
zur Erhaltung der Kultur der deutschen Klassik
in Dankbarkeit
die Würde eines Ehrenmitglieds.

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Herrn Prof. Dr. Ye Tingfang,
dem großen Gelehrten
und hochverdienten Übersetzer,
dem meisterlichen Brückenbauer
zwischen den Kulturen Chinas und Mitteleuropas
in Dankbarkeit
die Würde eines Ehrenmitglieds.

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar
verleiht anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung
Frau Dr. Edith Zehm,
dem langjährigen Mitglied ihres Vorstandes,
der angesehenen Literaturwissenschaftlerin
und engagierten Mitherausgeberin des Goethe-Jahrbuchs,
in Anerkennung ihrer herausragenden Verdienste
um die Erschließung und profunde Kommentierung von Goethes Werk
in Dankbarkeit
die Würde eines Ehrenmitglieds.

Dank von Herrn Prof. Dr. Ye Tingfang

Sehr geehrter Herr Präsident,
sehr geehrte Mitglieder der Goethe-Gesellschaft in Weimar,

Es freut mich sehr, dass die Goethe-Gesellschaft in Weimar mir anlässlich ihrer 82. Hauptversammlung die Ehrenmitgliedschaft verliehen hat. Ich möchte mich herzlich für das Vertrauen der Goethe-Gesellschaft in Weimar bedanken. Mir ist bewusst, dass diese Würde eigentlich nicht mir allein, sondern allen meinen Kolleginnen und Kollegen gebührt, die schon lange in der Erforschung Goethes tätig sind und bereits viele Erfolge errungen haben. Deswegen erlaube ich mir hiermit, Ihnen, auch im Namen dieser chinesischen Forscher, unseren gemeinsamen herzlichen Dank auszusprechen.

Von 1994 bis 2010 war ich zuerst Generalsekretär und dann ab 1998 Präsident der Chinesischen Gesellschaft zur Erforschung der deutschsprachigen Literatur. Im Jahre 1996 riefen wir eine Goethe-Gesellschaft ins Leben, deren Vorstand aus acht Germanisten gebildet wurde. Da die Goethe-Gesellschaft eine Sektion der Chinesischen Gesellschaft zur Erforschung der deutschsprachigen Literatur werden sollte, wurde ich auch zum Präsidenten der chinesischen Goethe-Gesellschaft gewählt. Unsere Goethe-Gesellschaft wurde sogleich von der Goethe-Gesellschaft in Weimar anerkannt und unterstützt. Seither wurde ich fast zu jeder Hauptversammlung der Weimarer Goethe-Gesellschaft eingeladen, um als Korreferent in einer Arbeitsgruppe mitzuwirken. Dabei habe ich viel gelernt.

Es war mir eine freudige Pflicht, im Kreis der chinesischen Germanisten die Goethe-Forschung zu fördern. In erster Linie spornte ich dazu die Kolleginnen und Kollegen in der Abteilung zur Erforschung der mittel- und nordeuropäischen Literaturen an, die ich leite. So hat Professor Ye Jun zum Beispiel meine Vorschläge aufgegriffen und später die wichtige Monographie *Gede sixiang zhi xingcheng* (Die Entstehung von Goethes Ideen, 2010) geschrieben.

Zu meinen Aufgaben gehörte auch, das Goethe-Schiller-Symposium zu organisieren. Im Jahre 1999 veranstalteten wir aus Anlass von Goethes 250. Geburtstag ein Goethe-Symposium, das in der Stadt Kunming stattfand, der Hauptstadt der Provinz Yunnan, und drei Tage dauerte. Über fünfzig Germanisten nahmen an dieser Konferenz teil. Dabei wurden fünf Goethe-Experten aus Deutschland eingeladen, so Dieter Borchmeyer, Ekkehart Krippendorff und Werner Schubert. Ihre Vorträge hinterließen bei den chinesischen Teilnehmern einen tiefen Eindruck. Aus Anlass des 260. Geburtstages von Goethe und des 250. Geburtstages von Schiller veranstalteten wir erneut ein internationales Goethe-Schiller-Kolloquium. Zwei deutsche Wissenschaftler, Jochen Golz und Wolfgang Riedel, sowie Anil Bhatti aus Neu Delhi haben an dieser Veranstaltung teilgenommen. Diese Konferenz war interdisziplinär ausgerichtet; mehrere chinesische Zeitungen berichteten ausführlich über die Veranstaltung.

Eine weitere meiner Aufgaben bestand darin, in der chinesischen Hauptstadt jeweils die gewichtigen Gedenkfeiern für Goethe und Schiller zu veranstalten. Ich möchte zwei Beispiele erwähnen: Im Jahre 1999 hat sich unsere Goethe-Gesellschaft mit der Peking-Universität, dem Zentralinstitut für Theaterwesen, dem Zentralinstitut für Bildende Künste und dem Zentralinstitut für Musik zusammengeschlossen, um die große Gedenkfeier zum 250. Geburtstag Goethes zu veranstalten. Über 300 Persönlichkeiten aus verschiedenen Einrichtungen und beruflichen Bereichen haben diese Veranstaltung besucht. Grußworte sprachen Chen Siwei, der stellvertretende Vorsitzende des Chinesischen Volkskongresses, Chen Haosu, der Präsident der Gesellschaft für die Freundschaft zwischen dem chinesischen Volk und den Völkern der Welt, Meng Xiaosi, stellvertretende Kulturministerin, und der bedeutende Schriftsteller Wang Meng, stellvertretender Vorsitzender des Chinesischen Schriftstellerverbandes. Das Orchester des Zentralinstituts für Musik spielte die *Egmont*-Ouvertüre von

Beethoven und andere Kompositionen, die sich an Werke Goethes anlehnen. Die Veranstaltung erlebte in ganz China einen großen Widerhall und fand in verschiedenen Zeitungen höchstes Lob. Der bekannte Literaturtheoretiker Xie Mian von der Peking-Universität meinte: »Ich habe viele solcher Gedenkfeiern erlebt. Aber es gab bisher keine, die sich mit dieser vergleichen ließe«.

Anlässlich des 200. Todestages von Schiller haben wir 2005 auch eine Gedenkfeier gleichen Umfangs veranstaltet. Dabei hat der deutsche Botschafter Volker Stanzer eine ausgezeichnete Rede gehalten, die bald in der chinesischen Zeitschrift für Ästhetik veröffentlicht wurde.

Vielen Dank!

Bericht über das 6. Symposium junger Goetheforscher am 15. Juni 2011 in Weimar

»Junger Goetheforscher sein, heißt vor allem, Goetheforscher zu sein«. Mit diesen Worten hatte Dr. Matthias Buschmeier, der im Jahr 2011 gemeinsam mit Dr. Marie Wokalek die Tagungsleitung innehatte, das Symposium 2009 beschlossen. Dem Anspruch, nicht nur »junge« Goetheforscher, sondern vielmehr aktuelle Tendenzen der *Goetheforschung* zu präsentieren, folgt die Veranstaltung seit ihrem Entstehen. Mehr und mehr hat sie sich von der Rolle des bloßen Auftakts vor der eigentlichen Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft gelöst und sich als ernstzunehmendes Forum für den wissenschaftlichen Nachwuchs etabliert.

Die Organisation des Symposiums und die Finanzakquise erfolgten auch im Jahr 2011 wieder in bewährter Weise über die Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft. Für die Finanzierung des Symposiums ist herzlich der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen zu danken.

Dass eine Tagung von Nachwuchswissenschaftlern den Vergleich mit dem anspruchsvollen wissenschaftlichen Niveau der Hauptversammlung nicht zu scheuen braucht, haben auch die diesjährigen Vorträge von acht Wissenschaftlern aus der Schweiz, Deutschland, Dänemark und Italien eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Die Konzeption des Symposiums führte zu einer äußerst aspektreichen Perspektivierung der Schriften Goethes. Im gutbesuchten Weimarer Jugend- und Kulturzentrum *mon ami* wurden in den lebendigen und sachlich-kritischen Diskussionen die Thesen und Ausführungen der Referenten weiter differenziert.

Die Vorträge in der ersten Sektion der eintägigen Veranstaltung verfolgten überwiegend eine produktionsästhetische Perspektive auf die Arbeiten Goethes. Die zweite Sektion widmete sich dem Begriff des Fragments bei Goethe. Im dritten Teil wurde nach den mythischen und transzendenten Dimensionen seiner Schriften gefragt. Den Abschluss bildeten zwei Vorträge, die den Aspekt der Medialität am Beispiel von Goethes naturwissenschaftlichen Texten und seiner Farbenlehre eingehender erörterten. Insgesamt wurden in nahezu allen Präsentationen die medialen und poetologischen Selbstreflexionen Goethes angesprochen, so auch bereits im ersten Vortrag von Dr. Sebastian Böhmer (Weimar). Anhand von zwei überlieferten Versionen einer Schreibszene auf dem Brenner während Goethes Reise nach Italien untersuchte Böhmer die Veränderung der Selbstkonzeption des Autors. Die erste Fassung findet sich in Goethes Reisetagebuch, das er für Charlotte von Stein führte. Die zweite Version, die Goethe über dreißig Jahre später in der *Italienischen Reise* veröffentlichte, ist demgegenüber stark verändert. Die Verschiedenheit beider Versionen zeigt sich für Böhmer an dem jeweils unterschiedlichen Umgang mit Schreibmedien und Schreibmaterialien. Konstituierte sich der Schriftsteller im Tagebuch noch durch die Arbeit am Material und damit durch den immer auch handwerklich verstandenen ästhetischen Produktionsprozess, so stilisiert sich Goethe in der *Italienischen Reise* zum Dichter. Diesen konzipiert er dabei ganz im Sinne der Genieästhetik um 1800 als Empfangenden. In dieser Hinsicht versteht der späte Goethe Dichtung als von Material und Medien unabhängiges geistiges Produkt. Auch wenn die Schreibmaterialien in der *Italienischen Reise*, gerade indem Goethe dort das Ordnen ebenfalls besonders betont, das Schreiben initiieren, so werden die Blätter hier jedoch, wie Böhmer herausstellte, nur noch als »bloße Speichermedien« angesehen. Auf diese kann der Dichter zurückgreifen. Für die Produktion des »eigentlich Wesentlichen, »des Textes« braucht er sie jedoch nicht mehr. Der kreative Schreibakt des Dichters reicht stets über das Material hinaus und vollzieht sich auf einer höheren Ebene, während das Schreiben im Tagebuch vielmehr im Sinne einer körperlichen Tätigkeit begriffen wird. Bemerkenswert ist, dass Goethe in seiner ersten Fassung bereits eine dezidiert material- und medienreflexive Autorkonzeption entwickelt, die dann besonders im 20. Jahrhundert an Bedeutung gewinnt.

Der Frage nach der Autorkonzeption näherte sich Nora Reinhardt (Bochum) von ganz anderer Seite. Sie widmete sich in ihrem Vortrag den sogenannten ›falschen‹ *Wanderjahren* von Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen, die zeitgleich mit Goethes eigener Fortsetzung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erschienen. Zwar konnte das breite Publikum die ›wahren‹ *Wanderjahre* Goethes leicht von Pustkuchens ›falschen‹ unterscheiden, was vor allem an den doch unterschiedlichen stilistischen Niveaus liege, wie Dr. Jochen Golz in der Diskussion hervorhob. Die ästhetische Anlage von Pustkuchens Version entsprach jedoch wesentlich mehr als Goethes eigene Fassung dem Publikumsgeschmack der Entstehungszeit. »Die fragmentarische Anlage, die schwer einzuordnende pädagogische Utopie und die eher vage Anbindung an die *Lehrjahre* wirkten«, so Reinhardt über Goethes Fortsetzung, »verstörend auf das Publikum«. Durchaus im Sinne des zeitgenössischen Urteils nehmen Pustkuchens *Wanderjahre* dabei für sich jedoch in Anspruch, die wahrscheinlichere und damit angemessenere Fortsetzung der *Lehrjahre* zu sein. Die Provokation der ›falschen‹ *Wanderjahre* scheint dabei allerdings nicht nur in der Werk- und Autorkonzeption zu liegen, die Pustkuchen entwickelte, um seine Fassung als ›bessere‹ Fortsetzung zu legitimieren, sondern auch – wie Matthias Buschmeier und Marie Wokalek die These Reinhardts in der Diskussion weiter zuspitzten – in der ästhetischen und ethisch-moralischen Korrektur, die Pustkuchen mit seinem Werk an Goethe vorzunehmen versuchte.

Die zentrale Rolle der Texte Goethes für die Entwicklung neuer ästhetischer Formen und Strömungen, auch wenn sie – wie die Reaktion auf Goethes *Wanderjahre* zeigt – nicht immer dem Geschmack des breiten Publikums entsprachen, stellten die Vorträge der zweiten Sektion explizit heraus. Andreas Hjort Møller (Aarhus) entwickelte die These, dass die romantische Poetologie ganz wesentlich durch die Rezeption der Werke Goethes beeinflusst wurde. Møller erörterte jedoch nicht nur, wie die Romantiker sich die Texte Goethes aneigneten, er wies im Anschluss an die Arbeiten von Matthias Buschmeier auch auf Parallelen zwischen Goethes und Schlegels Fragment-Begriff hin. Beide kommen für Møller überein, indem sie das Fragment als eine harmonische Ganzheit von »unzähligen kleinen« (Goethe) bzw. »ähnlich organisierten« (Schlegel) Teilen verstehen. Schlegel beschreibt die romantische Poesie im *Athenäums-Fragment* 116 sogar als eine Form von »grenzenlos wachsender Klassizität«. Zwar zeigte Møller mit seinem Vortrag deutlich, dass der Fragment-Begriff eine systematische Annäherung zwischen den vermeintlich entgegengesetzten Lagern Romantik und Klassik ermöglicht. In der Diskussion wurde jedoch zu bedenken gegeben, dass es sinnvoll ist, dennoch mit zwei Fragment-Begriffen zu arbeiten, um nicht die eben doch weitreichenden Unterschiede zwischen der Poetologie Goethes und der romantischen Poesie aufzuheben.

An den Vortrag Møllers thematisch anschließend, differenzierte Karina Becker (Cambridge, Münster) Goethes Fragment-Begriff, indem sie eine Typologie des Fragmentarischen bei Goethe zu entwerfen suchte. Zu den fragmentarischen Dramen zählte Becker sowohl die Dramenentwürfe Goethes als auch einige seiner zwar abgeschlossenen, aber unveröffentlicht gebliebenen Dramen, die sie mit dem Begriff des Torsos von den Entwürfen abgrenzte. Insgesamt sind Goethes Fragment gebliebene Dramen für Becker Ausdruck einer »neuen« modernen Dichtung und eines »neuen Geistes«. Die Form des *Faust*-Fragments etwa reagiert, so Becker, ästhetisch auf die Herausforderungen der modernen Welt des 18. Jahrhunderts, in der die Faustsage nicht mehr als klassische Tragödie geschrieben werden könne.

So modern und avantgardistisch die Texte Goethes in der zweiten Sektion auch interpretiert wurden: Dr. Gloria Colombo (Mailand) wies in ihrem Vortrag auf ein Thema in Goethes Schriften hin, das sich dem ausschließlich modernen Blick verschließt. Die Seelenwanderungsthematik, die sich durch das gesamte Werk Goethes ziehe, so Colombos Grundthese, ist ein bisher in der Forschung weitgehend vernachlässigtes Thema. Dabei spiegelt die Lehre der Metempsychose für Colombo nicht nur »die Kulturstimmung einer ganzen Epoche wider«, sie bildet auch angesichts ihrer wichtigen Rolle in der griechischen und lateinischen Philosophie einen wesentlichen Bestandteil der Bildung der meisten Gelehrten um 1800, so auch für Goethe. Colombo stützte ihre These mit Bemerkungen Goethes in *Dichtung und*

Wahrheit sowie in seinen Briefen. Zudem führte sie ihre Überlegungen am Beispiel seiner Lyrik und seines *Prometheus*-Fragments aus, auf das Karina Becker bereits unter gänzlich anderen Gesichtspunkten verwiesen hatte. Darin zeigte sich die wechselseitige Erhellung der Vorträge, die Dr. Marie Wokalek in ihren einführenden Worten zum Symposium bereits angekündigt hatte. Mit Colombo stellt die Seelenwanderungslehre für das christliche Denken eine Herausforderung dar, da sie das christliche Verständnis von der Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Individuums auflöse. In diesem christlich geprägten Begriff des Individuums, der auch in der Gegenwart Gültigkeit habe, liegt für Colombo einer der zentralen Gründe, warum die Seelenwanderungsthematik in den Schriften Goethes bisher kaum untersucht wurde. Sie betonte in ihrem Resümee, dass die christliche Religion für Goethe nur eine von »zahlreichen Inspirationsquellen« war. Mit ihrem Vortrag eröffnete sie eindrücklich ein noch nahezu unberührtes Forschungsfeld.

Auf eine weitere bedeutende Inspirationsquelle Goethes machte Merle Otte (Göttingen) mit ihrem Vortrag zur Indienfaszination und Indienkritik Goethes aufmerksam, in dem sie die ambivalente Haltung Goethes zur Kunst und Kultur Indiens besonders betonte. Zwar war Goethe einerseits von vielen Werken indischer Künstler fasziniert und lobte ihre Schönheit und Weisheit. Andererseits führte die Vereinnahmung des Themas durch die Spätromantiker immer wieder auch zu ablehnenden Äußerungen Goethes gegenüber Indien und seiner Kunst. Sowohl der indischen als auch der romantischen Kunst warf er vor, sich ins Formlose zu verlieren. Dabei galt seine Kritik vor allem indischen Plastiken und der indischen Malerei ebenso wie vielen Götterdarstellungen in Literatur und Mythologie, die Goethe mit ihren vermehrten Gliedmaßen und Köpfen besonders fremd erschienen. Er sah durch diese Form der Darstellung die für ihn im Erkenntnisprozess so wichtige gemäßigte, d. h. durch Vernunft gezielte Einbildungskraft gefährdet.

Die Vorträge der letzten Sektion, die sich dem Naturforscher Goethe zuwandten, komplettierten die facettenreiche Annäherung an seine Texte während dieses Symposiums. Dr. Michael Bies (Zürich, Hannover) untersuchte in seinem Vortrag, wie Goethe durch die Beschäftigung mit den Arbeiten von Eduard Joseph d'Alton und Carl Friedrich Philipp von Martius das Verhältnis von Text und Bild näher zu bestimmen suchte. Dabei erörterte Bies Goethes Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Medien Text und Bild ein »Wissen von der Natur« vermitteln können. Goethe sah Text und Bild als produktive, aber konkurrierende Medien, die sich in einem fruchtbaren Wettstreit miteinander um die bestmögliche Annäherung an die Natur befinden. Dementsprechend weisen die Texte Goethes, in denen er sich stets auch kritisch mit den Arbeiten anderer Wissenschaftler und Künstler auseinandersetzte, selbst eine unabgeschlossene Form auf, die im Ästhetischen die Offenheit für andere Positionen, Medien und Schreibweisen zu vollziehen und zu eröffnen versucht.

Dr. Sabine Schimma (Weimar) zeigte in ihrem Vortrag, wie sehr sich Goethe in seiner *Farbenlehre* der Bedeutung der Medien für die Konstituierung von Farben bewusst war. Medien waren für Goethe nicht nur Vermittler, sondern vielmehr »Produzenten des Wissens«, so Schimma. In Abkehr von der Optik Newtons erklärte Goethe das Auge zu einem zentralen Erkenntnisorgan. Zugleich wusste er jedoch nicht nur um die Grenzen des menschlichen Sehens, sondern stellte gerade mit Blick auf das Prisma die Bedeutung technischer Medien und Hilfsmittel für die sinnliche Erfahrung der Farben heraus. Goethe spricht den Medien dabei eine Eigendynamik zu, wie Schimma betonte, die sich der Beherrschung durch das Subjekt zumindest teilweise entzieht.

Matthias Buschmeier erklärte abschließend in seinem Fazit, dass sich die im Vorfeld des 6. Symposiums von den Verantwortlichen diskutierte Frage, wie das Kind denn nun zu nennen sei – »Symposium junger Goetheforscher« oder »Symposium junge Goetheforschung« –, im Laufe der Veranstaltung als unwesentlich erwiesen habe. Vielmehr stellte er heraus, dass auf der Tagung beides zu erleben war. Und in der Tat eröffneten die Vorträge einige neue Sichtweisen auf Goethe. Die Veranstaltung löste damit ein, wovon der Präsident der Goethe-Gesellschaft Dr. Jochen Golz mit Bezug auf Goethe selbst bereits in seinen einleitenden

Worten gesprochen hatte. Ein Symposium junger Goetheforscher könne als Ausdruck der gegenwärtigen Goetheforschung in »einer fortschreitenden Zeit auf Standpunkte« hinweisen, »von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen läßt«. Die insgesamt äußerst vielschichtige Annäherung an Goethes Werk veranlasste die Veranstalter abschließend zu der Ankündigung, das nächste Symposium 2013 nicht nur weiterhin international, sondern zugleich interdisziplinär ausrichten zu wollen. Gerade eine Anbindung der Veranstaltung an andere Disziplinen verspricht, auch in Zukunft vielfältige Perspektiven auf die Arbeiten Goethes eröffnen zu können. Den Reaktionen des zahlreichen und rege diskutierenden Publikums auf die Vorträge war nicht anzumerken, dass es sich hier »nur« um eine Veranstaltung von Nachwuchswissenschaftlern gehandelt hat. Es ist zu hoffen, dass dies auch bei den kommenden Symposien »junger« Goetheforscher so bleiben wird.

Saskia Fischer



Dr. Michael Bies, Andreas Hjort Møller, Nora Reinhardt,
Dr. Sebastian Böhmer, Dr. Gloria Colombo, Merle Otte, Karina Becker,
Dr. Matthias Buschmeier, Dr. des. Sabine Schimma, Dr. Marie Wokalek
(von links nach rechts)

Bericht über die Jahrestagung der deutschen Goethe-Gesellschaften vom 2. bis 5. Juni 2011 in Bad Schlema

»Glück auf!« Mit diesem zünftigen Bergmannsgruß eröffnete Herr Konrad Barth die Tagung der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft in Bad Schlema. Dieser glückverheißende Gruß sollte der Tagung das Gepräge geben. Konrad Barth sprach nicht nur als Vorsitzender der Ortsvereinigung Aue-Bad Schlema, sondern zugleich als Altbürgermeister des Ortes. Schon in dieser Personalunion drückt sich aus, was andernorts oft unbekannt ist, nämlich die enge Verflechtung der Goethe-Gesellschaft mit dem öffentlichen Leben der Gemeinde. Das wurde bestätigt durch die Besucher der Eröffnungsveranstaltung im Kulturhaus Aktivist, an der nicht nur die angereisten Vorstände der Ortsvereinigungen, sondern zahlreiche Bürger der Gegend, Mitglieder und Freunde der Goethe-Gesellschaft sowie Sponsoren der Veranstaltung teilnahmen. Sie alle wurden an diesem Begrüßungsabend gewürdigt, sei es im Grußwort des jetzigen Bürgermeisters Jens Müller, sei es in dem des an diesem Abend verhinderten Schirmherrn der Tagung, Alt-Ministerpräsident Kurt Biedenkopf. Unter der Überschrift *Das Wunder von Schlema* illustrierte Herr Dr. Oliver Titzmann mit klug ausgewählten Dias die Geschichte des Tagungsortes: Von 1918 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelt sich die Industriegemeinde zu einem bedeutenden Radonbad; nach 1945 bis 1990 verdrängt der Uranbergbau alle Kuranlagen. 1989 ist Schlema deswegen ein sterbender Ort, ein Drittel der Fläche besteht aus strahlenden Halden und Industriebrache. Aber durch die Tatkraft der Bürger, an ihrer Spitze Konrad Barth, wird das Tal der Schlema aufs Neue als Kurort entdeckt und mit einem idyllischen Kurpark und aufwendigem Kurmittelhaus wiederbelebt.

Alles sehr eindrucksvoll – aber wo bleibt Goethe? Er war schon längst da, denn ohne Frage sahen sich die Menschen von goetheschem Geist beseelt bei dieser imponierenden Aufbauleistung. Ein Goethe-Gedicht beschloss auch die Begrüßung, vorgetragen von Herrn ÖStR Erhard Schlame, dem stellvertretenden Vorsitzenden der gastgebenden Ortsvereinigung: *Tischlied* (»Mich ergreift, ich weiß nicht wie«). Und vor dem Musikbrunnen im Kurpark gab es sogar das passende Rollenspiel: Goethe verabschiedet sich von Frau von Stein – eine Wiederholung jenes historischen Abschieds vom 16. August 1786, als Charlotte von Stein nach Weimar, Goethe aber zurück nach Karlsbad und von dort nach Italien weiterreiste. (Der Besuch ist im Einzelnen dargestellt bei Manfred Blechschmidt: *Goethe bei uns*. Aue: Verlag M. Rockstroh, 2006.)

Der Freitag lenkte vollends die Aufmerksamkeit auf Goethe und – wie es der Tagungsort nahelegte – seine Beziehung zum Bergbau. Den Festvortrag hielt gewohnt souverän Frau Dr. Margrit Wyder (Universität Zürich, Präsidentin der Goethe-Gesellschaft Schweiz) unter dem Titel *Goethe, die Natur und der Bergbau*. Im Mittelpunkt standen natürlich die jahrzehntelangen Bemühungen um die Kupfer- und Silbergewinnung in Ilmenau, in denen sich Wissenschaft und Ökonomie verbanden. Sie führten dann auch zu zahlreichen Studien in anderen Gegenden: in der Schweiz, im Harz, auch im Erzgebirge, eben in Schneeberg, wo es um Silber und Kobalt ging. Dieser umfassende Einblick in Goethes Kampf um die Erdmächte wurde vervollständigt aus der Perspektive der Regionalforschung mit dem Vortrag *Goethe und der Schneeberger Bergbau* von Herrn Erhard Kühnel. Es zeigte sich, dass es gar keine ganz unkomplizierte Geschichte war. Denn erst bei seinem zweiten Besuch in Schneeberg 1786 erhielt Goethe die Erlaubnis der Dresdner Obrigkeit zur Einfahrt in den Berg.

In der Pause gab es Gelegenheit, im Uranbergbaumuseum, das sich auch im Kulturhaus Aktivist befindet, als Ergänzung die Ausstellung *Goethe, die Natur und der Bergbau* zu

sehen. Eine zweite Ausstellung im Hause fand ebenfalls interessierte Betrachter: Interpretationen zu Goethes Farbenlehre sowie ausdrucksvolle Landschaftsgemälde von Frau Dr. Petra Beckert-Oehler. Auch das Erzrelief *Goethe im Westerzgebirge*, mit dem die Referenten geehrt wurden, war von Frau Dr. Beckert-Oehler entworfen – einer künstlerisch begabten Ärztin aus Schneeberg, die dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft Aue-Bad Schlema angehört.

Die Arbeitstagung wurde fortgesetzt von Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken mit einem Referat über die Aktivitäten des Freien Deutschen Hochstifts und des Frankfurter Goethe-Museums. Mit Blick auf die Arbeit im Jahr 2010 entwickelte Frau Bohnenkamp interessante Gedanken zum Thema *Wie stellt man Literatur aus?* Sie zeigte am Beispiel der *Wilhelm Meister*-Ausstellung, welche Möglichkeiten sich anbieten, Menschen zum Lesen anzuregen. In die Zukunft weisend war ihr Projekt eines Romantikhauses, das in der Nachbarschaft des Frankfurter Goethe-Museums entstehen könnte. Schon Ernst Beutler hatte damit begonnen, Handschriften und Bilder der Romantiker zu sammeln, so dass für die Ausstattung dieses Hauses ein reicher Grundstock vorhanden wäre.

Einen reizvollen Einfall, Kinder an die Literatur und insbesondere an die Klassik heranzuführen, verwirklichte zum Abschluss des Vormittags die Klasse 4 a der Friedrich-Schiller-Schule Bad Schlema: In buntem Wechsel trugen die Schülerinnen und Schüler Goethe-Gedichte und Anekdoten aus dem Leben des Kindes Wolfgang vor. Die Begeisterung über diesen Beitrag war so groß, dass eine spontane Sammlung angeregt wurde, um den Schülern die Fahrt zum Goethehaus in Frankfurt am Main zu ermöglichen.

Für den Nachmittag war eine Fülle von Exkursionen geplant, die den Besuchern die Landschaft und ihre kulturellen Angebote erschließen sollten. Herr Erhard Kühnel führte uns – den morgendlichen Vortrag vervollständigend – auf den Spuren Goethes über Schneeberg hinaus in die Neustädter Bergbauregion und erläuterte den Wandel von einem zerstörten Industrie-Areal zu einem hochmodernen Kur- und Freizeitzentrum. Er zeigte auch die Linie am Berg entlang, auf der Goethe nach Schneeberg eingefahren war. Ein Orgelkonzert in der Sankt-Wolfgang-Kirche in Schneeberg und eine Erklärung des dortigen Cranach-Altars durch Pfarrer Frank Meinel beschlossen den Tag. Die Devise für diesen Tag und nicht nur für diesen Tag, sondern im Grunde für die Tagungen der Ortsvereinigungen überhaupt hatte am Mittag schon Frau Prof. Bohnenkamp ausgegeben: Durch die wechselnden Veranstaltungsorte der Tagung lernt man Deutschland in seinem ganzen kulturellen Reichtum kennen.

Sollte noch eine gewisse Müdigkeit als Tribut für den erfüllten Vortrag zurückgeblieben sein, so verfiel sie rasch bei dem ebenso informativen wie engagierten Vortrag von Frau Dr. Petra Oberhauser. Frau Dr. Oberhauser eröffnete am Samstag die Reihe der Berichte in Vertretung von Herrn Dr. habil. Jochen Golz, der auf einer Vortragsreise in China weilte, mit einem Überblick über die aktuelle Arbeit der Weimarer Goethe-Gesellschaft. Zuerst wurde das Programm der 82. Hauptversammlung vom 15. bis 18. Juni 2011 zum Thema *Goethe und die Künste* vorgestellt. Für das Symposium junger Goetheforscher, das den Auftakt bildet, haben sich 28 junge Wissenschaftler aus acht Ländern beworben, von denen acht als Referenten nach Weimar eingeladen wurden. Der Förderung des Nachwuchses gewidmet sind auch das Stipendiatenprogramm der Goethe-Gesellschaft, weiterhin der Goethe-Sommerkurs für Studierende jeweils im August des Jahres und die Auszeichnung von Schülern mit sehr guten Deutschleistungen, die eine dreijährige kostenfreie Mitgliedschaft in der Goethe-Gesellschaft erhalten. Eine sehr gute Resonanz findet in Weimar die gemeinsam mit dem Goethe-Institut veranstaltete allmonatliche Goethe-Vortragsreihe. Auf das ca. 500-seitige Goethe-Jahrbuch wurde ebenso hingewiesen wie auf Publikationen in der Reihe Schriften der Goethe-Gesellschaft: der Briefwechsel zwischen Carl Alexander und Walther Wolfgang von Goethe sowie eine neuedierte und kommentierte Ausgabe des Tiefurter Journals. Eine noch junge Informationsquelle ist der Newsletter der Goethe-Gesellschaft im Internet. Die Goethe-Gesellschaft in Weimar ist damit in vielfältiger Weise tätig, die Botschaft, für die sie steht, wachzuhalten und weiterzugeben.

Die Berichte setzte Herr Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Volkmar Hansen fort und entwarf ein lebendiges Bild von den Vorhaben des Goethe-Museums Düsseldorf mit zahlreichen Vorträgen, Festen, Exkursionen und Ausstellungen, darunter das reizvolle Thema *Verlobung und Hochzeit im Goethe-Umkreis*. Am 12. Februar 2011 konnte das Goethe-Museum in seinen Räumen die Verleihung des Deutschen Staatsbürgerpreises an Kurt Masur ausrichten.

Für die Fortsetzung der Tagungen der Ortsvereinigungen ist – ganz im Sinne von Frau Prof. Bohnenkamp – gesorgt: 2012 richtet die Ortsvereinigung Essen, unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Benedikt Jeßing, die Tagung aus. Frau Dr. Letizia Mancino-Cremer stellte ein Konzept für die Tagung 2013 in Heidelberg vor. Herr Peter Meuer lud zur Jahrestagung 2015 nach Hannover ein.

Ergänzt wurde dieser Arbeitsvormittag durch zwei literarische Vorträge. Herr Prof. Dr. Dietmar Schubert (Zwickau) sprach über Leben und Werk des Hartensteiner Arztes und Poeten Paul Fleming (1609-1640) unter dem Motto »Man wird mich nennen hören«, wie der Dichter selbst in seiner Grabschrift sagt, drei Tage vor seinem Tod in Hamburg verfasst – eine Ankündigung, die sich bis in die Gegenwart bewahrheitet hat. Herr Dr. habil. Manfred Jähne (Schneeberg) stellte den Pietisten und Okkultisten Heinrich Jung-Stilling als vielseitig begabten Arzt und fruchtbaren Schriftsteller im Umkreis Goethes vor.

Am Mittag fand Herr Prof. Dr. Kurt Biedenkopf, Alt-Ministerpräsident des Freistaates Sachsen und Schirmherr dieser Jahrestagung, vom Kirchentag in Dresden kommend, Gelegenheit zu seinem Grußwort. Auch er bezog die Leistung der Schlemaer mit in den Gedankenkreis ein, der ihn offenkundig gegenwärtig besonders beschäftigt und sich in der Alternative niederschlägt: ein Mehr an staatlicher Bevormundung oder ein Mehr an bürgerlicher Eigenverantwortung. Um diese Pole bewegt sich auch sein neuestes Buch: *Wir haben die Wahl* (Berlin: Propyläen, 2011). Indem er die Aufbauleistung der Schlemaer in einem großen sozialpolitischen Zusammenhang würdigte, schlug er den Bogen zur Eröffnungsveranstaltung am Donnerstag und rundete die Tagung für die Veranstalter inhaltlich ab.

Für Ausflugsmöglichkeiten war auch an diesem Nachmittag und noch am folgenden Tag – für alle, die es zeitlich einrichten konnten – gesorgt. Besonders begehrt war die Fahrt nach Burg Stein und in die Fleming-Stadt Hartenstein. Im Paul-Fleming-Haus gab es einen literarisch-musikalischen Nachmittag, wo Claudia und Guido Schmiedel Vertonungen von Goethe-Texten vortrugen, begleitet von Erhard Franke am Klavier. Die Einführung gab Herr Prof. Dr. Dietmar Schubert. Aber auch eine Grubenfahrt zur Erkundung des Altbergbaus wurde angeboten – was Goethe, wie bekannt, erst im zweiten Anlauf gelang. Der Sonabend klang aus im Kulturhaus Aktivist mit fröhlichen Darbietungen des Silberbachchores und einer Tanzgruppe. Schließlich war willkommene Gelegenheit zu persönlichen Gesprächen, nachdem zuvor alle in die heimliche Nationalhymne der Erzgebirgler eingestimmt hatten: »Glück auf, Glück auf, der Steiger kommt«.

Wir bedanken uns bei allen guten Geistern über und unter der Erde für herzliche Gastfreundschaft und eine abwechslungsreiche, anregende Tagung.

Uwe Petersen

Bericht über den 7. internationalen Sommerkurs der Goethe-Gesellschaft vom 13. bis 27. August 2011

Politische, pädagogische und ästhetische Utopie – die Weimarer Klassik und das Prinzip Hoffnung in der Literatur lautete der Titel des Sommerkurses 2011, der von Prof. Dr. h.c. Terence James Reed (Oxford) und Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum), assistiert von Dr. des. Christopher Meid (Freiburg i. Br.), geleitet wurde. Dr. Wolfgang Müller (Ilmenau) ließ es sich trotz eben überstandener Operation nicht nehmen, den Kurs, den er organisatorisch mit vorbereitet hatte, in seiner Durchführung zu begleiten.

Es gibt wohl kaum einen geeigneteren Ort als Weimar, um sich den unterschiedlichsten literarischen Ausformungen utopischen Denkens anzunähern, worauf Hellmut Seemann, Präsident der Klassik Stiftung Weimar, eindrücklich verwies. Auch die Sommerkurse stellen eine Art gelebte Utopie dar, bieten sie doch die Möglichkeit, unter Rahmenbedingungen, die der universitäre Alltag nicht zulässt, gemeinsam intensiv zu diskutieren und das Erarbeitete im Gespräch zu reflektieren. Insgesamt neunzehn Teilnehmer aus vier Kontinenten – die Bandbreite reichte von Armenien, Deutschland, Georgien, Griechenland und Großbritannien über Indien, Kamerun, Österreich, Russland, Schweden, Südkorea bis zu den USA – erlebten Weimar nicht als museale Gedenkstätte deutscher und europäischer Kulturgeschichte, sondern als überaus lebendigen Ort internationaler Begegnungen und Gespräche.

Anhand unterschiedlichster literarischer Ausformungen, angefangen von Robert Musils Unterscheidung des Wirklichkeits- und Möglichkeitssinns aus seinem monumentalen Roman torso *Der Mann ohne Eigenschaften* bis hin zu Schillers Überlegungen über den ästhetischen Staat aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* wurden die Eigenheiten und Grenzen, aber auch die Merkwürdigkeiten utopischen Denkens diskutiert und problematisiert.

Im Zentrum des anspruchsvollen und weit gefächerten Kursprogramms standen mit Johann Heinrich Voß' Idylle *Luise* und Johann Wolfgang Goethes Versepos *Herrmann und Dorothea* zwei Texte des 18. Jahrhunderts, an denen spezifische Formen bürgerlichen utopischen Denkens deutlich wurden, sei es in der Feier eines von Tugend und Toleranz geprägten bürgerlichen Alltags in der *Luise*, sei es in der Entgegensetzung des mühsam errungenen und stets gefährdeten bürgerlichen privaten Glücks und der Sphäre der Politik – konkret: den Auswirkungen der Französischen Revolution – in *Herrmann und Dorothea*. Dass Utopien immer auch die Gefahr des Scheiterns oder der totalitären Verabsolutierung in sich bergen, ließ sich an etlichen literarischen Manifesten des von Musil so genannten ›Möglichkeitssinns‹ nachvollziehen, etwa an Fausts zerstörerischem Landgewinnungsprojekt, das im letzten Akt des *Faust II* dargestellt wird. Über die durchweg engagiert und erfreulich kontrovers geführten Diskussionen hinaus boten die Texte Anreiz zu kreativen, mal nachdenklichen, mal komischen Fortschreibungen und Kommentierungen, die am Ende der zwei Wochen vor der Kulisse des Römischen Hauses präsentiert wurden.

Die besondere Atmosphäre der Sommerkurse, die von allen Teilnehmern hervorgehoben wurde, basiert zu einem Gutteil darauf, dass über die Arbeit in der Seminargruppe hinaus die Möglichkeit zu vielfältigen Begegnungen und Besichtigungen besteht, bietet doch Weimar die einzigartige Gelegenheit, die Verschränkung von Literatur und Lebenspraxis nachzuvollziehen: dies nicht im Sinne eines identifikatorischen Klassikerkultes, sondern als Möglichkeit zum vertieften Verständnis gerade auch des utopischen Potentials der Literatur von Aufklärung und Klassik.

Der Besuch im Goethe- und Schiller-Archiv brachte die Begegnung, ja beinahe Berührung mit Goethe-Handschriften. Es war eine besondere Freude, noch vor der offiziellen Präsentation die eben erworbenen Handschriften aus Schloss Cumberland betrachten zu können, die ungeahnte Einblicke in Goethes Arbeitsweise boten – von der ›Aura‹ derartiger Manuskripte ganz zu schweigen.

Zu nennen sind ferner die Führungen durch Weimar und seine Dichterhäuser, durch die Herzogin Anna Amalia Bibliothek sowie durch den Park von Tiefurt, aber auch die Exkursion zu den Goethestätten in und um Ilmenau. Gerade der Besuch von Ilmenau – für Goethe bekanntlich gleichermaßen Rückzugsort wie Stätte ökonomischer und politischer Bemühungen – machte sinnfällig, wie eng Literatur und Lebenswirklichkeit verzahnt sind. Schließlich war es ein einzigartiges Erlebnis, vor der Jagdhütte auf dem Kickelhahn *Über allen Gipfeln ist Ruh* am Entstehungsort in koreanischer und indischer Übersetzung rezitiert zu hören.

Eine Vielzahl zusätzlicher Veranstaltungen rundete das reiche Programm ab: Hervorzuheben ist das von Prof. Reed angeregte Konzert durch Studierende der Meisterklasse von Prof. Gabriele Schnaut im Seebachstift, die Goethe-Vertonungen vortrugen. Dass die Künstlerinnen im Seminar zu Besuch waren, gab willkommene Gelegenheit zum vertieften Verständnis der Kompositionen. Der herzliche Empfang in der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft durch den Präsidenten Dr. habil. Jochen Golz sowie Dr. Petra Oberhauser und Cornelia Brendel machte deutlich, welch hohen Stellenwert die Sommerkurse im Leben der Gesellschaft einnehmen. Dies unterstrich auch die Präsentation des soeben erschienenen Goethe-Jahrbuchs 2010 im Rahmen des Sommerkursprogramms.

Teil des begleitenden Kursprogramms war auch eine Führung durch das Konzentrationslager Buchenwald. Die Erfahrung eines Ortes absoluten Schreckens zeigte, dass eine (wie auch immer geartete) unreflektierte emphatische Berufung auf deutsche Traditionen kaum möglich ist.

Unser herzlicher Dank gilt Herrn Dr. Burkhardt Kolbmüller von der Weimar-Jena-Akademie, dem Leiter und Koordinator der Weimarer Sommerkurse. In bewährter Weise fand der Goethe-Sommerkurs wieder in der Europäischen Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte (EJBW) statt. Zu dem überaus guten Klima – in diesem Jahr auch im meteorologischen Sinne zu verstehen – trug das engagierte Team der EJBW wesentlich bei.

Für die finanzielle Förderung des Sommerkurses der Goethe-Gesellschaft danken wir Udo van Meeteren, Düsseldorf, weiterhin unserem Mitglied Alfried Holle, Düsseldorf, sowie dem Schatzmeister Johannes Kippenberg, der ein Benefizkonzert organisierte.

Christopher Meid



Goethe-Sommerkurs 2011

Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2011

19. Januar 2011

Neujahrsempfang für alle Mitglieder und Goethefreunde in der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft mit Vorstellung des Jahresprogramms 2011

15. Februar 2011

Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): »Wenn sie so weiter wüchsen [...], so hätten wir lauter Genies«. *Goethe und die Kinder*¹

15. März 2011

Karl Koch (Nordhorn): *Goethe-Hass und Goethe-Buhlschaft bei Arno Schmidt (1914-1979)*

19. April 2011

Dr. Lorraine Byrne Bodley (Maynooth), Dr. Claus Canisius (Heidelberg): *Goethe und die Verlockung der Musik. Musikalische Dialoge mit Zelter*

3. Mai 2011

Dr. Dr. h.c. Milan Richter: *Goethes »Faust« übersetzen – Schönheitschirurgie oder Nachahmung des Originals?*

17. Mai 2011

Prof. Dr. Reinhart Siegert (Freiburg i.Br.): »neugierige und nachdenkende Leute giebt es unter den Bauern und Handwerkern genug«. *Handwerker und Bauern der Goethezeit als Leser, Büchersammler und Autoren*

2.–5. Juni 2011

Jahrestagung der deutschen Goethe-Gesellschaften in Bad Schlema
(siehe S. 463-465)

15.–18. Juni 2011

82. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft zum Thema *Goethe und die Künste*
(siehe S. 419-421)

13.–27. August 2011

7. Sommerkurs für Studierende zum Thema *Politische, pädagogische und ästhetische Utopie – die Weimarer Klassik und das Prinzip Hoffnung in der Literatur*

Leitung: Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum), Prof. Dr. h.c. Terence James Reed (Oxford)

Assistenz: Christopher Meid (Freiburg i.Br.)

Organisation: MinR a.D. Dr. Wolfgang Müller (Ilmenau)

Gemeinschaftsveranstaltung von Goethe-Gesellschaft, Weimar-Jena-Akademie und Europäischer Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte Weimar
(siehe S. 466 f.)

¹ Alle Vortragsveranstaltungen waren Gemeinschaftsveranstaltungen von Goethe-Gesellschaft und Goethe-Institut Weimar.

23. August 2011

Präsentation des neuen Goethe-Jahrbuchs

mit Vortrag von Prof. Dr. Nina Birkner (Jena): »*Ein ganzer ›Tasso! Das ist doch was!‹ Zum Regietheater und zur Aktualität des Künstlerdiskurses in Goethes ›Torquato Tasso‹*

20. September 2011

Prof. Dr. Wilhelm Solms (Marburg): *Dichterliebe. Goethes Liebesbeziehungen im Spiegel seiner Gedichte seit 1790*

4. Oktober 2011

Präsentation des Bandes 74 der Schriften der Goethe-Gesellschaft

»*Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen*«. *Das Journal von Tiefurt*

18. Oktober 2011

Thomas Grunwald (Zwickau): »*Ferner lernen wir die Künstler und Dichter von jeher in feierlichen und großen Beziehungen zu Religion und Kultur kennen*« – eine vergleichende Annäherung an Rubens und Goethe

15. November 2011

Prof. Dr. Young-Ae Chon (Korea): *Weltmacht Poesie. Goethe-Rezeption in Südkorea.*

Dank für Zuwendungen im Jahr 2011

All jenen, die im Jahr 2011 durch eine kleinere oder größere Spende die Tätigkeit der Goethe-Gesellschaft unterstützt haben, sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Für eine jeweils großzügige Förderung des Stipendiatenprogramms danken wir besonders Herrn Prof. Dr. Werner Keller, Köln, Frau Monika Quiring, Bonn, sowie dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Die 82. Hauptversammlung unterstützten: die Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn, die Marion Dönhoff Stiftung, Hamburg, die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, der Freistaat Thüringen sowie unsere Mitglieder und Förderer Dr. Walter Spelsberg, Remscheid, Prof. Dr. Werner Keller, Köln, Monika Quiring, Bonn, und Prof. Dr. Manfred Eckstein, Schleiz.

Für die Durchführung des 7. Goethe-Sommerkurses stellte Udo van Meeteren, Düsseldorf, ein namhafte Summe zur Verfügung. Wir danken unserem Schatzmeister, Herrn RA Johannes Kippenberg, für die Organisation eines Benefizkonzertes zugunsten des Sommerkurses in seinem Hause, gestaltet von Irene Osorio, Klavier.

Unser Dank gilt dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft Bamberg, der aufgrund der Auflösung der Ortsvereinigung das Restvermögen an die Goethe-Gesellschaft in Weimar gegeben hat.

Nachfolgend möchten wir namentlich jenen Damen und Herren danken, die der Goethe-Gesellschaft eine Spende ab 50 Euro zuteil werden ließen:

Prof. Dr. Jeremy Adler, London
Dr. Michael Albert, München
Roland Andreas, Leipzig
Stephan Graf von Armansperg, Seeshaupt
Prof. Dr. Dietrich Babel, Marburg
Detlev Bargob, Kiel
Prof. Dr. Karlheinz Bauch, Chemnitz
Dr. Ulrich Baur, Neuss
Dr. Roland Bellstedt, Bremen
Dr. Hartmut Berwald, Ostbevern-Brock
Volkmar Birkholz, Erfurt
Renate Blank, Essen
Gabriele Bloess, Kerpen
Rolf Bönker, Fröndenberg-Ardey
Michael Braun-Huster, Sindelfingen
Dr. Angela Braunschweig-Rüter, Köln
Jörg Bruckmann, Sulzbach
Prof. Dr. Karl-Dieter Bünting, Essen
Tileman Conring, Weimar
Arno Crazzolara, München
Richard Cremer, Frankfurt a. M.
Gisela Dobbelsstein-Krings, Herzogenrath
Hilmar Dreßler, Leipzig
Franz Dudenhöffer, Speyer
Ursula Ebner, Darmstadt

Dieter Eckart, Heusenstamm
Prof. Dr. Manfred Eckstein, Schleiz
Dr. Fritz Egli, Basel
Dr. Gisela Einem-Siebers, Kleve
Elke Maria Faull, Düsseldorf
Dr. Sieglinde Fechner, Leipzig
Dr. Florian Fischer, Koblenz
Dr. Peter Fischer, Grünwald
Dr. Joachim Franke, Wiederitzsch
Axel Frey, Leipzig
Bernd Frilling, Vechta
Daniel Fürstenau, München
Dr. Pinkas Fußbroich, München
Prof. Dr. Bernhard Gajek, Lappersdorf
Dr. Ingrid Garske, Köln
Renate Gesigora-Semrau, Köln
Hannelore Götte, Kassel
Elisabeth Gramm-Boehlen, Jülich
Dr. Renate Grumach, Berlin
Dr. Volker Güldener, Oberursel
Prof. Dr. Claus Günzler, Waldbronn
Ulrich von Heinz, Berlin
Marion Heise, Halle (Saale)
Prof. Dr. Werner Heldmann, Ulm
Dr. Fritz Heuer, Heidelberg

Prof. Dr. Benno Heussen, Berlin
 Alfried Holle, Düsseldorf
 Erika Hollenberg, Magdeburg
 Franz Huf, Schwandorf
 Konrad Hutzelmann, Münster
 Dr. Stefan Janson, München
 Wolfgang Jehser, Rotenbek
 Axel Jenderny, Georgsmarienhütte
 Dr. Andreas John, Weimar
 Ulrich Jordan, Dortmund
 Prof. Dr. Gerhard R. Kaiser, Weimar-Tiefurt
 Kristina Kaiser, Berlin
 Wilhelm Kaltenborn, Berlin
 Prof. Dr. Rudolf Kassel, Köln
 Berthold Kastner, Gundelfingen
 Prof. Dr. Werner Keller, Köln
 Dr. Eckhard Klapp, Pullach
 Joachim Klett, Wertheim-Hofgarten
 Peter Klima, Bassum
 Eckart Knop, Essen
 Ruth Köhler, Sondershausen
 Gabriele Kralinski, Weimar
 Wolfgang Kupfahl, Ottobrunn
 Jürgen Lang, Neunkirchen-Seelscheid
 Thomas Lang, Leipzig
 Anneliese Lange, Ronnenberg
 Eva Lohse, Hamburg
 Dr. Galina Loschakowa, Uljanowsk
 Prof. Dr. Christine Lubkoll, Eggstädt
 Dr. Eleonore Lutz, Frankfurt a. M.
 Dr. Gertrude Lückcrath, Köln
 Prof. Dr. Wolfgang Lücke, Pulsnitz
 Ute Mayer, München
 Herbert J. Meyer, Weimar
 Dr. Horst Meyer, Bad Iburg
 Dieter Mlynek, Hannover
 Helmut Moers, Freiburg i. Br.
 Susanne Gräfin von Montgelas, München
 Dr. Klaus Nerenz, Göttingen
 Herta Nitezki, Salomonsborn
 Prof. Dr. Seong-Kyun Oh, Seoul
 Wolfgang Oster, Coswig
 Holger Paul, Mannheim
 Natalia Paxinou, München
 Lothar Popp, Leipzig

Monika Quiring, Bonn
 Eberhard von Radetzky, Iffeldorf
 Marlene Rauprich-Manemann, Bochum
 Dr. Alexander Reitelmann, Meckenheim
 Margot Richter, Dortmund
 Prof. Dr. Georg Roch, Bergisch Gladbach
 Dr. Mark D. Roth, Erndtebrück
 Dr. Eberhard Rüd, Grafing
 Saalfeld, Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar
 Heinrich van de Sandt, Düsseldorf
 Ricarda van de Sandt, Ühlingen-Birkendorf
 Else Schill, Syke
 Dr. Rosemarie Schillemeit, Braunschweig
 Prof. Dr. Marion Schmaus, München
 Dr. Marleen Schmeißer, Berlin
 Susanne Schunck, Marburg
 Dr. Ulrich Seibert, Langen
 Dr. Siegfried Seifert, Weimar
 Dr. Walter Spelsberg, Remscheid
 Holger Spies, Frankfurt a. M.
 Klaus von Steffelin, Karlsruhe
 Martin Stempel, Weimar
 Dr. Hans-Peter Stöckmann, Wernigerode
 Ursula Theuner, Köthen
 Adalbert Thies, Starnberg
 Vest-Recklinghausen, Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar
 Dr. Harald Thulin, Werdau
 Klaus Tschanter, Bad Windsheim
 Vest-Recklinghausen, Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar
 Dr. Eberhard Völker, Bad Harzburg
 Marie-Luise Vulpius, Berg
 Anne-Luise Wagner, Bad Salzflun
 Hildegard Weiffert, Aumühle
 Siegfried Werner, Sanitz
 Dr. Helga Wichmann-Zemke, Osterholz-Scharmbeck
 Prof. Dr. Gottfried Willems, Jena
 Ruth Wünsche, Bad Breisig
 Dr. Ursula Wulforth, Kassel
 Dr. Regina Wuthe-Klinkenstein, Dedeleben
 Gerd Ziegler, Weimar
 Stefan von Zitzewitz, Icking.

Dank für langjährige Mitgliedschaften in der Goethe-Gesellschaft

An dieser Stelle gilt unser herzlicher Dank all jenen Mitgliedern, die der Goethe-Gesellschaft seit Jahrzehnten angehören und ihr treu verbunden sind.

Im Jahr 2011 waren 70 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Hans-Werner Altmann, Würzburg
Gertrude Lückerrath, Köln.

Im Jahr 2011 waren 65 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Reiner Hausherr, Berlin
Gunnhild Klann, Bruchhausen-Vilsen.

Im Jahr 2011 waren 55 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Dietrich Babel, Düsseldorf
Käthe Lorenz, Görlitz.

Im Jahr 2011 waren 50 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Dr. Gisela Babel, Marburg
Prof. Dr. Hermann Dembowski, Altdorf
Wilfried Denker, Halstenbek
Prof. Dr. Wolfgang Schuller, Konstanz.

Im Jahr 2011 waren 45 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Trude Caspar, Stuttgart
Dr. Dirk Ippen, München
Friederun Korthaus, Freiburg i. Br.
Brigitte Meier, Chemnitz
Prof. Dr. Lawrence Ryan, Tübingen.

Im Jahr 2011 waren 40 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Ludwig Bein, Berlin
Dr. Martin Bodmer, Zürich (Schweiz)
Wolfgang Brandenburg, Münchenbernsdorf
Karin Butzlaff, Kiel
Dr. Ulrich Fach, Zerbst/Anhalt
Naira Gelaschwili, Tbilissi (Georgien)
Dr. Dieter Gutekunst, Germering
Prof. Dr. Jörg Hacker, Berlin
Dr. Rudolf Hessler, Hannover
Alfried Holle, Düsseldorf
Gerda Jursch, Berlin
Manfred Kahler, Weimar

Marie-Luise Kahler, Weimar
Thomas Lang, Leipzig
Christa Laufs, Stuttgart
Dr. Paul Laufs, Stuttgart
Gabriele Malsch, Dußlingen
Friedrich von Metzler, Frankfurt a. M.
Rosemarie Neumeister, Berlin
Peter Jürgen Rohleder, Weimar
Christina Schultheiß, Pillingsdorf
Anita Seibel, Gießen
Hans-Günther Seibel, Gießen
Ursula Spaar, Nörten-Hardenberg
Prof. Dr. Gerhard Träbing, Bardolino (Italien)
Prof. Dr. Herbert Weiermann, Traunstein.

Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2010

Aachen (gegr. 1990)

Vorsitzender: Prof. Dr. Helmut Schanze, Laurentiusstr. 69, 52072 Aachen; stellv. Vorsitzende Helga Schulz, Wiesenweg 49, 52072 Aachen. – Jahresthema: *Theater – Figuren*. – Prof. Dr. Gert Sautermeister (Bremen): *Goethes »Iphigenie«. Entwicklung und Wandlung einer Person*. – Prof. Dr. Erich Meuthen (Tokio): *Iphigenie, Penthesilea, Käthchen*. – Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer (München): *»Faust« im Regietheater*. – Elisabeth Matthay (Aachen): *»Madame Luzifer« tritt auf. Caroline Schlegel-Schelling, eine provozierende Frau der Goethezeit*. – Prof. Dr. Axel Gellhaus (Aachen): *Goethe, Schiller und die Intendanz des Weimarer Theaters*. – Matinee zu Goethes Geburtstag: Prof. Dr. Fritz Siemsen (Frankfurt a. M.): *Goethe und der Elektromagnetismus*. – Prof. Dr. Helmut Schanze (Aachen): *Goethe und das Aachener Theater*. – Prof. Dr. Manfred Speidel (Aachen): *Visionäres Theater. Der »Weltbaumeister« von Bruno Taut*. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *Gebändigt? Ungebändigt? Überlegungen zum Verhältnis von Goethe und Beethoven*.

Altenburg (gegr. 1986)

Vorsitzende: Adelheid Friedrich, Zeitzer Str. 68 a, 04600 Altenburg; stellv. Vorsitzender: Friedrich Krause, Friedrich-Ebert-Str. 28 a, 04600 Altenburg. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Goethes Schweizer Reisen*. – Peter Friedrich (Altenburg): *Goethe und die Kinder*. – Dr. Juliane Brandsch (Leipzig): *»Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst«. Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien*. – Dr. Christa Grimm (Altenburg): *Das Reisemotiv in der Literatur*. – Musikalischer Vortrag von Olav Kröger u. Katrin Strocka: *Starke Frauen. Szenen und Lieder*. – Dr. Maria-Verena Leistner (Leipzig): *»Der Hut flog mir vom Kopfe«. Auskünfte über Wilhelm Müller (1794-1827)*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Die Dich-*

terin Ingeborg Bachmann (1926-1973). Einführung in Leben und Werk. – Ulrike Richter (Leipzig): *»Die neue Melusine«*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Goethe und Marianne von Willemer (1784-1860)*. – Adelheid Friedrich (Altenburg): *Jahresausklang*.

Aue-Bad Schlema im Verbund West erzgebirge (gegr. 1983)

Vorsitzender: Konrad Barth, Richard-Friedrich-Str. 3, 08301 Bad Schlema; stellv. Vorsitzender: OStR Erhard Schlame, Von-Bach-Str. 7, 09366 Stollberg. – Gundula Hilbrand (Zwickau): *Der Typus des Mephisto, dargestellt am gleichnamigen Roman von Klaus Mann*. – Thomas Grunwald (Zwickau): *Raum und Zeit als geistige Größen zur Welterfassung und Weltgestaltung im Zeitalter Goethes*. – Prof. Dr. Dietmar Schubert (Zwickau): *Im Dienst des »sanften Gesetzes«. Leben und Werk Adalbert Stifters (1805-1868)*. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *»Faust« und das Faustische, ein aktuelles Thema?* – Dr. Egon Freitag (Weimar): *Vom Hütejungen zum »geprüften Haus- und Seelenfreund« Goethes. Johann Peter Eckermann*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Thomas Manns Goethebild im Spiegel seines Romans »Lotte in Weimar«*. – Dr. Bernd Legler (Chemnitz): *Rousseau. Ein Philosoph und Dichter zwischen Vernunft und Gefühl*. – Eberhard Herold (Crimmitschau): *»Ginkgo biloba«. Ein Gedicht, ein Baum oder ein Gedicht von einem Baum*. – *Jahresausklang: Mitglieder und Gäste erfreuen sich an literarischen Texten*.

Auerbach (gegr. 1977)

Vorsitzender: Ekkehard Taubner, Falkensteiner Str. 6, 08239 Bergen. – Sabine Schott (Plauen): *Die Bedeutung der Frauen in Schillers Leben. Die Schwestern Lengefeld*. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *»Über die Charakteristik der Städte«. Goethe*

und die urbane Landschaft. – Horst Teichmann (Ellefeld): *Bali, Reise ins Paradies. Literarischer Reisebericht* (Dia-Vortrag). – Wolfgang Leucht (Falkenstein): *Der Künstler als »Bürger auf Irrwegen«*. Zur Bürger-Künstler-Problematik bei Hermann Hesse und Thomas Mann. – Thomas Grunwald (Zwickau): *Peter Paul Rubens und Goethe*. – Günter Gerstmann (Jena): *Gerhart Hauptmanns Italienreise von 1897*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethe und sein Malerfreund Friedrich Bury*. – Mitglieder der Goethe-Gesellschaft Auerbach: *Vermischtes zur Weihnachtszeit*.

Augsburg (gegr. 2005)

Vorsitzender: Prof. Dr. Theo Stammen, Josef-Priller-Str. 43, 86159 Augsburg, stellv. Vorsitzender: Dr. Wolfgang Pollert, Prof.-Messerschmitt-Str. 30 b, 86159 Augsburg. – Dr. Wolfgang Pollert (Augsburg): *Das Geld in Goethes Dichtung und Politik*. – Dr. Werner Neuhauser (Kempten): *Was sagt uns Goethes Schädel? Eine medizinisch-geschichtliche Exkursion oder: Wie man Geschichte bewusst fälscht*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Bibel*. – Hans Brendel (München): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kugelgens oder: Wie das Leben so spielt*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe als Entdecker der Globalisierung*. – Exkursion in die Schillerstadt Marbach. – Feier von Goethes Geburtstag in Nürnberg. – Dr. Martin Basfeld (Mannheim): *Die vier Elemente in Goethes Witterungslehre*. – Prof. Dr. Theo Stammen (Augsburg): *Goethes »Italienische Reise«*. – Prof. Dr. Karl Richter (St. Ingbert): *Lyrik und Naturwissenschaft in Goethes Altersgedichten, dargestellt am Beispiel der Dornburger Lieder*.

Bad Harzburg (gegr. 1947)

Vorsitzender: Dr. Eberhard Völker, Eichendorffstr. 46, 38667 Bad Harzburg; Vorsitzender seit Januar 2012: Rolf Kolb, Hindenburgring 33, 38667 Bad Harzburg; stellv.

Vorsitzende: Ruth Weber, Bismarckstr. 18 b, 38667 Bad Harzburg; stellv. Vorsitzende seit Januar 2012: Marliese Raschick, Bismarckstr. 41, 38667 Bad Harzburg. – Ruth Weber (Bad Harzburg): *Bettine von Arnim*. – Gerhard Reisner u. a. (Bad Harzburg): *Telemann in seiner Zeit*. – Axel Gottschick u. das Duo Berger-Reuter: *Italienische Reisebilder. Literatur und Musik*. – Exkursion nach Stolberg mit Schlossbesichtigung und Stadtführung. – Elisabeth Bahrdt, Klavier; Franziska Boderieux, Violoncello; Justus Pahlow, Rezitation: *Heitere Balladen und andere lyrische Vergnüglichkeiten, gespickt mit Evergreens aus Pop und Klassik*. – Rolf Kolb (Bad Harzburg): *Zauber der Poesie*. – Prof. Dr. Helmut Koopmann (Augsburg): *Liebe in Zeiten der Katastrophen. Zu Heinrich von Kleists »Das Erdbeben in Chili«, »Die Verlobung in St. Domingo« und »Die Marquise von O ...«*. – Katja Nordmann-Mörke (Goslar): *Leben und Werk des Ivan S. Turgenjew*. – Kleine Vesper zum Nikolaustag.

Bamberg (gegr. 1962)

Vorsitzende: Dr. Julia Schöll, Universität Bamberg, An der Universität 5, 96047 Bamberg; stellv. Vorsitzender: Prof. Dr. Heinz Gockel, Universität Bamberg, An der Universität 5, 96047 Bamberg. – Goethes *Wahlverwandtschaften* (DEFA-Verfilmung; Film-Matinee). – Dr. Michael Stark (Bamberg): *»Zwischen den Welten«*. *Die Capella ad portam der Zisterzienser*. – Christoph Schmälzle (Berlin): *Schillers Schädel*. – Dr. Rüdiger Saffranski (Badenweiler), Prof. Dr. Dr. h.c. Dieter Borchmeyer (München): *»Goethe und Schiller. Geschichte einer Freundschaft«* (Lesung u. Gespräch). – Enthüllung der Gedenktafel für Carl Friedrich Kunz am Bamberger Krackhardt-Haus. – *»Wilhelm Meisters theatralische Sendung«. Teil I* (Film-Matinee). – *»Wilhelm Meisters theatralische Sendung«. Teil II* (Film-Matinee). – Prof. em. Dr. Dr. Jürgen C. Jacobs (Wuppertal): *Marwood und ihre Schwestern. Das »Machtweib« im bürgerlichen Trauerspiel*.

Die Goethe-Gesellschaft Bamberg hat sich mit Beschluss vom 8. Februar 2011 aufgelöst.

Bergisch Gladbach (gegr. 1999)

Vorsitzender: Dr. Dietrich Kirchner, Katterbachstr. 19, 51467 Bergisch Gladbach; stellv. Vorsitzender Dr. Hans-Jürgen Schulte, Kalmüntener Str. 38, 51467 Bergisch Gladbach. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethes »West-östlicher Divan«*. – Dr. Berthold Heizmann (Essen): *Goethes Kritik an der Romantik*. – Dr. Hanna Peter-Raupp (Köln): *Malerei der Goethezeit*. – Festveranstaltung 10 Jahre Goethe-Gesellschaft mit Festvortrag von Dr. habil. Jochen Golz (Weimar), Lesung *Reineke Fuchs* durch Joachim Berger (Köln) u. musikalischer Umrahmung. – Literarische Stadtführung durch Köln auf den Spuren Heinrich Bölls (Markus Schäfer). – Exkursion nach Rudolstadt. – Goethes Geburtstag im arp museum Bahnhof Rolands-eck. – Dr. Hanna Peter-Raupp (Köln): *Gesine van der Grinten: Else Lasker-Schüler. Vertonungen*. – Pfarrer Christoph Noetzel, Dr. Dietrich Kirchner (beide Bergisch Gladbach): *Eine Kulturgeschichte von Satan, Luzifer und Beelzebub*. – Dr. Jutta Reyle-Schindlmayr (Bergisch Gladbach), Querflötenduo: *Ausklang des Jubiläumsjahres mit Goethe-Gedichten*.

Berlin (1919; Neugründung 1987)

Vorsitzende: Beate Schubert, Fischottersteig 7, 14195 Berlin; stellv. Vorsitzende: Hans-Hellmut Allers, Beethovenstr. 6, 16548 Glienicke und Prof. Dr. med. Volker Hesse, Waldowallee 60, 10318 Berlin. – Jahresthema 2010: *Goethes Vorbilder*. – Dr. Bettina Fröhlich (Berlin): *Goethes Platon-Rezeption*. – Prof. Dr. Günter Häntzschel (München): *Goethe und Homer*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Zur Aktualität der Hafis-Rezeption bei Goethe*. – Prof. Dr. Hendrik Birus (Bremen): *Goethes Shakespeare*. – Prof. Dr. Alfred Behrmann (Berlin): *Dantes Spuren bei Goethe. Ein Fahrtengang. – Auf Goethes Spuren in Oberitalien* (Exkursion). – Dr. h.c. Michael Engelhard (Bonn): *Der Sprachmeister Goethe als Erbe Luthers*. – Tagesexkursion nach Wiepersdorf anlässlich Goethes 261. Geburtstag. – Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt a.M.): *Goethes kritische Verehrung für Rousseau, den Erzie-*

her. – Gemeinsamer Besuch einer Aufführung von Denis Diderots *Rameaus Neffe* in der Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe im Renaissance-Theater Berlin. – Prof. Dr. Theo Buck (Aachen): *Goethes Verhältnis zu Molière, Voltaire und Diderot*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten: *Goethes Spinoza-Begeisterung*. – Prof. Dr. Volker Riedel (Berlin): *Goethes Blick auf die »Jahrhundert-Gestalt« Winckelmann*.

Bonn (gegr. 1993)

Vorsitzender: Prof. Dr. Norbert Gabriel, Dyroffstr. 1b, 53113 Bonn; stellv. Vorsitzender: Helmut Krumme, Ferdinandstr. 17, 53127 Bonn. – Franz Josef Wiegmann (Siegburg): *Goethe und Zelter. Lebensstationen einer außergewöhnlichen Freundschaft*. – Sylvie Tyralla-Noel, Dr. Peter Andersch (beide Bonn): *Schiller im Gespräch. Eine szenische Lesung*. – Sarah Lambers (Bad Honnef): *Der Augenblick in »Faust I«* – Dr. Till Radinger (Bonn): *Eintönige Propheten, verschwenderische Dichter. Zur Differenz von metaphorischem und poetischem Schreiben in Goethes »West-östlichem Divan«*. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Ein Livländer in Weimar und Berlin. G.H. Merkel (1769-1850) als Begründer des deutschen Feuilletons*. – Walter Schiffer (Borken): *Albert Schweitzer als Vermittler Goethes* (Lesung aus Schweitzers Werk). – Elisabeth Matthay (Aachen): *»Madame Luzifer« tritt auf. Caroline Schlegel-Schelling, eine provozierende Frau der Goethezeit*. – Das Klavierduo Inge Du, Hanni Lang (Düsseldorf) spielt Werke von Mozart, Schumann, Brahms u. Liszt. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *»Schöne Welt, wo bist du?« Friedrich Schiller in Liedern von Franz Schubert*. – Angelika Monzel (Bonn): *Verhaltene Leidenschaft. Chabrols Verfilmung von Goethes »Wahlverwandtschaften«* (1982). *Eine Filmanalyse*.

Bremen (gegr. 1941)

Vorsitzender: Prof. Dr. Gert Sautermeister, Hans-Thoma-Str. 22, 28209 Bremen; stellv. Vorsitzender: Herbert von der Heide, Bu-

chenstr. 11, 28844 Weyhe. – Rainer Iwersen (Bremen): *»Der Tod und das Mädchen«*. Franz Schuberts Quartett und die europäische Lyrik. – Prof. Dr. Hans-Wolf Jäger (Bremen): *Gespräche im Jenseits. Eine literarische Gattung in Humanismus, Klassik und Moderne*. – Prof. Dr. Hans Kloft (Bremen): *Metamorphose und Morphologie. Ovids Verwandlungen und Goethes Naturanschauung*. – Prof. Dr. Karlheinz Fingerhut (Ludwigsburg): *Kafka liest Goethe*. – Prof. Dr. Gert Sautermeister (Bremen): *Goethes Iphigenie. Ein emanzipatorisches Frauenbild*. – Udo Quak (Bremen): *Vom Singspiel zur Oper. Goethe und das Musiktheater seiner Zeit*.

Chemnitz (gegr. 1926)

Vorsitzender: Siegfried Arlt, Hüttenberg 13, 09120 Chemnitz; Geschäftsführerin: Dr. Helga Bonitz, Heinrich-Beck-Str. 47, 09112 Chemnitz. – Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): *»Meinem Herzen sind die Kinder am nächsten auf der Erde«*. Goethe und die Kinder. – Christine Gräfin von Brühl (Berlin): *Königin Luise, die preußische Madonna*. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Goethe und die Hydra der Empirie. Reisen und Beschreiben zwischen Erkenntnisgewinn und Kunstanspruch*. – *Auf Goethes Spuren nach Weimar* (Exkursion). – Dagmar Ernstova (Marienbad): *Goethes Marienbader Tage*. – Margrit Straßburger (Berlin): *Schöne Luise. Die unvergessene Königin. Einblicke in die Tagebücher einer deutschen Königin* (Lesung). – Prof. Dr. Vladimir Avetisjan (Ischewsk, München): *Goethe und die russische Literatur*. – Thomas Grunwald (Zwickau): *Raum und Zeit als geistige Größen zur Welterfassung und Weltgestaltung im Zeitalter Goethes*. – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Zur Aktualität des »West-östlichen Divans« für das 21. Jahrhundert*. – Mitglieder der Goethe-Gesellschaft Chemnitz: *Poesie bei Kerzenschein. Weihnachten im Hause Goethe*.

Darmstadt (gegr. 1948)

Vorsitzender: Dr. Fritz Ebner, Frankfurter Landstr. 18, 64291 Darmstadt († 28. August

2010); Vorsitzender seit Januar 2011: Prof. Dr. Gernot Böhme, Rosenhöweg 25, 64287 Darmstadt; stellv. Vorsitzende: Dr. Ulrike Leuschner, Mauerstr. 11, 64289 Darmstadt. – Karl-Heinz Müller (Darmstadt): *Arno Schmidt. Goethe und einer seiner Bewunderer*. – Prof. Dr. Peter Kaupp (Dieburg): *Goethe, der studentische Comment und sein Leipziger Duell von 1767*. – Eva Beck (Weimar): *»ein Faß, dem die Reifen fehlen«*. Friedrich Wilhelm Riemer als Sprachwissenschaftler und Lexikograph. – Dr. Walter Hettche (München): *»Barbarisch bunt in fremder Mundart«*. Zu Leben und Werk von Karl Ludwig von Knebel. – Vortragszyklus *Goethe auf Reisen*; zur Einführung eine Lesung von Katharina Giesbertz (Mannheim). – Dr. Christoph Michel (Freiburg i.Br.): *Goethes fuldische Wege. Fulda in Goethes Korrespondenz, Tagebüchern, Gesprächen und amtlichen Schriften*. – Dr. Elke Richter (Weimar): *»Und frische Krafft und frisches Blut trinck ich aus neuer Welt«*. Goethes erste Schweizer Reise im Spiegel seiner Lebenszeugnisse. – Sonderveranstaltung in Verbindung mit dem Ärztlichen Kreisverein Darmstadt: Prof. Dr. Imtraut Sahmland (Marburg): *Gesundheitskonzepte um 1800. Bernhard Christoph Fausts »Gesundheitscatechismus« und Christoph Wilhelm Hufelands »Makrobiotik«*.

Dessau (gegr. 1967; Neugründung 2008)

Vorsitzender: Hubert Ernst, Hardenbergstr. 10, 06846 Dessau-Roßlau; stellv. Vorsitzender: Dr. Ulrich Plettner, Fischereiweg 8, 06846 Dessau-Roßlau; stellv. Vorsitzender seit Dezember 2010: Dr. Steffen Kaudelka, Bauhausplatz 4, 06846 Dessau-Roßlau. – Dr. Michael Roeder (Berlin): *Goethe in Afrika*. – Ines Gerds (Wörlitz): *Goethe, Fürst Franz und die Gartenkunst*. – *Auf den Spuren Goethes im Wörlitzer Park* (Führung). – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): *»Willst du besser sein als wir, / Lieber Freund, so wandre«*. Wanderzwang und Wanderlust im 18. Jahrhundert. – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): *»Wenn ich so gerne schriebe als schwätzte, so soltet Ihr Wunder hören«*. Aus den Briefen der Katharina Elisabeth Goethe

(Lesung). – Dr. Sigrid Damm (Berlin): »*Goethes letzte Reise*« (Lesung u. Gespräch).

Dresden (gegr. 1926)

Vorsitzender: Dr. Jürgen Klose, Lahmannring 29, 01324 Dresden; stellv. Vorsitzende: Dr. Brigitte Umbreit, Plauenscher Ring 6, 01187 Dresden. – Jochen Kretschmer (Dresden): *Johann Wolfgang von Goethes »Wahlverwandtschaften«* (Lesung). – Prof. Dr. Ludolf von Mackensen (Kassel): *Goethe und die Alchimie*. – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Die Selbstzerstörung des Menschen im Zeichen der Übereilung. Zur Aktualität Goethes im 21. Jahrhundert*. – Gerhard Nöthlich (Hamburg): *Fontane an der Oder*. – Dr. Jutta Reyle-Schindlmayr (Bergisch Gladbach): *Frühlingslyrik vom Barock bis zur Gegenwart. Eine Zeitreise durch das Reich der Poesie mit literaturgeschichtlichen Einblicken*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Indien in der deutschen Dichtung (Goethe, Novalis, August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Thomas Mann, Theodor Däubler, Alfred Döblin, Stefan Zweig, Hermann Hesse, Franz Kafka)*. – Prof. Dr. Katharina Mommsen (Palo Alto): *»Für Liebende ist Bagdad nicht weit«*. *Der Irak in der Vorstellungswelt Goethes*. – Dr. Jürgen Klose (Dresden): *»Kennst du Friedrich Schiller?«* (Buchvorstellung). – Dr. Marlene Lohner (Wiesbaden): *»Sie tritt ans Himmelsthor«*. *Neues zur Marienbader Elegie*. – Dr. Uta Motschmann, Dr. Klaus Gerlach (Berlin): *Der Briefwechsel zwischen dem Polyhistor Karl August Böttiger und dem Verleger Georg Joachim Göschen*. – Gisela Maul (Weimar): *Goethes Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen*. – Schülerbühne des Vitzthum-Gymnasiums (Dresden): *Friedrich Dürrenmatt: »Der Prozess um des Esels Schatten«* (nach Wieland, aber nicht sehr) (Theateraufführung; Regie: Gerd Häntsch u. Dr. Jürgen Klose).

Eisenach (gegr. 1979 als Interessengemeinschaft, seit 1990 e. V.)

Vorsitzende: Dr. Barbara Schwarz, Sophienstr. 12, 99817 Eisenach; stellv. Vorsitzender:

Gerhard Lorenz, Am Hängetal 5, 99817 Eisenach. – Dr. Barbara Schwarz (Eisenach): *Griechische Mythologie in ausgewählten Werken Goethes*. – Ansgar Haag (Meiningen): *»Egmont«* (in der Fassung von Schiller). *Einführung in die Inszenierung am Eisenacher Theater*. – Gerhard Lorenz (Eisenach): *Über die Bildung der Erde*. – Herbert Oranien (Eisenach): *Balladen von Bürger bis Brecht*. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Der Letzte Garlieb Helvig Merkel. Ein Freund Herders und ein Gegner Goethes*. – Herbert Oranien (Eisenach): *Ein tragisches Verhältnis. Briefe Fritz Reuters an seinen Vater*. – Volkmar Schumann (Eisenach): *»ach, Eisenach ist schön, ist wunderschön«*. *Briefe Fritz Reuters aus Eisenach*. – Prof. Dr. Rüdiger Fock (Berlin): *Die Kestner. Eine deutsch-französisch-schweizerische Familie macht Geschichte(n)*. – Desirée Baur (Eisenach): *Porzellan zwischen Orient und Okzident* (Führung durch die Porzellansammlung des Thüringer Museums). – Mitglieder der Goethe-Gesellschaft Eisenach: *Ich halte es mit dem goetheschen Spruch »Greif nur hinein ins volle Menschenleben«* (Festveranstaltung der Stadt Eisenach u. der Goethe-Gesellschaft Eisenach zu Fritz Reuters 200. Geburtstag). – Tagesfahrten nach Leipzig, Schnepfenthal und Gotha. – Mehrtagesfahrt in die Mark Brandenburg (Ruppin Land).

Erlangen (gegr. 2000)

Vorsitzender: Prof. Dr. Theo Elm, Holzleite 19, 91090 Effeltrich; Geschäftsführerin: Heida Ziegler, Im Herrengarten 6, 91054 Buckenhof. – Prof. Dr. Theo Elm (Erlangen, Effeltrich): *Liebe erzählen? Narratologie der Liebe in Goethezeit und Gegenwart*. – Heida Ziegler (Buckenhof): *Studienfahrt ins Deutsche Literaturarchiv Marbach*. – Dr. Elisabeth Fuchshuber-Weiß (Neuendettelsau): *Goethe, Turner, Enzensberger und das Spiel der Wolken*. – Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter Borchmeyer (München): *Goethe, Mozart, Wagner. Ein deutsches Dreigestirn*. – Dr. Gudrun Kuhn (Nürnberg): *Alte Meister hören einen alten Meister. »Recreation durch die Musik« bei Goethe und Thomas Bern-*

hard. – *Auf den Spuren Goethes im West-
erzgebirge: Bad Schlema* (Studienreise; Lei-
tung: Heida u. Siegfried Ziegler). – Helmut
Pyczak (Buckenhof): *Spaziergang durch Er-
langens literarische Vergangenheit.* – Dr.
Claudia Ott (Beedenbostel, Erlangen), Gil-
bert Yammine (Erlangen), Bassem Hawar
(Köln): »*Gold auf Lapislazuli*«. *Musik und
Gedichte aus drei Jahrtausenden orienta-
lischer Liebeslyrik* (Sommerfest). – Dr. Anika
Davidson (Erlangen, Heroldsberg): *Das Ge-
heimnis dramatischer Verschachtelung. Die
komplexe Anfangs- und Rahmenkonstruk-
tion in Goethes »Faust. Der Tragödie erster
Teil«* (Seminar). – Prof. Dr. Holger Helbig
(Rostock): *Landschaft und Dichtung. Mit
Goethe am Ettersberg.* – Prof. Dr. Theo Elm
(Erlangen, Effeltrich): *Wozu Langsamkeit?*
*Sten Nadolny: »Die Entdeckung der Lang-
samkeit«*, W. G. Sebald: »*Die Ringe des Sa-
turn*« und W. Kappacher: »*Selina oder das
andere Leben*« (Seminar). – Prof. Dr. Wulf
Segebrecht (Bamberg): *Sonettenwut und Lie-
besraserei. Goethe im poetischen Wettstreit
um Minna Herzlieb.*

Essen (gegr. 1920)

Vorsitzender: Prof. Dr. Benedikt Jeßing,
Heggerstr. 63, 45525 Hattingen; stellv. Vor-
sitzender: Dr. Hans-Joachim Gaffron, Lister-
str. 11, 45147 Essen. – Hartmut Heinze
(Berlin): *Goethes »sehr ernste Scherze« im
»Faust-II«-Finale.* – Dr. Arnold Pistiak (Pots-
dam): »*Schöne Welt, wo bist du?*« *Friedrich
Schiller in Liedern von Franz Schubert.* –
Prof. Dr. Martin Bollacher (Bochum): »*keine
Liebschaft war es nicht*«. *Goethe und Ulrike
von Levetzow im Spiegel von Martin Wal-
sers Roman »Ein liebender Mann«.* – Dr.
Sylke Kaufmann (Kamenz): *Henriette von
Pogwisch (1776-1851) und ihre Französische
Lesegesellschaft in Weimar.* – Dr. Nor-
bert Küpper (Essen): *Die Gretchen-Figur.*
– Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): *Wech-
selwirkungen zwischen Goethe und Wilhelm
von Humboldt.* – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred
Osten (Bonn): *Anatomie einer Freundschaft.
Goethe über Schiller oder Barbarei und die
Ästhetik der Entschleunigung.*

Freiburg i. Br. (gegr. 1999)

Vorsitzender: Prof. Dr. Heinrich Witschel,
Erlenweg 9 d, 79115 Freiburg i. Br.; Vor-
sitzender seit August 2011: Prof. Dr. Klaus
Mönig, Dreikönigstr. 25, 79098 Freiburg
i. Br.; Geschäftsführer: Clemens Kleijn, Am
Schaibnbuch 26, 78054 Schwenningen. –
Prof. Dr. Georg Bollenbeck (Siegen): *Geld
und Goethe. Lebensgeschichte, Weltge-
schichte.* – Barbara Kiem (Freiburg i. Br.):
»*Bei Goethe überall zu lesen*«: *Anton We-
berns Konzept einer musikalischen Mor-
phologie.* – Hellmut Seemann (Weimar):
Kosmos Weimar. – Theaterfahrt nach Zürich
zu Lenzens *Hofmeister* (Leitung: Prof. Dr.
Rudolf Denk). – Dr. Dietmar Greifeneder
(Schwenningen): *Die Chemie war Goethes
Geliebte ... Stimmt denn die Chemie zwi-
schen den beiden?* (mit Rezitationen von
Sabine Scharberth). – *Goethes »Proserpina«*
(11. Leserunde), geleitet von Prof. Dr. Ga-
briele Busch-Salmen (Kirchzarten). – – *Jo-
hann Peter Hebel und die Moderne* (wissen-
schaftliches Kolloquium, geleitet von Prof.
Dr. Achim Aurnhammer, Freiburg i. Br.). –
Prof. Dr. Achim Aurnhammer: *Husaren-
strieche und Gespenstergeschichten* (Vortrag
mit Rezitationen von C. J. Andreas Klein). –
Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *125 Jahre
Goethe-Gesellschaft. Geschichte und Ge-
genwart einer literarischen Vereinigung.* –
Prof. Dr. Alexander Honold (Basel): *Der
fremde Blick, das trügerische Wort und der
vertraute Sinn: Exotisches bei Johann Peter
Hebel* (mit Rezitationen von Sabine Schar-
berth). – Prof. Dr. Johann Anselm Steiger
(Hamburg): *Johann Peter Hebel und die
Juden* (mit Rezitationen von Sabine Schar-
berth). – – *Über den Regenbogen* (12. Lese-
runde, geleitet von Barbara Kiem). – Prof.
Dr. Ottmar Ette (Potsdam): *Wissenschaft in
Bewegung. Alexander von Humboldt oder
die Herausforderungen der Globalisierung.*
– Prof. Dr. Werner Frick (Freiburg i. Br.):
»*Alles schlecht, was man bekommt, ausge-
nommen die Prügel*«: *Hebels Gauner und
Ganoven.* – Prof. Dr. Irmela von der Lühe
(Berlin): »*Ich bin so einzig, als die größte
Erscheinung dieser Erde*«. *Rahel Varnhagen
und die Berliner jüdischen Salons.* – Prof. Dr.
Carl Pietzcker (Freiburg i. Br.): *Hebels ale-*

mannische Gedichte (mit Rezitationen von Waltraud Haller). – Prof. Dr. Jürgen Lehmann (Erlangen, Freiburg i.Br.): *Rezeption als »Aneignung«*. Goethes »Faust« in der russischen Literatur (mit deutschen Rezitationen von Sabine Scharberth u. russischen von Xenia Hübner). – Prof. Dr. Uwe Pörksen (Freiburg i.Br.): *Raumzeit. Goethes naturwissenschaftliche Modellbildung* (mit Lichtbildern). – Dr. Christoph Michel (Freiburg i.Br.): »ein unglaubliches und als Weib wirklich ungeheures Talent«. *Goethe und Angelika Kauffmann* (mit Lichtbildern u. Rezitationen von Sabine Scharberth). – Prof. Dr. Georg Schwedt (Bonn): *Goethes Experimente zur Pflanzenchemie* (Experimentalvortrag mit Rezitationen von Sabine Scharberth). – Prof. Dr. Ludger Lütkehaus (Freiburg i.Br.): *Goethe zu Gast bei den Schopenhauers, die Schopenhauers zu Gast bei Goethe* (Vortrag, anschließend geselliges Beisammensein anlässlich von Goethes Geburtstag). – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): »ein Hirn, das trefflich denken soll«. *Neurowissenschaftliche Implikationen bei Goethe?* – Christoph Martin Wieland: *Das Urteil des Midas*, dargeboten von Mimen des Deutschen Seminars in einer Feier anlässlich des 65. Geburtstags von Prof. Dr. Günter Saße (Freiburg i.Br.). – Prof. Dr. Carl Pietzcker (Freiburg i.Br.): *Rastlosigkeit und Ruhe bei Goethe. Ein psychoanalytischer Versuch*. – Prof. Dr. Klaus Mönig (Freiburg i.Br.): »Früchte, die in einer großen Stadt gedeihen«. Goethes »Venezianische Epigramme« (mit Rezitationen von C.J. Andreas Klein). – »Gedanken, wie sie im Hirn entstanden sind«. Über den Briefschreiber Johann Peter Hebel (Lesung mit Patrick Blank u. Alfred Marquart). – »Schöne Fremde«. *Lieder und Instrumentalkompositionen von Robert Schumann zu seinem 200. Geburtstag* (Konzert mit Sibylle Schai-ble, Sopran; Clemens Flämig, Tenor; Walter Ifrim, Klarinette; Angela Herlyn, Klavier; Barbara Kiem, Moderation).

Gera (gegr. 2006)

Vorsitzender: Bernd Kemter, Aga Lindenstr. 20, 07554 Gera; Geschäftsführerin: Elke

Sieg, Zum Wiesengrund 3, 04626 Schmölln. – Erika Seidenbecher (Gera): *Lesung aus ihrem Roman »Tiervater Brehm«*. – Thomas Grunwald (Zwickau): *Raum und Zeit als geistige Größen zur Welterfassung und Weltgestaltung im Zeitalter Goethes*. – Reinhard Stelzer (Goldkronach): *5000 Jahre von Babylon bis Hollywood. Das Einhorn als kulturgeschichtliches Phänomen in Thüringen* (Dia-Vortrag). – Hartmut Heinze (Berlin): *Der Illuminat Goethe und die Parsen*. – Bernd Schöbel (Gera): »Damals in der DDR«. *Unveröffentlichtes Manuskript* (Lesung). – Dr. Thomas Frantzke (Leipzig): »Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang«. *Literarische Späße*. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Goethes Schweizer Reisen*. – Dr. Detlef Ebert (Gera): *Goethe als Patient*. – *Himmelswege: Sonnenobservatorium Goseck, Himmelsscheibe Nebra* (Exkursion). – *Goethe in Polen: Krakow mit Königsschloss Wawel und Salzbergwerk Wieliczka* (Studienreise). – Klavierkonzert zu Goethes Geburtstag mit Pianist Samuel Perez (Puerto Rico). – *Auf den Spuren Seumes in Grimma und Umgebung* (Exkursion).

Gotha (gegr. 1985)

Vorsitzender: Dr. habil. Christoph Köhler, Waltershäuser Str. 17, 99867 Gotha; stellv. Vorsitzende: Annette Gerlach, Sundhäuser Str. 41, 99867 Gotha-Boilstädt. – Christine Theml (Jena): *Zur Geselligkeit in den Salons der Jenaer Frühromantiker*. – Prof. Dr. Werner Greiling (Jena): *Klassische Größe in nachklassischer Zeit. Der Graphiker und Weimarer Kunstprofessor Albert Schaefer-Ast*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes Ethik in seinem »Divan«-Gedicht »Vermächtnis altpersischen Glaubens« und die Illuminaten*. – Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt a.M.): *Goethe und das Christentum. Die Gretchenfrage als Prozess in Goethes Schaffen*. – *Der Park Tiefurt* (Führung: Dorothee Arendt, Weimar). – *Nordthüringen: Bad Tennstedt und Sondershausen* (Exkursion; Leitung: Dr. habil. Christoph Köhler, Gotha). – Prof. Dr. Detlef Jena (Rockau): *Herzogin Anna Amalia*. – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Überlebtes Welt-*

theater. Goethes Darstellung und Krönung Josephs II. in »Dichtung und Wahrheit«. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Goethe und Heinrich von Kleist.* – Christoph Schmälzle (Berlin): *Schillers Schädel.*

Güstrow (gegr. 1982)

Vorsitzende: Dr. Elisabeth Prüß, Seidelstr. 5, 18273 Güstrow; stellv. Vorsitzende: Anneliese Erdtmann, Prahmstr. 28, 18273 Güstrow. – Dr. Volker Probst (Güstrow): *Übergabe eines Originalbriefes des Güstrower Gerichtspräsidenten und Goethefreundes Christian A. Freiherr von Kielmannsegge an das Stadtarchiv.* – Dr. Ditte Clemens (Güstrow): *Zum 40. Todestag von Barlachs Lebensgefährtin Marga Böhmer (Lesung).* – Dr. Sigrid Damm (Berlin): *Aus eigenen Werken (Lesung).* – Dr. Christa Naumann (Warin): *Joseph Roths radikale Gesellschaftskritik in seinem Buch »Der Antichrist«.* *Zum 70. Todestag des Autors.* – Dr. habil. Erwin Neumann (Güstrow): *»Hab ich den Markt und die Straßen«.* *Goethes Versepos »Herrmann und Dorothea« (1797).* – *Baudenkmale in Westmecklenburg (Exkursion; Leitung: Dr. Dr. Dieter Pocher, Güstrow).* – Dr. Renate Löschner (Berlin): *Helene von Orleans. Eine Mecklenburgerin im französischen Königs- haus des 19. Jahrhunderts.* – *Exkursion nach Carwitz ins Fallada-Literatur-Museum (Leitung: Inge Randow, Güstrow).* – Angelika u. Rolf Kuhrt (Kirch-Rosin): *Engel in der Kunst.* – Stefan Rohls (Erkner): *Hexenwahn und Hexenverfolgung im Werk Gerhart Hauptmanns.* – Iris Brüdgam (Güstrow): *Die Frühromantiker. Der Kreis um Gerhard von Kugelgen: Georg Friedrich Kersting, Caspar David Friedrich und andere (zum 225. Geburtstag Georg F. Kerstings).* – Inge Tessenow (Güstrow): *»An die Freude«: Barlachs Illustrationen zu Schillers Hymne.* – *Ausflug zum Ernst-Barlach-Theater (Güstrow): »Eine verbotene Liebe«, nach dem Buch »Goethe und Anna Amalia«; Gastspiel Neue Bühne Senftenberg.*

Gunzenhausen (gegr. 1998)

Vorsitzender: Dr. Johann Schrenk, Weißenburger Str. 22, 91710 Gunzenhausen; stellv.

Vorsitzende: Bärbel Ernst, Steinweg 20, 91741 Theilenhofen. – Wolfgang Osiander (Ansbach): *Goethe und Albert Schweitzer.* – Prof. Dr. Horst Brunner (Würzburg): *Goethe und Hans Sachs.* – *Wanderung auf den Spuren Tannhäusers.* – *Tagesfahrt nach Ulm.* – Michael David (Neumarkt), Dr. Johann Schrenk (Gunzenhausen): *Matinee zu Stefan Zweig (Rezitation u. Harfenmusik).* – Dr. Reinhardt Knodt (Nürnberg): *Die Goethe-Vertonungen Siegmund von Seckendorffs (mit Klavier u. Gesang).* – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Magie und Esoterik in Goethes »Faust«.* – *Weihnachtsessen mit Lesung.*

Halle (gegr. 1947, Neugründung 1964)

Vorsitzender: Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher, Spitze 4 a, 06184 Kabelsketal; Geschäftsführer: Dr. Hartmut Heller, Saalfelder Str. 24, 06116 Halle. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): *»Wir sind entschlossen, das Institut nach Halle zu verlegen«.* *Zum 225. Gründungsjahr der »Allgemeinen Literatur-Zeitung«.* – Eva Scherf (Halle): *»Verse, segelnden Wolken spendiert«.* *Zur Lyrik Sarah Kirschs.* – Dr. Dagmar von Gersdorff (Berlin): *Goethes Enkel: Walther, Wolfgang und Alma.* – Prof. Dr. Thomas Höhle (Magdeburg): *»Eine vierzig Jahre geprüfte Neigung«.* *Höhen und Tiefen eines brüderlichen Wirkens: Wieland und Goethe.* – *Jahrestagung der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft:* Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): *Goethe und Halle.* – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Die Neuentdeckung der Altphilologie in Mitteldeutschland.* – Prof. Dr. Dietrich von Engelhardt (Lübeck, München): *Goethe als Mitglied der Deutschen Akademie der Naturforscher Halle.* – Prof. Dr. Klaus Bochmann (Halle): *Victor Klemperer als Romanist und Sprachkritiker des Deutschen.* – Dr. Lutz Unbehaun (Rudolstadt): *Schillers Rudolstädter Familie.* – *Exkursion nach Rudolstadt, Großkochberg und Paulinzella.* – Dr. Christiane Holm (Halle, Weimar): *Goethes »ganzes Haus«.* *Praxis und Reflexionen des Wohnens in Weimar.* – Dr. Gunhild Berg (Konstanz): *Puppen, Prinzipale, Potentaten.* *August Wilhelm Iffland*

und das Theater der Aufklärung. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle), Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Plaudereien um Goethe vor zweihundert Jahren*.

Hamburg (gegr. 1924)

Vorsitzende: Ragnhild Flechsig, Gustav-Falke-Str. 4, 20144 Hamburg; Geschäftsführerin: Dr. Claudia Liehr-Molwitz, Stockholmstr. 113, 21682 Stade. – Dr. Hermann Mildemberger (Weimar): *Hackert und Goethe*. – Helga u. Jürgen Bertram (Hamburg): *»Unterhaltungen mit deutschen Ausgewanderten«: Abenteuer Australien*. – Prof. Dr. Ilse Nagelschmidt (Leipzig): *Cornelia Goethe und Brigitte Reimann. Schwestern im Geist*. – Dr. Uwe Petersen (Hamburg): *Schauplätze in Theodor Fontanes Roman »Unwiederbringlich«*. – Dr. Beate Borowka-Clausberg (Hamburg): *Reiseerfahrungen deutscher Schriftstellerinnen. Sophie von La Roche, Johanna Schopenhauer, Ida Gräfin Hahn-Hahn*. – Wolfgang Stendar (Hamburg): *Heinrich von Kleist* (Lesung). – *Auf den Spuren Goethes in Wetzlar und im Lahnthal* (Studienfahrt; Leitung: Ragnhild u. Helmut Flechsig). – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und die Wirtschafts- und Finanzkrise*. – Dr. Dirk Hempel (Hamburg): *Die dritte Säule. Walter Kempowskis Tagebuchwerk (1956-2007)*. – Gerhard Nöthlich (Hamburg): *Christian Morgenstern, ganz heiter und sehr ernst*. – Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): *Individualität und Universalität in Wilhelm von Humboldts Sonetten*. – – 13. Klassik-Seminar (in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Landesinstitut für Lehrerbildung): *Sturm und Drang. Epoche der Grenzüberschreitungen: gefährdete Existenzen mit folgenden Vorträgen*: Prof. Dr. Matthias Luserke-Jaqui (Darmstadt): *Sturm und Drang*. – Prof. Hans-Gerd Winter (Hamburg): *Jakob Michael Reinhold Lenz: »schiffbrüchiger Europäer« und »leidendes Genie«*. – Dr. Julia Schöll (Bamberg): *»Wenn Tugend und Laster aneinander sich reiben«*. *Moral und Ästhetik des Familienkonflikts in Schillers »Die Räuber«*. – Prof. Dr. Gert Sautermeister (Bremen): *Rebellion und Narzissmus in Goethes »Werther«*. – –

Dr. Stefan Zbytovsky (Prag): *Goethe in Tschechien*.

Hannover (gegr. 1925)

Vorsitzender: Peter Meuer, Kolbeweg 43, 30655 Hannover; Geschäftsführerin: Heide Tongers, Thüringer Str. 15, 30179 Hannover; Geschäftsführerin seit August 2010: Gabriele Meuer, Kolbeweg 43, 30655 Hannover. – Prof. Dr. Heinrich Detering (Göttingen): *Goethes Dornburger Gedichte*. – Prof. Dr. Helmut Koopmann (Augsburg): *Mord und Totschlag, Schuld und Sühne. Zu Schillers Dramen*. – Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum): *»Sociale Verhältnisse symbolisch gefaßt«*. *Goethes »Wahlverwandschaften« und das Ancien régime*. – PD Dr. Anne Fleig (Berlin): *Das Gefühl des Vertrauens im Werk Heinrich von Kleists*. – Prof. Dr. Martin Rector (Hannover): *Goethes »Die Metamorphose der Pflanzen«*. – Prof. Dr. Albrecht Schöne (Göttingen): *Der Kriegskommissar Goethe*. – Dr. Ursula von der Leyen (Hannover): *Mein Goethe!* – Dr. Heiko Postma (Hannover): *Der Außenseiter des Geistes. Über den hannoverschen Schriftsteller Karl Jakob Hirsch*. – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Krisenbewusstsein und radikale Skepsis. Goethes zweiter Venedigbesuch oder »movingthedeckchairs« auf der Titanic der Serenissima*. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): *Goethes »Kunstshtmeyer«*. – – Drei Folgen einer neuen Vortragsreihe von u. mit Dr. Hanjo Kesting (Hamburg): *Erfahren, woher wir kommen – Grundschriften der europäischen Literatur*: Ders.: *»Das Gilgamesh-Epos«* (Lesung: Siegfried W. Kernen). – Ders.: *Sophokles' »König Ödipus«* (Lesung: Monique Schwitter). – Ders.: *Platons »Apologie des Sokrates«* (Lesung: Jürgen Stenzel). – – *Auf Kleists Spuren in und um Frankfurt/Oder* (Studienreise; Leitung: Elke Kantian, Hannover). – *Auf Goethes Spuren in Venedig* (Studienreise; Leitung: Elke Kantian, Hannover).

Heidelberg (gegr. 1967)

Vorsitzende: Dr. Letizia Mancino-Cremer, Mombertplatz 23, 69126 Heidelberg; stellv.

Vorsitzender: Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter Borchmeyer, Osterwaldstr. 53, 80805 München. – Anja Höfer (Baden-Baden), Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter Borchmeyer (Heidelberg, München): *Lesung aus dem »Nachsommer« von Adalbert Stifter*; Johannes Vogt, Biedermeiergitarre: *Vier Gitarrenstücke von Johann Kaspar Mertz*. – Zimmertheater Heidelberg: *Venedig im Schnee* von Gilles Dyrek; anschließend Gespräch mit der Intendantin Ute Richter, Moderation: Arndt Krödel. – Ursula Ruthardt (Hanau): *Goethe für die Kinder* (Lesung u. Gespräch mit Schülern der 9./10. Klasse des St.-Raphael-Gymnasiums, Heidelberg). – Prof. Dr. Christoph Cremer (Heidelberg), Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter Borchmeyer (Heidelberg, München): *Leidenschaft Optik. Zum 200. Jubiläum von Goethes Farbenlehre*. – Dr. Rudolf Hessler (Hannover): *Goethe und die Landwirtschaft* (anschließend Führung durch das Weingut Bauer Heidelberg-Emmertsgrund). – Feierliche Eröffnung der Ausstellung in der Universitätsbibliothek Heidelberg *Codex Manesse und die Entdeckung der Liebe*. – Silke Schwarz, Ulrike Wälde (beide Heidelberg): Rezitation von Texten Goethes und aus der Bibel: *Farben – Taten des Lichts*; Wolfgang Schröter (Weinheim/Bergstraße), Orgel, Uli Kammerer (Weinheim/Bergstraße), Saxophon: musikalische Interpretationen von Garbarek, Satie, Franc, Pauer und eigene Bearbeitungen (in Zusammenarbeit mit dem Dekanat der Jesuitenkirche Heidelberg).

Hildburghausen (gegr. 1962)

Vorsitzender: Dieter Schrimpf, Am Kümmelhag 10, 98646 Hildburghausen. – Trio-affaire: *Erich Fried und Jazz*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Indien in der deutschen Dichtung*. – Bernd Walter: *»Prügelwetten«* (Lesung). – Kurt Müller (Salzuflen): *Die Ankunft der Dunkelgräfin*. – Jörg Bilke (Coburg): *Anna Seghers in ihren Briefen*.

Hildesheim (gegr. 1932)

Vorsitzender: Rolf Wagenknecht, Von-Emmich-Str. 40, 31135 Hildesheim. – Hartmut

Heinze (Berlin): *Goethes Gedichtzyklus »Urworte. Orphisch«*. – Ilse Dannehl (Hildesheim): *Rezitation von »Urworte. Orphisch« und Sinngedichten Goethes*. – Rolf Wagenknecht (Hildesheim): *Schumann, Goethe und die deutsche Romantik* (zum Gedenken an die Wiederkehr des 200. Geburtstags von Robert Schumann). – *Robert Schumanns »Szenen aus Goethes »Faust« (1853)* (Besuch der Städtischen Philharmonie Hildesheim unter GMD Werner Seitzer). – Hartmut Heinze (Berlin): *Die Dichterin Ingeborg Bachmann, eine große »Schwierige«*. – Rolf Wagenknecht (Hildesheim): *Eine persönliche Erinnerung an zwei intensive Gesprächstage mit der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, die 1971 vor der Goethe-Gesellschaft Hildesheim sprach und las*. – *Auf Wilhelm Raabes Spuren: u.a. Holzminden, Pyrmont, Hameln, Fürstenberg/Weser, Oldendorf, Bad Harzburg, Braunschweig, Wolfenbüttel* (Exkursion; Prof. Dr. Josef Nolte, Tübingen: literaturhistorische Beiträge; Rolf Wagenknecht, Hildesheim: kulturhistorische Beiträge).

Ilmenau (gegr. 1963), neu:

Ilmenau-Stützerbach (ab 2006)

(Förder- und Freundeskreis Goethemuseen und Goethe-Gesellschaft Ilmenau-Stützerbach e. V.)

Vorsitzender: Dr. Wolfgang Müller, Südring 15, 98693 Ilmenau-Oberpörlitz; stellv. Vorsitzender: Heinz Ewald, Schleusinger Str. 86, 98714 Stützerbach. – Hartmut Schmidt (Wetzlar): *Wetzlar. Goethe und Werther*. – Dr. Dagmar von Gersdorff (Berlin): *Goethes Enkel*. – Ostern im Goethehaus Stützerbach: *Ostereierblasen vor der Lampe und Bemalen mit Glasmalfarben*. – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *»So springt's von Weltteil zu Weltteil«*. *Goethe und die Globalisierung*. – Museumskonzert zum internationalen Museumstag, Mitglieder des Ensembles für Alte Musik *Pratica di Musica Suhl: Vielsaitige Barockmusik*. – Prof. Dr. Herbert Müller (Wismar), Dr. habil. Dieter Herrig (Schwerin): *Goethe und die Zahlen*. – 216. Goethe-Geburtstag im Goethehaus Stützerbach: *Auf Goethes Spuren – Malen und*

Zeichnen im Ilmkreis (Ausstellungseröffnung; gemeinsam mit der Volkshochschule), Prof. Dr. Helmut Koopmann (Augsburg): »Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe« (Buchpräsentation). – Abschlusskonzert mit Goldberg-Variationen für Streichtrio (Johann Sebastian Bach). – – PD Dr. Michael Jaeger (Berlin): *Das Projekt der Moderne und Goethes Faust*. – Museumskonzert: *Kammermusik von Bach, Händel und Telemann*. – Prof. Dr. Alfred Erck (Meiningen): *Fürstliche Besorgung zu goetheschen Zeiten. Plauderei über die Hofgesellschaft in Weimar, Gotha und Meiningen*. – Advent im Goethehaus Stützerbach: *Christbaumkugelnblasen vor der Lampe, Bemalen mit Glasmalfarben und Adventsfeier*.

Jena (gegr. 1922)

Vorsitzende: Dr. Brigitte Hartung, Johannes-R.-Becher-Str. 26, 07745 Jena; stellv. Vorsitzende: Dr. Claudia Udich, Greifbergstr. 1, 07749 Jena; Prof. Dr. Klaus Manger, Sonnenbergstr. 9, 07743 Jena. – Prof. Dr. Dirk von Petersdorff (Jena): *Das Verhindern eines Ehebruchs. Goethes Gedicht »Das Tagebuch«*. – Dr. Dagmar von Gersdorff (Berlin): *Goethes Enkel Walther, Wolfgang und Alma* (Buchvorstellung). – Dr. Letizia Mancino-Cremer (Heidelberg): *Ein lyrisches Porträt von Hilde Domin*. – Prof. Dr. Gottfried Willems (Jena): *Goethes »Römische Elegien«*. – Prof. Dr. Dirk Oschmann (Jena): *Amerika. Bilder in der deutschen Literatur von Goethe bis W. G. Sebald*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes »sehr ernste Scherze« im »Faust II«-Finale«*. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Goethe als Tagebuchschreiber*. – Prof. Dr. Klaus Manger (Jena): *Die Abschaffung der Wirklichkeit*.

Karlsruhe (gegr. 1960)

Vorsitzende: Dr. Beate Laudenberg, Mol-daust. 10a, 76149 Karlsruhe; stellv. Vorsitzende: Dr. Rüdiger Schmidt, Graf-Galen-Str. 40, 76189 Karlsruhe. – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): *»Mein Vaterland ist jede bewohnte Welt«*. *Zu Leben und Werk*

der Angelika Kauffmann (Vortrag, Lesung). – Dr. Heidi Hahn (Karlsruhe): *Musik und Narration in Robert Schumanns »Szenen aus Goethes »Faust« für Soli, Chor und Orchester«*. – Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Hans-Christoph Graf von Nayhauss (Karlsruhe): *Goethes Selbstbefreiung aus den Fesseln der Aufklärung am Beispiel seiner Rede »Zum Schakespears Tag« und seiner Schrift »Von deutscher Baukunst«*. – Dr. Márta Nagy (Budapest): *Goethe-Kabinett: Die Buda-pester Sammlung des Balthasar Elischer* (in Zusammenarbeit mit der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe). – Festakt zum 50-jährigen Bestehen der Goethe-Gesellschaft Karlsruhe. – *In guter Gesellschaft – Goethe am Oberrhein* (Ausstellung in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe). – Prof. Dr. Caroline Y. Robertson von Trotha (Karlsruhe): *Interkulturelle Literatur*. – Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Karlsruhe): *»Leben ist die schönste Erfindung der Natur«*. *Johann Wolfgang von Goethe und Johann Peter Hebel*. – Otto Jägersberg (Baden-Baden): *Mit Goethe in die Pilze oder Carta Napoletana mit der »Schönen Mayländerin«*. – Dr. Holger Jacob-Friesen (Karlsruhe): *Karlsruher Künstler von Philipp Jakob Becker bis Hans Thoma* (Führung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe).

Kassel (gegr. 1949)

Vorsitzender: Prof. Dr. Ludolf von Mackensen; Geschäftsführer: Dr. Jörg Westerborg, Heckerstr. 49, 34121 Kassel. – Prof. Dr. Wolfgang Schad (Witten): *Das Evolutionsdenken bei Goethe und Darwin*. – Prof. Dr. Ludolf von Mackensen (Kassel): *200 Jahre Goethes Farbenlehre: erleben und verstehen*. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *»Die Sonne tönt nach alter Weise«*. *Musikalisches im »Faust«*, *»Faust« in der Musik*. – Dr. Manfred Wenzel (Wetzlar): *Die Entstehung von Goethes Farbenlehre in Quellen und Dokumenten*. – Beate Schubert (Berlin): *Die Esoterik des jungen Goethe*. – Prof. Dr. Peter Seibert (Kassel): *Goethe: Erinnerungslandschaften in Deutschland. Ausstellungen, Gedenkstätten, Museen*. – Tagesfahrt nach Weimar mit Besuch des Schillerhauses sowie des

Schlosses Belvedere und der Sonderausstellung *250 Jahre Thüringer Porzellan*. – Dr. Sabine Appel (Ludwigshafen): *Madame de Staël. Eine Französin begründet den Mythos von Deutschland als »Land der Dichter und Denker«*. – Literarischer Spaziergang durch den Bergpark Wilhelmshöhe mit Karl-Heinz Nickel, Eva-Maria Keller u. Hartmut Müller. – Prof. Dr. Bernd Küster (Kassel): *Goethe und Tischbein*. – PD Dr. Johannes M. Becker, Anne Maximiliane Jäger-Gogol (beide Marburg): *»Schlage die Trommel und fürchte dich nicht«*. Ein literarisches Programm zu Heinrich Heine. – Prof. Dr. Dietrich von Engelhardt (Lübeck, München): *Krankheit und Lebenskunst. Goethe als Patient im Urteil des Arztes, Naturphilosophen und Malers Carl Gustav Carus*.

Kiel (gegr. 1947)

Vorsitzender: Dr. Bodo Heimann, Holtenauer Str. 69, 24105 Kiel; Geschäftsführer: Dr. Julius Pfeiffer, Geschäftsstelle: Buchhandlung Cordes, Willestr. 12-14, 24103 Kiel. – Günther Jesumann (Kiel): *Mein Goethe* (anschließend Neujahrsempfang). – Jahresthema: *Frauen der Goethezeit*. – Eckhart Kleßmann (Mecklenburg): *Caroline Schlegel-Schelling*. – Karin Feuerstein-Praßer (Köln): *Königin Luise*. – Andrea Hahn (Marbach): *Therese Huber*. – Prof. Dr. Irmela von der Lühse (Berlin): *Rahel Varnhagen von Ense*. – Peter Petersen (Kiel): *Angelika Kauffmann*. – Prof. Dr. Wolfgang Kapp (Kiel): *Germaine de Staël* (gemeinsam mit der Deutsch-Französischen Gesellschaft). – *Die Nordsee-Insel Föhr und ihre Geschichte, mit Führung durch das neu eröffnete Museum Kunst der Westküste in Alkersum auf Föhr* (Exkursion). – Trio Tacheles (Regensburg): *Kurt-Tucholsky-Revue. Ein literarisch-musikalischer Abend zum 120. Geburtsjahr und 75. Todesjahr von Kurt Tucholsky* (gemeinsam mit der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek u. dem Verein der Musikfreunde).

Köln (gegr. 1949)

Vorsitzender: Prof. Dr. Volker Neuhaus, Schnatgang 54, 49080 Osnabrück; Vorsit-

zender seit April 2011: Dr. Markus Schwering, Max-Liebermann-Str. 1, 51375 Leverkusen; Geschäftsführerin: Karin-Bettina Encke, Friedenstr. 68, 50226 Frechen. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *Gebändigt? Ungebändigt? Überlegungen zum Verhältnis von Goethe und Beethoven*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethes Beziehung zur Heilkunde seiner Zeit*. – Prof. Dr. Wladimir Gilmanov (Kaliningrad): *Ein ost-westlicher Blick auf Goethe. Die Goethekonferenz der Kaliningrader Goethe-Gesellschaft*. – Dr. Markus Schwering (Leverkusen): *»Antwortende Gegenbilder«*. *Goethes Verhältnis zu Caspar David Friedrich*. – Silke Weisheit (Mezzosopran), Elena Janzen (Harfe), Philipp Schepmann (Rezitation): *Lieder der Goethezeit für Gesang und Harfe*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *»Was ist das für ein Mann!«*. *Zur Aktualität von Goethes Humboldtverständnis*. – Prof. Dr. Gunter E. Grimm (Duisburg): *»Doch steif und kalt blieb der Minister«*. *Goethes Selbstinszenierungen. Innen- und Außensichten eines Schriftstellers*. – Prof. Dr. Volker Neuhaus (Osnabrück): *Ein »Monument für Luthern«*. *Zu Goethes Lutherbildern*. – Prof. Dr. Ulrich Joost (Darmstadt): *»Es scheint, als wenn allen Entdeckungen eine Art von Zufall zum Grunde läge«*. *Naturwissenschaftliches Vorgehen bei Lichtenberg und Goethe*. – *Auf Goethes Spuren durch die deutsche Schweiz* (Exkursion). – Dr. Markus Wallenborn (Worms): *Hatte Goethe ein Verhältnis mit Anna Amalia, bevor er Schiller vergiftete? Verschwörungstheorien um Goethe*. – Prof. Dr. Volker Neuhaus (Moderation), Karlheinz Tafel (Rezitation) (beide Köln): *»Ich habe diese Zeit des Jahres gar lieb«*. *Goethe-Texte zur Weihnachtszeit*.

Kronach (gegr. 1990)

Vorsitzender: Hans-Jürgen Schmitt, Fehnstr. 51, 96317 Kronach; stellv. Vorsitzender: Herbert Schwarz, Gießübel 38, 96317 Kronach. – Vorträge: Eckbert Arneth (Kronach): *Carl Orff »Die Kluge« und die Märchenvorlage der Brüder Grimm*. – Dolf Schwarz (Eichenau): *»Faust«-Motive in Schillers »Wallenstein« und Goethes Einwirken auf*

die *Trilogie*. – Friedrich Schorlemmer (Wittenberg): *Der Gott Goethes und der Gott Goethe?* (Festvortrag zum 20-jährigen Bestehen der Goethe-Gesellschaft Kronach) – Franz Kluge (Tettau): *Jean Calvin, der große Reformator*. – Dr. Franz Lederer (Kulmbach): *Eichendorffs Gedicht »Zwielicht« und seine Vertonung durch Robert Schumann. Analysen zum Wort-Ton-Verhältnis bei Schumann*. – Hilde u. Dr. Rolf Fieguth (Fribourg): *Die Schweizer Dichterin Corinna Bille (1912-1979) als Beispiel für Sprachprobleme des Schweizer Literaturmarkts*. – Ute u. Dietmar Frölking, Herbert Schwarz (Kronach): *Die Georgs-Legende in den Secco-Malereien der Kirche in Friesen/Kronach im Vergleich mit dem Georgs-Zyklus in der Kirche von Schenna/Südtirol*. – Prof. Dr. Bernd Goldmann (Bamberg): *Literaturpreise und der Literaturnobelpreis 2009 für Herta Müller*. – Klaus Gallas (Weimar): *Den Islam verstehen*. – Prof. Dr. Gunnar Heydenreich (Köln): *Innovation im Zeichen der Schlange. Neue Forschungen zu Lucas Cranach und seiner Werkstatt*. – Dr. Georg Zenk (Kronach): *Reliquien, heute noch?* (zur Ausstellung *Wittenberger Heiltumsbuch*). – Dr. Inge Nechwatal, Herbert Schwarz (beide Kronach): *Der Exlibris-Wettbewerb zum Thema »Lucas Cranach« im Jahr 1983*. – Hans-Jürgen Schmitt (Kronach): *Goethes Schauspiel »Stella«*. – Ders.: *Schillers Tragödie »Maria Stuart« als Wendepunkt in Schillers Poetik*. – Ders.: *Werner Tübkes Monumentalgemälde »Frühbürgerliche Revolution«*. – Ders.: *Der Dichter Paul Fleming, von Goethe erkannt, von den Romantikern verehrt*. – Ders.: *Der Stellenwert des Gedichts »Zwielicht« in Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart« und seine Rolle in Thomas Manns Roman »Doktor Faustus«*. – Ders.: *Das Bildprogramm an der Marienkirche in Zwickau*. – Ders.: *Die Dichterin Hilde Domin*. – Ders.: *Was wusste Goethe über seinen Vorfahren Lucas Cranach?* – Ders.: *Wie kommt der heilige Theodor ins Wittenberger Heiltumsbuch?* – – Theaterbesuche: Goethe-Theater Bad Lauchstädt: *Goethe »Die Wahlverwandtschaften«*. – Thüringer Landestheater Rudolstadt: *Goethe: »Stella«*. – Thüringer Landestheater Rudolstadt: *Schiller: »Maria Stuart«*. – – Tages-

exkursionen nach Zwickau, Hohenberg/Selb, Coburg, Bad Frankenhausen und Stolberg, Weimar. – – Lesungen: Hans-Jürgen Schatz (Berlin): *Aus Jean Pauls Roman »Hesperus«*. – Hans-Jürgen Schmitt (Kronach): *Christoph Scheurl's Lobrede auf Lucas Cranach (1509)*. – – Ausstellungsbesuche: Weimar: *»Hinaus in die Natur«. Die Weimarer Malerschule, Barbizon und der Impressionismus*. – *Im Licht der Lagune*. – Zwickau: *Gedenkausstellung zum 200. Geburtstag Robert Schumanns*. – Coburg: *Apelles am Fürstenhof. Hofkünstler im Alten Reich um 1500*. – Hohenberg/Selb: *Königstraum und Massenware. 300 Jahre europäisches Porzellan*. – Bad Frankenhausen: *Die Sixtina des Nordens. Tübkes Panoramabild*. – Kronach: *Das Wittenberger Heiltumsbuch* (in Zusammenarbeit mit der Stiftung Cranachhöfe Wittenberg). – Kronach: *Lucas Cranach im Exlibris. Aus den Sammlungen Herbert Schwarz und Dr. Inge Nechwatal*.

Leipzig (gegr. 1925)

Vorsitzender: Dr. Josef Mattausch, Beethovenstr. 1, 04416 Markkleeberg; Geschäftsführer: Hilmar Dreßler, Plaußiger Str. 4, 04318 Leipzig. – Prof. Dr. Bernd Leistner (Leipzig): *»Sey dennoch unverzagt. Gieb dennoch unverloren«*. *Auskünfte über einen denkwürdigen Jubilar: Paul Fleming (1609-1640)*. – Dr. Josef Mattausch, Lesungen; Juliane Burger, Klavier (beide Leipzig): *»auf der Erde / Festen Sinn und guten Mut«*. *Lyrik und Prosa aus Goethes Frühweimarer Zeit* (literarisch-musikalischer Abend). – Ausstellungsbesuch in der Universitätsbibliothek *Leipziger Judentümer in Stadt und Universität* (Führung: UB-Direktor Prof. Dr. Ulrich Johannes Schneider). – Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken (Frankfurt a. M.): *»Mit Tinte, Feder und Papier«*. *Brief und Briefkultur als Thema einer Ausstellung im Frankfurter Goethehaus* (mit Lichtbildern). – Prof. Dr. Klaus Hufeland (Essen): *Erotik, aber mit Rhetorik. Goethes Gedicht »Das Tagebuch«*. – Dr. Bernd Landmann (Leipzig): *Ein Leipziger Literat mit vielen Meriten: Christian Felix Weiße (1726-1804)* (mit Weiße-Vertonungen von Hiller, Mozart und Reich-

ardt, dargeboten von Ulrike Richter, Gesang u. Harfe; Iva Dolezalek, Klavier). – Prof. Dr. Herbert Müller (Wismar), Dr. sc. Dieter Herzig (Schwerin): *Goethe und die Zahlen*. – Dr. Dieter Pilling (Taucha): »Ich bin nun ganz eingeschifft auf der Woge der Welt«. *Staatsverwaltung, Geselligkeit, Dichtung und Wissenschaft in Goethes erstem Weimarer Jahrzehnt*. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): »Willst Du besser sein als wir, / Lieber Freund, so wandre«. *Wanderzwang und Wanderlust im 18. Jahrhundert*. – Peter Uhrbach (Markkleeberg): *Goethes Fräulein in Böhmen. Ulrike von Levetzow (1804-1899). Eine Leipzigerin von altpreußischer Herkunft*. – Exkursion nach Schloss Ettersburg und Bad Berka mit Stadt- und Kirchenführung (Leitung: Dr. Josef Mattausch). – Studienreise nach Südhessen mit Besuch der Brüder-Grimm-Stadt Steinau a.d. Straße; Besichtigung von Darmstadt, seinen Parks und der Künstlerkolonie Mathildenhöhe; am Abend Vortrag von Dr. Ulrike Leuschner (Darmstadt): *J. H. Merck. Kriegsrat, Schriftsteller und Goethe-Freund*; in Frankfurt a. M. Führung durch das Goethe-Haus: Dr. Petra Maisak (Leitung: Dr. Josef Mattausch).

Ludwigsburg (gegr. 1998)

Vorsitzende: Monika Schopf-Beige, Altwürttemberg-Allee 9, 71638 Ludwigsburg; stellv. Vorsitzender: Hans-Jürgen Bader, Altwürttemberg-Allee 9, 71638 Ludwigsburg. – Neujahrsempfang: Monika Schopf-Beige (Ludwigsburg): *Goethe und Amerika*, amerikanische Volksmusik der Oldtime Stringband *Four Potatoes*. – Dr. Manfred Wenzel (Wetzlar): »Eine für hiesige Gegend gar seltsame Erscheinung«. *Goethe, Soemmerring und der Elefant in Kassel*. – *Auf Goethes Spuren in Wien mit Theateraufführung von Goethes »Faust I« im Wiener Burgtheater* (Studienfahrt; Leitung: Monika Schopf-Beige, Hans-Jürgen Bader). – Hans-Hellmut Allers (Berlin): »Das also ist des Pudels Kern«. *Dr. Faustus in Historie und Literatur vom Volksbuch bis zu Thomas Mann*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes »sehr ernste Scherze« im »Faust II«-Finale*. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): *Der »Kunscht-*

meyer«. *Ein Schweizer an Goethes Seite*. – Geburtstags-Menü zu Goethes 261. Geburtstag. – Monika Schopf-Beige (Ludwigsburg): *Ein Dichter und ein Architekt. Goethe und Andrea Palladio*. – »Venedig ist ein Fisch«: *Norditalien* (Studienfahrt; Leitung: Monika Schopf-Beige, Hans-Jürgen Bader). – Dr. Beate Hirt (Ludwigsburg): *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen. Schillers medizinische Schriften*. – Adventstafel für Mitglieder und Freunde zum Jahresausklang.

Magdeburg (gegr. 1933)

Vorsitzende: Dr. Charlotte Köppe, Bernhard-Kellermann-Str. 32, 39120 Magdeburg; Vorsitzende seit Oktober 2011: Dr. Heike Steinhorst, Kiefernweg 2, 39326 Wolmirstedt; stellv. Vorsitzende (bis September 2011): Dr. Heike Steinhorst, Kiefernweg 2, 39326 Wolmirstedt. – Die Veranstaltungen fanden als gemeinsame Abende mit der Literarischen Gesellschaft Magdeburg e. V. statt. – Dr. Dieter Ostermann (Magdeburg): *Gedanken zur Ethik bei Thomas Mann und Albert Schweitzer, gesehen im Zusammenhang mit dem kulturellen Erbe Goethes*. – Ulrich Rogge (Magdeburg): *Johann Bernhard Basedow. Ein Freund Goethes*. – Prof. Dr. Thomas Höhle (Magdeburg): *Gottfried August Bürgers Ballade »Lenore«* (Vortrag mit Rezitation von Jenny Veit, Magdeburg). – Dr. Heike Steinhorst (Magdeburg): »daß sie dem Triebe ihre ganze künftige Glückseligkeit zu danken hat«. *Glücksentwürfe für Männer und Frauen in der Dichtung des 18. Jahrhunderts*.

Mannheim (gegr. 2010)

Vorsitzender: Dr. Jens Bortloff, Krautgartenweg 12, 68239 Mannheim; stellv. Vorsitzende: Liselotte Homering, Neue Heimat 21, 68305 Mannheim. – Gründungsfeier mit Grußworten von Dr. habil. Jochen Golz (Weimar) und Helen Heberer (MdL), Repräsentantin der Stadt Mannheim, sowie Festvortrag von Prof. Dr. Jochen Hörisch (Mannheim): *Die faszinierende Aktualität*

Goethes. – Dr. Jens Bortloff (Mannheim): »Was die Welt im Innersten zusammenhält« oder: Mit welchen kleinsten Bausteinen der Natur kann der Mensch heute umgehen? (Führung durch die Nanotechnologie-Ausstellung im Mannheimer Technoseum, insbesondere im Hinblick auf kulturelle Aspekte dieser Technik). – *Literarischer Spaziergang in Schwetzingen auf den Spuren Hebels mit Besuch der Ausstellung über Johann Peter Hebel* »Reden ist Silber, Schweigen Gold« (Leitung: Dr. Franz Littmann, Karlsruhe). – Führung durch die Ausstellung *Kennen Sie Rom?* (Mannheimer Kunsthalle). – Ingrid Lamey (Schwetzingen): »Der grüne Fürst«. *Hermann Fürst von Pückler-Muskau (1785-1871), Abenteurer, Gartenkünstler, Schriftsteller, Lebemann* (multimedialer Vortrag).

München (gegr. 1917)

Vorsitzender: Prof. Dr. Rolf Selbmann, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, 80799 München; Geschäftsführer: Hans Brendel, Johann-Sebastian-Bach-Str. 2, 99423 Weimar. – Vortragszyklus I: *Goethe und die Weltliteratur*. – Prof. Dr. Hendrik Birus (München): »Im Islam leben und sterben wir alle«. *Religion und Aufklärung in Goethes »West-östlichem Divan«*. – Prof. Dr. Mateo Galli (Ferrara): *Goethe und die italienische Literatur (1900-2010)*. – Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher (Berlin): *Mignons europäische Schwestern*. – Prof. Dr. Gonthier-Louis Fink (Straßburg): *Goethe und Frankreich*. – Exkursion nach Dresden mit Besuch der Aufführung *La Bohème* in der Semperoper. – Prof. Dr. Ortrud Gutjahr (Hamburg): *Goethes Konzept der Weltliteratur und die interkulturelle Literaturszene um 1800*. – Prof. Dr. Robert Stockhammer (München): *Goethes Begriff der Weltliteratur heute*. – Feier von Goethes Geburtstag mit den Ortsvereinigungen Ulm und Augsburg bei der Ortsvereinigung Nürnberg. – Lesereise nach Stresa/Gardasee. Vortragszyklus II: *1810, ein bedeutendes Jahr in Goethes Leben*. – Dr. Horst Jesse (München): *Goethes Tagebuch von 1810*. – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethes Befreiungs-*

tag. Die Farbenlehre und das Bewusstsein der Superiorität. – Dr. Philipp Theisohn (Zürich): »Von gleichem Recht des Höhern und Niedern«. *Goethes »Wahlverwandtschaften« als Roman des Urhebers*. – Julia Cortis (München) liest aus den *Wahlverwandtschaften* (Auswahl: Dr. Johannes John, München).

Naumburg (gegr. 1988)

Vorsitzender: Dr. Bernd Niemann, Käthe-Kollwitz-Siedlung 6, 06618 Naumburg; stellv. Vorsitzende: Dr. Irene Traub-Sobott, Schönbürger Str. 19 a, 06618 Naumburg. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Goethe und die Reiseliteratur*. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Jean Paul und die Weimarer Klassik*. – Heidemarie Stein (Naumburg): *Horst Krüger: »Tiefer deutscher Traum. Reisen in die Vergangenheit«* (Buchbesprechung). – Dr. Ingeborg von Lips-Sültemayer (Halle): *220 Jahre Französische Revolution. Beispiele damaliger literarischer Berichterstattung*. – Dr. Bernd Niemann (Naumburg): *Herta Müller: »N-am caraterul, ich habe nicht diesen Charakter«. Der allgemein-epische Weltzustand in der Prosa der Literaturnobelpreisträgerin 2009*. – *Jean Paul in Bayreuth: Stadtführung mit Besichtigung des Jean-Paul-Museums, Besuch der Rollwenzlei, der Eremitage und von Bad Berneck* (Exkursion; Leitung: Dr. Irene Traub-Sobott). – Dr. Bernd Niemann (Naumburg): *Uwe Tellkamp: »Der Turm«*. *Roman einer Wintergartengesellschaft*. – Prof. Dr. Heinz Hamm (Halle): *Fausts letzte Worte*.

Nordenham (gegr. 1946)

Vorsitzender: Burkhard Leimbach, Im Sonnenwinkel 4, 26954 Nordenham; stellv. Vorsitzender: Stefan Tönjes, Goethestr. 5, 26954 Nordenham. – Neujahrskonzert: Das Streichtrio *Ventapane* spielt Werke von Beethoven, Bach, Mozart. – Prof. Dr. Manfred Geier (Hamburg): *Die Brüder Humboldt. Wissenschaft als Abenteuer*. – Das Ensemble *Il Belcanto* (Oldenburg) trägt vor *Welcome to the Opera*. – Theaterkompanie *commedia nova*

(Stade): *Heinrich von Kleist in vier Bildern*. – Dr. Michael Blume (Stuttgart): »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan«. *Die Rolle der Frau bei Goethe und in der modernen Evolutionsforschung*. – Das Ensemble Vivente spielt Werke von Haydn, Boccherini, Paganini. – Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Volkmar Hansen (Düsseldorf): *Begegnung mit dem Fremden. Europäer sehen den Orient in Malerei und Literatur*. – Johannes Cernota spielt Werke von Chopin und Satie. – Dr. Florian Werner (Berlin): *Die Kuh, unser aller Mutter. Eine Kulturgeschichte*. – Der Film: *Die Wahlverwandtschaften*. – Die Dresdner Saldondamen spielen Filmmelodien und Evergreens der 20er, 30er und 40er Jahre. – Niedersächsisches Jugendsinfonieorchester: *Konzerte für Trompete und Orchester von Toshio Hosokawa, Joseph Haydn und Jean Sibelius*.

Nürnberg (gegr. 1995)

Vorsitzende: Dr. Claudia Leuser, Maxplatz 30, 90403 Nürnberg; stellv. Vorsitzender: Dr. Günther Kraus, Kachletstr. 13, 90489 Nürnberg. – Ingrid Biberacher (Nürnberg): »nach hundert Jahren möchte ich gelesen werden«. *Annette von Droste-Hülshoff, eine gebundene Ungebändigte*. – Dr. Michael Blume (Heidelberg): *Die Evolution der Religion(en)*. – Dr. Manfred Wenzel (Gießen): *Goethe und Darwin. Goethes Naturforschung im Vorfeld der Evolutionsvorstellungen des 19. Jahrhunderts*. – *Edle Einfalt, stille Größe? Deutsche Bildhauerei um 1800* (Dr. Matthias Kammel, Nürnberg; Führung im Germanischen Nationalmuseum). – *Literarische Reise auf den Spuren Theodor Fontanes* (in Zusammenarbeit mit der Fontane-Gesellschaft). – Dr. Josef Mattausch (Leipzig): »Auf unsre Sprache hat er unberechenbaren Einfluß geübt«. *Goethe und die deutsche Sprache*. – Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): *Goethe und die Dioskuren Alexander und Wilhelm von Humboldt*. – Feier von Goethes Geburtstag in Nürnberg, zugleich 15-jähriges Jubiläum der Nürnberger Goethe-Gesellschaft. Eine Gemeinschaftsveranstaltung der süddeutschen Goethe-Gesellschaften. – *Theaterfahrt nach Großkoch-*

berg, verbunden mit einem Besuch in Ilmenau und Rudolstadt (Vorbereitung u. Leitung: Dr. Claudia Leuser). – Siegfried Ziegler (Erlangen): *Von den Irrsätzen einer phantastischen Geologie. Goethe als Geologe*. – Margrit Straßburger (Berlin): *Goethe und seine Suleika*. – *Mitglieder lesen für Mitglieder. Adventsfeier mit Texten rund um die Weihnachtszeit*.

Oldenburg (gegr. 1986)

Vorsitzender: Professor Dr. Joachim Dyck, Elsässer Str. 97 a, 28211 Bremen; stellv. Vorsitzender: Dr. Walter Müller, Beowulfsweg 5, 26131 Oldenburg. – Prof. Dr. Hendrik Birus (Bremen): »Im Islam leben und sterben wir alle«. *Religion und Aufklärung in Goethes »West-östlichem Divan«*. – Prof. Dr. Joachim Dyck (Bremen): *Benms »Requiem«*. *Ein Goethe-Zitat im erotischen Kontext*. – Prof. Dr. Hermann Korte (Siegen): *Liturgische Lektionen? Homer und die deutsche Literatur*. – Dr. Hans-Jürgen Rehfeld (Frankfurt/Oder): *Goethe und Heinrich von Kleist*. – Dr. Gideon Stiening (München): »Badereisen sind garantiert«. *Bürokratie und Verwaltung bei Theodor Fontane*. – Prof. Dr. Wolfgang Adam (Osnabrück): *Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Heilkunde seiner Zeit*. – Prof. Dr. Ulrich Raulff (Marbach): *Von den Schwierigkeiten, die Gegenwart zu begreifen*. – Prof. Dr. Gert Sautermeister, Prof. Dr. Joachim Dyck (beide Bremen): *Lyrisches Duett*.

Plauen (gegr. 1946)

Vorsitzende: Gertraud Markert, Julius-Fučik-Str. 5 a, 08523 Plauen; stellv. Vorsitzende: Sabine Schott, Hauptstr. 14, 08547 Steinsdorf. – Ingrid Biberacher (Nürnberg): *Mit Goethe durch die Jahre*. – Prof. Dr. Dietmar Schubert (Zwickau): *E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk*. – Annelen Hasselwander (Plauen), Dr. Ingolf Huhn (Annaberg-Buchholz): *Freimaurerei der Goethezeit*. – Dr. Beatrice Wolf-Furrer (Roggwil, Schweiz):

Richard Wagners Judenfeindlichkeit und die antisemitischen Strömungen des 18./19. Jahrhunderts. – Jörg Seidel (Plauen): *Zum Begriff der Moderne bei Stefan George.* – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Thomas Manns Goethesicht in »Lotte in Weimar«.* – Margrit Straßburger (Hamburg): *»Ich hab' noch einen Koffer in Berlin«; Tucholsky, Hollaender, Kästner.* – Dr. Georg Bayerle (München): *Naturmythologien. Zurück zur Natur: Alfred Döblin.* – Reinhard Gröper (Stuttgart): *Eine Kindheit zwischen Weltwirtschaftskrise und Kriegsende.* – Helmar Stöß (Plauen): *Lesung aus Uwe Tellkamps »Der Turm«.*

Pößneck (gegr. 1983)

Vorsitzender: Karl-Hermann Röser, Obere Grabenstr. 25, 07381 Pößneck; stellv. Vorsitzende: Dr. Rosemarie Reichmann, Altenburgring 12, 07381 Pößneck. – Karl Ernst (Pößneck): *»Ew. Exzellenz unterthäniger Diener Vulpius«.* *Goethes Schwager Christian August Vulpius* (Vortrag mit Bildern). – Prof. Dr. Werner Greiling (Jena): *Der Unternehmer im klassischen Weimar. Friedrich Justin Bertuch als »merkantilistischer Bonaparte« in der Provinz* (Vortrag mit Bildern). – Dr. Egon Freitag (Weimar): *»Auch das hohe Alter hat seine Blüte«.* *Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* – Hartmut Schmidt (Neuss): *Goethe über Geld und Steuern.* – Dr. Thomas Frantzke (Leipzig): *Auf den Spuren Luthers in Ostthüringen* (Dia-Vortrag). – Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal): *»Unsere allernothwendigste und wichtigste Sammlung«.* *Neuentdeckte Materialien zu den Sagen und Märchen der Brüder Grimm.* – Dieter Nagel (Probstzella): *Das »Haus des Volkes«.* *Alfred Arndt und das Bauhaus in Probstzella.* – Dr. Lutz Unbehaun (Rudolstadt): *Zur Baugeschichte der Klosterruine Paulinzella und deren Rezeption in der Frühromantik* (Vortrag mit Bildern). – Karl-Hermann Röser (Pößneck): *Mit Goethe zur Kur* (Vortrag mit Bildern).

Rosenheim (gegr. 1999)

Vorsitzender: Prof. Bernd Westermann, Sepp-Zehentner-Str. 25, 83071 Schlossberg; stellv.

Vorsitzender: Willi Schmid, Ellmaierstr. 34, 83024 Rosenheim. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Goethes »Wahlverwandtschaften«.* – Prof. Dietmar Hundt (Rosenheim): *Das Goethebild bei Thomas Mann und Martin Walser.* – Dr. Michael Schmidt, Prof. Bernd Westermann (beide Rosenheim): *Zweimal Italienreise: Herder und Goethe.* – Hanskarl Kölsch (Sauerlach): *Homers »Ilias«.* – Joachim Hofmann (Rosenheim): *»Das Böse als Preis der Freiheit«.* *Leibniz.* – Ralf Siegel (Rosenheim): *Über Goethes Naturverständnis.* – Dr. Adolf Blümel (Rosenheim): *J. M. G. LeClezio, Literaturnobelpreisträger.* – Prof. Michael Roussos (Athen): *Das ständige Wagnis der Wahrheit: Spinoza.* – Prof. Bernd Westermann (Rosenheim), Christian Doermer (Samerberg): *»Nach ewigen, ehrnen, Großen Gesetzen«.* *Texte und Kommentare zum Spinozismusstreit.* – Marcus Schneider (Rosenheim): *Hofmannsthal und sein »Jedermann«.* – Prof. Herwig Imendörffer (Attersee): *Rainer Maria Rilke.*

Rothenburg o. d. T. (gegr. 1996)

Vorsitzender: † Dr. Georg Heuser, Judengasse 1 a, 91541 Rothenburg o. d. T.; Vorsitzender seit September 2011: Herbert Krämer-Niedt, Mannstr. 7, 91541 Rothenburg o. d. T.; stellv. Vorsitzender: Erich Landgraf, Nuschweg 9, 91541 Rothenburg o. d. T. Es liegt leider kein Bericht vor.

Rudolstadt (gegr. 1975)

Vorsitzender seit 1989: Hans-Günther Otto, Ahornweg 55, 07407 Rudolstadt; stellv. Vorsitzender: Wolfgang Werner, Schlossstr. 31, 07407 Rudolstadt. – Hellmut Seemann (Weimar): *Da, wo Schiller draufsteht, war niemals Schiller drin. Die unendliche Geschichte von Schillers Schädel.* – Dr. Thomas Frantzke (Leipzig): *»Auf die Berge will ich steigen«.* *Briefe, Prosa und Lyrik des jungen Heine.* – Hartmut Schmidt (Neuss): *»Es gönnten ihr die Musen jede Gunst, / Und die Natur erschuf in ihr die Kunst«.* *Corona Schröter, Möglichkeiten und Grenzen einer Bühnenkarriere am Weimarer Hof.* – Auf

den Spuren Goethes und Handels nach Halle/Saale (Exkursion). – Prof. Dr. Hans-Dieter Göring (Dessau): »Mein Kopf ist ganz wüste«. Krankheit und Leiden im Leben und Schaffen Friedrich Schillers. – Zum 261. Geburtstag Goethes: musikalisch-literarische Geburtstagsfeier im Schillerhaus Rudolstadt. – Burkhard Grüner (Rudolstadt): Goethe in Oberschlesien und Krakau. – Auf den Spuren Goethes nach Oberschlesien und Krakau (Studienreise). – Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal): »Unsere allernothwendigste und wichtigste Sammlung«. Neuentdeckte Materialien zu den Sagen und Märchen der Brüder Grimm. – Dr. Angelika Reimann (Jena): Goethe und Heinrich von Kleist. – Dr. Jochen Klaufuß (Weimar): »Borgt der Wirt nicht, borgt die Wirtin, und am Ende borgt die Magd«. Über Goethes Auskommen mit dem Einkommen. – Geselliger Jahresausklang. – – Mittwochslesungen: Klaus Steinhaußen (Jena): Ein Autor der Kriegsgeneration erlebt die DDR und ihr Ende. Lesung aus eigenen Erzählungen. – Wolfgang Werner (Rudolstadt): Jörg Aufenanger: »Hier war Goethe nicht«. – Dr. Ursula Steinhaußen (Jena): Philip Roth: »Der menschliche Makel«.

Saalfeld (gegr. 1966)

Vorsitzende: Sabine Bujack-Biedermann, Schillerstr. 18, 07318 Saalfeld; stellv. Vorsitzende: Hanna Bujack, Schwarzmühle 4, 07318 Saalfeld. – Dr. Detlef Ignasiak (Jena): Salonkultur in Thüringen. Literarische Zirkel in Gotha, Weimar, Jena und Löbichau. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): Der Krieg geht weiter. Anmerkungen zu Lion Feuchtwangers Roman »Simone«. – Hartmut Heinze (Berlin): Goethes »sehr ernste Scherze« im »Faust II«-Finale. Goethe und das Geld. – Hartmut Schmidt (Neuss, Wetzlar): Corona Schröter. Möglichkeiten und Grenzen einer weiblichen Bühnenkarriere. – Monika Schopf-Beige (Ludwigsburg): Goethe zwischen Straßburg und Schaffhausen. Seine Reisen durch Süddeutschland. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): »Denn Armut ist ein großer Glanz«. Über die Anziehungskraft Russlands in der Moderne. – Prof.

Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal): »Unsere allernothwendigste und wichtigste Sammlung«. Neuentdeckte Materialien zu den Sagen und Märchen der Brüder Grimm. – Dr. Ulrich Kaufmann (Jena): Menschen aus Goethes Nähe porträtieren. Zum 70. Geburtstag von Sigrid Damm. – Matthias Biskupek (Rudolstadt): Kräutergarten und Kalauer. Der Autor liest aus seinen Büchern. – Exkursionen nach Calw, Ulm und Freiburg.

Siegburg (gegr. 2000)

Vorsitzender: Paul Rimmel, Endenicher Str. 97, 53115 Bonn; Geschäftsführer: Franz Josef Wiegmann, Töpferstr. 23, 53721 Siegburg. – Besuch der Grabstätte von Maximilian Jacobi auf dem Alten Friedhof, Johannesstraße, in Siegburg. Die Ortsvereinigung kümmert sich im Rahmen einer Pflegepatenschaft um die Grabanlage. – Paul Rimmel (Bonn): Einführung in das Jahresthema »Goethe und/in Rom«. – PD Dr. Ralf Georg Czapla (Heidelberg): Viaggio per l'Italia. Auf den Spuren von Goethes Vater, dem Kaiserlichen Rat Johann Caspar Goethe, in Italien. – Paul Rimmel (Bonn): Bildexegetisches zu Tischbeins »Goethe in der Campagna«. – Franca V. Schankweiler (Heidelberg): »Der alte Praktikus«. Johann Georg Schlosser (1739-1799), nur der Schwager Goethes? – PD Dr. Ralf Georg Czapla (Heidelberg): Die Inschrift, die Kunst, der Wein. Drei Generationen Goethe in Rom. – Paul Rimmel (Bonn): Vorbereitung des Tagesausflugs nach Mainz durch die Lektüre von Goethes »Belagerung von Mainz«. – Tagesausflug nach Mainz: Besichtigung des Gutenberg-Museums, Stadtrundgang, Besichtigung des Stadthistorischen Museums. – Vorbereitung der 10-Jahre-Jubiläumsfahrt nach Rom 2011. – Auf Konrad Adenauers Spuren (auf Einladung des Mitglieds Erhard Jauck besucht die Ortsvereinigung das Wohnhaus Adenauers und ist Gast der Stiftung Konrad-Adenauer-Haus in Rhöndorf). – Zum 7. Mal veranstaltet die Gesellschaft die Aktion Siegburg sammelt Goethe, die dem Auf- und Ausbau der gesellschaftseigenen Goethe-Bibliothek dient, und präsentiert den Bestand der Sammlung in einem Ver-

zeichnis auf der neu eingerichteten Internetpräsenz der Stiftung unter <www.stiftung-goethe-bibliothek.org>. – Weihnachtsfeier für die Mitglieder und Freunde der Gesellschaft.

Sondershausen (gegr. 1973)

Vorsitzender: Helmut Köhler, Possenallee 23, 99706 Sondershausen; Geschäftsführerin: Heide Schödl, August-Bebel-Str. 77, 99706 Sondershausen. – Helmut Köhler (Sondershausen): *Die Thüringer Residenz Rudolstadt. Eine Einführung in die Exkursion 2010*. – Dr. Michael Röder (Berlin): *Goethe und Afrika. Was hat Goethe mit Afrika zu tun?* – Exkursion in die Thüringer Residenz Rudolstadt. – Hilmar Dreßler (Leipzig): *Schiller und das Entstehen von Goethes Farbenlehre*. – Ulrike Piechota (Bad Münster): *Freud und Leid auf Goethes Spuren* (Lesung aus eigenen Schriften). – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes Trauerspiel »Die natürliche Tochter«*. – Drs. Wolfgang Strack, Elke Strack (Gießen): *Das Land der Griechen: Homer und die mykenische Welt* (Multimediaschau). – Brigitte Jost (Kleinberndten): *Leben und Wirken des Pastors Godofredos aus Toba, genannt Melisantes*. – Sigrid Diez (Sondershausen): *»Geheimnisvoll offenbar«*. *Goethe und die Welt der Steine* (mit Lichtbildern).

Stuttgart (gegr. 1962)

Vorsitzender: Dr. Bernd Mahl, Hainbuchengeweg 23, 72076 Tübingen; stellv. Vorsitzende: Ingrid Bußmann, Stadtbücherei im Wilhelmshaus, 70173 Stuttgart. – Ghislaine Kiehl, Daniel Sissenich (beide Stuttgart): *Trotz allem Mensch sein. Ein Chansonabend mit Werken u. a. von Friedrich Hollaender, Kurt Weill, Hanns Eisler und Günter Bialas*. – Günther Diehl (Bietigheim/Baden): *Das Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar* (Vortrag mit Lichtbildern). – Dr. Bernd Mahl (Tübingen): *Teuflich gut. Goethes Faust im Musical. Von den Anfängen (1973) bis zur Gegenwart* (Vortrag mit Musikbeispielen, Videosequenzen u. einer Powerpoint-Präsen-

tation). – Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Essen): *»Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«*. *Gnadenzeichen, Erkenntnisymbol und Farbenspiel. Das Regenbogenbild bei Goethe*. – Prof. Dr. Dr. h.c. Dieter Borchmeyer (Heidelberg, München): *Goethe in Mozarts Spuren*. – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): *»Wenn ich so gerne schriebe als schwätzte; so soltet Ihr Wunder hören«*. *Aus den Briefen der Catharina Elisabeth Goethe* (Lesung). – Dr. Bernd Mahl (Tübingen): *Präsentation der Ehetagbücher von Clara und Robert Schumann* (Vortrag, Lesungen). – Dr. Nadine A. Chmura (Marburg): *Goethe und die Antike* (Dia-Vortrag). – Wolfgang Höper (Stuttgart): *Goethe als solcher. Heiteres, Satirisches und Besinnliches über den großen Meister* (Rezitationsabend).

Ulm und Neu-Ulm (gegr. 1997)

Vorsitzende: Ursula Heldmann, Albecker Steige 32, 89075 Ulm; stellv. Vorsitzender: Dr. Hans-Ulrich Schäfer, Gleißelstetten 91, 89081 Ulm. – Adelbert Schloz-Dürr (Ulm): *Die Farben des Lichts oder Polarität statt Spektrum. Goethes Farbenlehre und die klassische Moderne am Beispiel Adolf Hölzels*. – Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg): *»Turmbühne, giftige Witwen und 2000 Briefe« oder: Wie Eduard Mörike zu 26 Bänden kommt*. – Dr. Bernd Mahl (Tübingen): *Goethes politökonomisches Wissen. Wirtschaftstheorie und ökonomische Praxis bei Goethe*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Bibel*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *»So springt's von Weltteil zu Weltteil«*. *Goethe als Entdecker der Globalisierung*. – Dr. Marlies Obier (Siegen): *»und ich bin Goethe«*. *Goethes Beziehungen zur Botanik* (Buchpräsentation). – Dr. Hans Ulrich Foertsch (Marl): *»Johanna Sebus«*. *Denkmal für ein edles Mädchen*. – Walter Frei (Ehingen): *Johann Peter Hebel zum 200. Geburtstag* (Lesung).

Vest Recklinghausen, Sitz in Marl (gegr. 1999)

Vorsitzender: Dr. Hans Ulrich Foertsch, Römerstr. 38, 45772 Marl; stellv. Vorsitzende:

Hedda Buckendahl, Im Bueschken 1, 45659 Recklinghausen. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): »Vom Mikrokosmos zum Makrokosmos«. *Naturphilosophische Grundlagen in Goethes »Faust«*. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *Gebändigt? Ungebändigt? Überlegungen zum Verhältnis von Goethe und Beethoven*. – Prof. Dr. Helmut Schanze (Aachen): *Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy*. – Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken (Frankfurt a.M.): »Die Welt in Weimar«. *Goethes internationale Gäste und sein Konzept von Weltliteratur*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Goethe und Heinrich von Kleist*. – Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): *Wechselwirkungen zwischen Goethe und Wilhelm von Humboldt*. – PD Dr. Ralph Köhnen (Bochum): »Mozart ohne Ende«. *Goethes Fortsetzung der »Zauberflöte«*.

Waldshut-Tiengen (gegr. 2000)

Vorsitzender: Dr. Horst Lickert, Tannenstr. 16, 79761 Waldshut-Tiengen; stellv. Vorsitzende: Sabine Guthknecht, In der Ewies 15, 79804 Dogern. – Prof. Dr. Ulrich Gaier (Konstanz): »Faust I«; *Faust und Margarete/Gretchen*. – Ders.: »Faust I«: »Das Drüben kann mich wenig kümmern«. – Ders.: »Faust I«, *Fausts Verklärung als Tragödie*. – Ders.: *Sebastian Brant und die Gutenberg-Galaxis*. – Ders.: *Sebastian Brant und der Begriff der Narrheit*. – Ders.: *Sebastian Brant. Anthropologie und Theologie*. – Prof. Dr. Jochen Hörisch (Mannheim): *Überfluss und Mangel. Goethes »Faust« und Thomas Manns »Königliche Hoheit«*. *Ein literarischer Blick auf die gegenwärtige Banken- und Finanzkrise*. – *St. Peter im Schwarzwald, Kloster, Klosterkirche und historische Klosterbibliothek* (Exkursion; Leitung: Prof. Dr. Hans Otto Mühleisen, Augsburg, Freiburg i.Br.). – Prof. Dr. Claudia Opitz-Belakhal (Basel): »Kindsmord« in der frühen Neuzeit. *Geschichte eines »weiblichen« Delikts*. – Prof. Dr. Werner Schwan (Freiburg i.Br.) zusammen mit Rektor i.R. Willi Ziegelmeier (St. Blasien): *Lektürekreis zu Goethes »Faust I«*. – Tagesfahrt zur Buchmesse nach Frankfurt a.M. – Gemeinsam mit der Hoahrhein-Gesellschaft der Freunde Klas-

sicher Musik e.V. Konzertfahrten nach Luzern (Klavierabend Evgeny Kissin), Schaffhausen (Klavierabend András Schiff), Zürich (Tonhalle-Orchester).

Wetzlar (gegr. 1973)

Vorsitzender: Dr. Manfred Wenzel, Hedwig-Burgheim-Ring 40, 35396 Gießen; stellv. Vorsitzender: Peter Kaetzler, An den Fichten 11, 35579 Wetzlar. – Cornelia Kühn-Leitz (Hannover): *Jahreszeiten des Lebens. Deutsche Gedichte vom Barock bis zur Gegenwart* (literarische Matinee). – Prof. Dr. Rüdiger Fock (Berlin): *Die Kestner. Eine deutsch-französisch-schweizerische Familie macht Geschichte(n)*. – Hartmut Schmidt (Neuss): *Reden und Schweigen in Goethes Werken und Briefen*. – Mit dem Raddampfer Goethe von Boppard bis Bingen auf dem Rhein, Rochuskapelle bei Bingen (Exkursion). – Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): *Goethe und die Dioskuren Alexander und Wilhelm von Humboldt*. – Feier zu Goethes 261. Geburtstag mit ErlebnisStattFührung: *Farbenwesen auf Goethes Spuren* (Text u. Regie: Oliver Meyer-Ellendt). – Dr. Angela Steidele (Köln): *Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens. Die Geschichte von Goethes »enfant chérie« und ihrer Lebensgefährtin*. – *Auf den Spuren der Albertine von Grün in Hachenburg* (Exkursion). – Stephan Scholz (Wetzlar): *Das Erdbeben von Lissabon 1755 und sein Nachhall in Literatur und Philosophie*. – Weimar mit Besuch der Ausstellung *Augengespenst und Urphänomen. 200 Jahre Goethes Farbenlehre*, Buchenwald und Erfurt (Exkursion). – Dr. Manfred Wenzel (Gießen): »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«. *Goethes Farbenlehre als universale Weltanschauung*. – Dr. Nadine A. Chmura (Marburg): *Goethe und die antike Kunst*. – Monatliche Veranstaltung: Literarischer Gesprächskreis mit Stephan Scholz (Wetzlar) zu wechselnden, mit den Teilnehmern festgelegten Werken.

Wuppertal (gegr. 1988)

Vorsitzender: Dr. Stephan Berning, Remscheider Str. 28, 42899 Remscheid; stellv. Vorsit-

zender: Gerold Theobalt, Jägerhofstr. 218, 42349 Wuppertal. – Gerold Theobalt: »*Iskender*«. Schauspiel nach dem gleichnamigen Roman von Hermann Schulz. Regie: Johannes Klaus, Co-Regie: Angela della Castro, Ausstattung: Gitta Klaus, Musik: Helmut Eisel. Mit: Renan Demirkan, Laura u. Lisa Quarg sowie Schauspielschülern der Folkwangschule Essen. Zeche Zollverein. Gefördert von der Bundeskulturstiftung Berlin in Zusammenarbeit mit der Goethe-Gesellschaft Wuppertal.

Freundeskreis des Goethe-Nationalmuseums e. V. (Weimar) (gegr. 1982)

Vorsitzender: Dieter Höhn, Friedensgasse 3a, 99423 Weimar; stellv. Vorsitzender: Dr. Jochen Klauß, Leibnizallee 15, 99425 Weimar. – Dr. Günther Arnold (Weimar): *Bernhard Suphan*. – Tagung zur Gestaltung eines zukünftigen Herder-Museums in Weimar. – Prof. Dr. Heinz Hamm (Halle): *Fausts letzte Worte*. – Dr. Jens-Fietje Dwars (Jena): *Fluchtort Jena: Was zog Goethe immer wieder von Weimar in die Saalestadt?* – Prof. Dr. Wolfgang Holler, Dr. Hermann Mildenerger (beide Weimar): Führung durch die Ausstellung *Im Licht der Lagune. Venetische Meisterzeichnungen in Weimar*. – Dr. Christian Welzbacher (Berlin): *Goethe lebt. Goethefilm von 1932*. – Prof. Dr. Volker Wahl (Weimar): *Friedrich Stier*. – Robby Götze (Glauchau): *Fürstin von Albanien*. – Führung durch die Ausstellung *Hinaus in die Natur! Barbizon, die Weimarer Malerschule und der Impressionismus*. – Hilmar Dreßler (Vortrag), Sigrun Dreßler (Rezitation) (beide Leipzig): *Schillers Teilnahme am Entstehen von Goethes Farbenlehre*. – Gemeinsame Festveranstaltung mit der Goethe-Gesellschaft und der Klassik Stiftung Weimar anlässlich des 125-jährigen Bestehens des Goethe-Nationalmuseums und der Goethe-Gesellschaft sowie 100 Jahre Freunde des Goethe-Hauses in Weimar. – Führung durch die Ausstellung *200 Jahre Goethes Farbenlehre*. – Vorstellung der Edition des Briefwechsels zwischen Walther Wolfgang von Goethe und Großherzog Carl Alexander (gemeinsame Veranstaltung mit der Goethe-

Gesellschaft). – *Lieder aus der Goethezeit* (anschließend geselliges Beisammensein). – Kranzniederlegung am restaurierten Grab von Hans Wahl anlässlich seines 125. Geburtstages. – Dieter Höhn (Weimar): *Hans Wahl*. – Führung durch die Ausstellung *Leise Superlative. Alexander Olbricht & Marcus Behmer*. – – Feierlichkeiten anlässlich des 261. Geburtstages von Goethe: Verleihung des Dr.-Heinrich-Weber-Preises 2010 an Dr. Paul Kahl. – Ausstellungseröffnung zum 125-jährigen Jubiläum des Goethe-Nationalmuseums und anlässlich 100 Jahre Freunde des Goethe-Hauses in Weimar. – »mit dem Glockenschlag zwölf« (Geselligkeit in Goethes Garten). – Peter Rauch (Weimar): *Der erotische Goethe*. – – Feierlichkeiten anlässlich des 277. Geburtstages von Christoph Martin Wieland – Dr. Christian Welzbacher (Berlin): *Edwin Redslob*. – Helga Dreher (Weimar): *Das Torhaus*. – Exkursion nach Wittenberg. – Dr. Silke Henke (Jena). *Max Hecker*. – Dr. Gerda Wendermann (Weimar): *Wilhelm Köhler. »Opiumschlummer und Champagnerrausch«*. – Lutz Görner spricht über *Schiller. Leben. Gedichte. Monologe. Briefe*; Gitarre: Stefan Sell.

*Freies Deutsches Hochstift
Frankfurter Goethe-Museum*

Direktorin: Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renzen, Großer Hirschgraben 23-25, 60311 Frankfurt a. M. – Ausstellungen: *Revolution und Tradition. Von der Freiheit des Geistes im Zeichen Goethes. 150 Jahre Freies Deutsches Hochstift*. – *Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes »Wilhelm Meister«*. – *Johann Caspar Goethe zum 300. Geburtstag*. – – Gespräche im Goethe-Haus: »*Hochbeglückt in deiner Liebe*«. *Liebeslyrik in Ost und West* mit Claudia Ott u. Prof. Dr. Hendrik Birus. – *Deutsche Sprache und Weltliteratur* (Podiumsdiskussion mit Martin Mosebach u. Michael Walter). – Weltliteratur in Übersetzungen: *Simplicissimus*. Reinhard Kaiser stellt seine Neuübersetzung vor. – – Vorträge: Prof. Dr. Peter von Matt (Zürich): *Der unvergessene Verrat am Mythos. Die Wissenschaft in der öffentlichen Phantasie*. – Prof. Dr. Heinrich Detering

(Göttingen): *Farbenlehre und Lichtkult. Goethes Dornburger Gedichte*. – Dr. Edith Zehm, Sebastian Mangold (beide München), Dr. Ariane Ludwig (Weimar): »*Es schnurrt mein Tagebuch am Bratenwender*«. *Goethes Tagebücher, neu ediert*. – Prof. Dr. Klaus Reichert (Frankfurt a. M.): *Naturlyrik*. – Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken (Frankfurt a. M.): *Ernst Beutler zum 50. Todestag*. – Prof. Dr. Hans Wißkirchen (Lübeck): *Politische Lektüren. Die Rezeption der Brüder Heinrich und Thomas Mann in den beiden deutschen Staaten*. – Prof. Dr. Joachim Ringleben (Göttingen): *Luthers deutsche Bibel. Übersetzen als fundamentaltheologische Aufgabe*. – Lesungen: Sigrid Damm, Joachim Hamster Damm: »*Geheimnißvoll offenbar*«. *Goethe im Berg*. – Thomas Rosenlöcher: *Im Gehen zu denken, Goethe zu sein, brachte mich leidlich voran*. – Liederabende u. Konzerte: *Klangworte, Wortklänge* mit Elisabeth Schmock (Sopran) u. Sabine Simon (Klavier). – »*Der Strauss, den ich gepflücket, grüsse dich viel tausendmal*«. Hugo Wolf: *Goethelieder*, mit Gabriele Hierdeis (Sopran), Christoph Kögel (Bariton), Thorsten Larbig (Klavier). – *Mit Energie und Leidenschaft. Zu Robert Schumanns 200. Geburtstag*, Enigma-Trio (Konstanze Felber, Violine; Gabriel Faur, Violoncello; Maciej Szymer, Klavier). – »*Ich möchte dir mein ganzes Innres zeigen*«. *Die Lieder aus »Wilhelm Meisters Lehrjahren*«. *Vertonungen von Franz Schubert und Robert Schumann*, mit Katharina Magiera (Mezzosopran), Georg Poplutz (Tenor), Rüdiger Volhard (Klavier). – »*Seinen Fleiß sehen zu können*«. *Das Divertimento Francoforte spielt Haydn-Trios*, mit Roswitha Bruggaier (Baryton), Hiltrud Hampe (Viola), Lydia Blum (Violoncello). – »*Sollst ewig mir Su-leika heißen*«. *Ein Liederabend zum 150. Todestag der Marianne von Willemer*, mit Monika Eder (Sopran) u. Gerold Huber (Klavier). – Seminare u. Exkursionen: Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt a. M.): *Die »auserlesene Bibliothek« Johann Caspar Goethes*. – Dieter Georg (Frankfurt a. M.): *Spaziergang über den Frankfurter Hauptfriedhof*. – Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Dr. Gerhard Kölsch (beide Frankfurt a. M.): *Exkursion nach Heidelberg.*

Geschichte und Romantik. – Goethes Naturlyrik (Seminar mit Prof. Dr. Ingrid Mitten-zwei). – Sonstiges: Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition: *Medienwandel / Medienwechsel in der Editions-wissenschaft*. – Kindertheater: *Goethes »Faust«. Ein teuflisches Spiel*, mit Sylvia Schopf. – Festwoche *Goethe ffm. Feiern zu Goethes Geburtstag*.

Goethe-Museum Düsseldorf Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung

Direktor: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Volkmar Hansen, Schloss Jägerhof, Jacobistr. 2, 40211 Düsseldorf. – Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München): *Varnhagen von Ense und die Anfänge der Goethephilologie*. – Prof. Dr. Peter Hasubek (Göttingen): »*Die Sache steht also doch vielleicht anders*«. *Immermann und Goethe*. – Düsseldorfer Schmuckszene bekennt Farbe. Ausstellung der Gruppe *düsselGOLD* in Kooperation mit dem Goethe-Museum Düsseldorf zum Thema *Reise ins Licht*. – Eröffnung der Ausstellung *Die Farben der Erinnerung. Die Sammlung Jakov Rubinstein* (Grußwort: Tanya Rubinstein-Horowitz; Vortrag zur Entstehung und Konzeption der Ausstellung: Dr. Elena Solominski, Moskau; musikalische Umrahmung durch den Pianisten Boris Bloch, Moskau/Düsseldorf). – Prof. Dr. Peter Sprengel (Berlin): *Goethe-Korrekturen? Gerhart Hauptmann im Zweiten Weltkrieg*. – Prof. Dr. Simon Richter (Pennsylvania): *Boudevijn und seine Bücher. Über eine niederländische Goethe-Verehrung ohne Grenzen* (Vortrag in Verbindung mit der Bibliophilen Gesellschaft Köln). – Kinder-Ferienprogramm: *Nichts als Verse; Gedicht im Kasten; Ostergrüße aus Moskau; Heldentod im Gedicht; Goethe im Krieg*. – Finissage der Ausstellung *Die Farben der Erinnerung. Die Sammlung Jakov Rubinstein* mit einem Konzert auf dem Hammerflügel von der Pianistin Rada Pogodaeva und einer Führung von der Kunsthistorikerin Natalia Gershevskaya. – Dr. Ekkehard Eickhoff (Botschafter a. D.): *Aufklärung und Himmelfahrt. Neun Tage in Venedig 1750*. – Eröffnung der Ausstellung *Fausts Walpurgisnacht. Frühlings-*

anfang, Hexerei, Teufelsspuk (dialogische Lesung aus *Faust. Der Tragödie erster Teil* mit Damian Mallepree, Frank Weiher, Melanie Keutken, Astrid Schulz u. Claudia Seidel; Einführung in die Ausstellung: Prof. Dr. Volkmar Hansen; musikalische Umrahmung: Miyuki Brummer, Hammerklavier, u. Klaus-Peter Riemer, Flöte). – 10. Nacht der Museen: Führungen; Feridun Zaimoglu: Lesung aus seinem Roman *Rom intensiv* und der Erzählung *Liebesmüh*; Vorstellung von Band 9 der Reihe *Museumsschreiber [GOETHE-MUSEUM]* durch den Verleger Georg Aehling u. Michael Serrer, Leiter des Literaturbüros NRW; Sebastian Hansen: Erläuterungen zu Valentins Gebet aus *Thomas Manns »Zauberberg«*. – Dr. Klaus Martin Kopitz (Potsdam): *Beethoven, Elise Röckel und Goethe* (mit musikalischem Beitrag am Hammerflügel von Tobias Koch, Düsseldorf). – Eröffnung der Fotoausstellung von Micha Pawlitzki (Augsburg) zum Japan-Tag 2010: *Japan. Fotografische Impressionen zwischen Tradition und Moderne* (mit Katalogbuch). – Prof. Dr. Jane K. Brown (Washington, Seattle): *Goethes »Wahlverwandtschaften« und die Erfindung des Unheimlichen*. – Mittsommernacht in Düsseldorf: Lesung mit Daniel Minetti u. Matthias Mertens: *Rameaus Neffe (Le neveu de Rameau)* in der Übersetzung von Goethe. – Kinder-Ferienprogramm: *»Das leuchtet, sprüht und stinkt und brennt!«*. *Walpurgisnacht reloaded*; *Schaurige Puppenstube*; *Auf den Faust*; *Gretchen gezeichnet*. – Goethe-Sommerfest mit Ausstellungseröffnung *Farbpartituren 2010. Zeichnungen von Brigitte Wiegmann*, Einführung: Dr. Petra Oelschlägel (Bergisch Gladbach); Anne Weber (Paris): Lesung aus dem unveröffentlichten Manuskript *August. Ein bürgerliches Puppentheaterspiel*; Prof. Dr. Frido Mann (Schweiz): Lesung aus der Autobiographie *Achterbahn*; Szenische Lesung mit Studierenden, nach einem Drehbuch von Prof. Dr. Winfried Tilmann: *Joseph und seine Brüder. Frei nach dem Buch Genesis und nach Thomas Mann* (Ausführende: Eva Borkowski, Volkmar Hansen, Melanie Keutken, David Logtenberg, Damian Mallepree, Frank Weiher; Heike Spies). – Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung (Düsseldorf): *Goethe und die mit-*

telalterliche Lyrik. – Sylk Schneider (Heichelheim): *Kristallisation von Goethes Interesse an Brasilien*. – Kinder-Ferienprogramm: *Heldengeschichten auf Vasen*; *Der Stoff, aus dem die Helden sind*; *»Wild, wie ein Held zur Schlacht!«*. – Prof. Dr. Theo Stammen (Augsburg): Zur Genealogie des Politischen bei Goethe. – Eröffnung der Weihnachtsausstellung *Goethe und die Heiligen*: Prof. Dr. Günter Niggel (Eichstätt): *Goethes Verhältnis zum Christentum*; Einführung in die Ausstellung: Dr. Heike Spies; musikalische Umrahmung durch den Chor des Erzbischöflichen Gymnasiums Marienberg/Neuss unter der Leitung von Michael Köhne u. Arno Zimmermann. – *»Alle Jahre wieder« im Goethe-Museum*. Kinderführungen und Adventskalender. – Prof. Dr. Helmut Schanze (Aachen): *Margarete – Gretchen. Die Frage der Figurenidentität im »Faust«*. – Mexico-Kongress in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Romanistik: *Colonia, Independencia y Revolución en las letras y las artes visuales. Imágenes de otro México*. International Conference of the Department of Romance Studies (Prof. Dr. Vittoria Borsò, Düsseldorf), in Cooperation with the UC-Inter-campus Research Group on Mexican and Cultural Studies, University of California.

Casa di Goethe Rom

Direktorin: Ursula Bongaerts, Via del Corso 18, 00186 Rom. – Ausstellungen: *Piranesi, Rembrandt der Ruinen*. – *Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch von Carl Blechen aus der Kunstsammlung der Berliner Akademie der Künste*. – *»Auf den Knien meines Herzens«*. Kleist trifft Goethe. – Vorträge: Prof. Dr. Wilfried Hiller (München): *Ein Komponist hat mir gerade noch gefehlt. Meine Zusammenarbeit mit Michael Ende*. – Dr. Bernhard Fischer (Weimar): *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Johann Friedrich Cotta oder: Goethe als Geschäftsmann*. – Prof. Dr. Pierluigi Panza (Mailand): *La croce e la sfinge. La vita scellerata di Giovan Battista Piranesi*. – Prof. Dr. Martin Kämpchen (West-Bengal, Indien): *Goethe und Rabindranath Tagore. Ein Versuch*. –

Prof. Dr. Bernd Witte (Düsseldorf): *Heinrich Heine und das Judentum*. – Prof. Dr. Gerhard Lauer (Göttingen): *Goethes Indien. Kolonialismus und Weltliteratur um 1800*. – Prof. Dr. Norbert Miller (Berlin): *Franz Lenbach malt den Titusbogen. Die südlichen Lehr- und Wanderjahre des Künstlerfürsten*. – – Buchvorstellungen: Johann Wolfgang Goethe, *L'uomo di cinquant'anni (Der Mann von fünfzig Jahren)*. – Renata Gambino: *Karl Philipp Moritz*. – Massimo Bonifazio u.a.: *Tra denuncia e utopia. Studi in onore di Giuseppe Dolei*. – – Autorenlesun-

gen: Nora Bossong: *Webers Protokoll*. – Marcel Beyer u. Kathrin Schmidt. – Gustav Seibt: *Goethe und Napoleon*. – Ilma Rakusa: *Mehr Meer*. – – Szenische Lesungen u. Theater: Susanna Marcomeni, Alarico Salaroli lesen Kleist. – Stefano Vigilante: *Romanacci Tua!* – – Museumspädagogisches Programm: »Faust« für Schüler. – *Schülerworkshops zu Goethes Farbenlehre*. – – Gesprächsrunden u. Vortragsreihen: *Essere ebrei, essere tedeschi*. – »Faust« in Italien. – *Il ritorno delle buone maniere*. – *La vita è conversazione*. – *Kleist incontra Goethe e l'Italia*.

Ausschreibungstext zur Vergabe von Werner-Keller-Stipendien

Die Goethe-Gesellschaft in Weimar fördert seit 1993 durch Stipendien, die wir überwiegend privaten Spenden von Mitgliedern und Freunden unserer Gesellschaft verdanken, wissenschaftliche Projekte, die der Erforschung von Leben und Werk Goethes dienen oder die Rezeption des Dichters in den verschiedenen Nationalliteraturen zum Gegenstand haben.

Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus ost- und südosteuropäischen Ländern werden besonders berücksichtigt.

Besondere Verdienste um das Stipendienprogramm hat sich der Ehrenpräsident der Goethe-Gesellschaft Prof. Dr. Werner Keller, von 1991 bis 1999 deren Präsident, erworben, so dass das Stipendienprogramm seit 2010 Werner-Keller-Stipendienprogramm heißt.

Bedingungen

Voraussetzung für die Bewerbung um ein Werner-Keller-Stipendium ist die Arbeit an einer Magisterarbeit, Dissertation, Habilitation oder Übersetzung.

Das Stipendium beträgt 1000 € monatlich. Vergeben werden im Allgemeinen dreimonatige Stipendien. Regelungen zur Übernahme der Reisekosten werden individuell vereinbart.

Die Goethe-Gesellschaft vermittelt den Stipendiaten Gästewohnungen. Der vom Stipendiaten zu begleichende Mietanteil von ca. 150 bis 200 € richtet sich nach Größe und Ausstattung der Wohnung. Unabhängig ist eine gültige Krankenversicherung. Diese ist individuell mit der Geschäftsstelle zu klären.

Die Goethe-Gesellschaft ermöglicht die Publikation besonders qualifizierter Abhandlungen im Goethe-Jahrbuch. Von den Stipendiaten wird ein kurzer Abschlussbericht über ihre Tätigkeit erwartet. Gebeten sei zudem, bei einer Publikation der Ergebnisse auf die Förderung durch die Goethe-Gesellschaft hinzuweisen.

Arbeitsmöglichkeiten

Stipendiaten der Goethe-Gesellschaft können im Goethe- und Schiller-Archiv, im Goethe-Nationalmuseum und in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek arbeiten. Zudem stehen die Bestände des Thüringischen Hauptstaatsarchivs, der Hochschule für Musik »Franz Liszt« und der Bauhaus-Universität Weimar (Sammlungen, Bibliotheken) für Forschungsarbeiten zur Verfügung.

Bewerbungen

Anträge für die Vergabe des Werner-Keller-Stipendiums sind zu senden an:

Goethe-Gesellschaft
Präsident
Burgplatz 4
99423 Weimar.

(Telefon: 03643-202050 Fax: 03643-202061
e-mail: goetheges@aol.com www.goethe-gesellschaft.de)

Die Bewerbungsunterlagen sollten bestehen aus einer ausführlichen Projektbeschreibung, einem kurzen Lebenslauf, der die wissenschaftliche Entwicklung erkennen lässt, zwei Referenzen und, falls gegeben, einer Publikationsliste.

Die Bewerbung ist bis zum 30. September für das jeweils folgende Jahr einzureichen.

Liste der im Jahr 2011 eingegangenen Bücher

- Acta Neophilologica 43 (2010) 1-2. Ed. by Mirko Jurak and Igor Maver. Ljubljana o.J.
Anrufung des Friedens. Hrsg. von Therese Chromik u. Bodo Heimann. Husum 2010
Bauschke, Ricarda: Goethe und die Lyrik des Mittelalters. Düsseldorf Goethe-Vorträge.
Hrsg. von Volkmar Hansen. Düsseldorf 2011
Buschmeier, Matthias; Kauffmann, Kai: Einführung in die Literatur des Sturm und Drang
und der Weimarer Klassik. Darmstadt 2010
Die Pforte 10 (2010). Veröffentlichungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum e. V.
Weimar 2010
Doitsubungaku-Ronko. Forschungsberichte zur Germanistik 52 (2010). Hrsg. vom Japa-
nischen Verein für Germanistik im Bezirk Osaka-Kobe. Kobe 2010
Droste-Jb. 8 (2009/2010). Im Auftrag der Annette von Droste-Gesellschaft [...] hrsg. von
Jochen Grywatsch u. Winfried Woesler. Hannover 2011
E. T. A. Hoffmann-Jb. 19 (2011). Hrsg. von Hartmut Steinecke u. Claudia Liebrand. Berlin
2011
Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung. Hrsg. von Silke Henke u. Nikolas Immer. Weimar 2011
Genest, Hartmut: Über Goethe. Vorträge und Aufsätze. Aachen 2011
Goethe. Begegnungen und Gespräche. Begründet von Ernst Grumach u. Renate Grumach.
Bd. XIV: 1823-1824. Bearbeitet von Angelika Reimann. Berlin 2011
Grabbe-Jb. 28/29 (2009/2010). Im Auftrag der Grabbe-Gesellschaft hrsg. von Peter Schütze
u. Hans Hermann Jansen. Bielefeld 2011
Haker, Hartmut: Wer hinterm Vorhang steht. Erzählung. Schwerin 2010
Hansert, Andreas: Schopenhauer im 20. Jahrhundert. Geschichte der Schopenhauer-Gesell-
schaft. Hrsg. von der Schopenhauer-Gesellschaft. Wien, Köln, Weimar 2010
Hebbel-Jb. 66 (2011). Hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e. V. von Monika Ritzer u.
Hargen Thomsen. Heide in Holstein 2011
Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach und die Italien-Beziehungen im klas-
sischen Weimar. Hrsg. von Peter Kofler, Thomas Kroll u. Siegfried Seifert. Innsbruck
2010
Hölderlin-Jb. 36 (2010/2011). Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft hrsg. von Michael
Franz, Ulrich Gaier u. Martin Vöhler. Eggingen 2011
Jb. des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 18 (2011). Linz 2011
Jb. des Agrarrechts. Bd. 10. Hrsg. für das Institut für Landwirtschaftsrecht von PD Dr. José
Martinez u. a. Baden-Baden 2011
Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 2010. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Göttingen 2011
Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg.
von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Berlin 2011
Johann Wolfgang Goethe, Christiane Vulpius: »Denn Du bist mein Liebstes auf der Welt« –
die Geschichte einer wilden Ehe aus Briefen und Dokumenten, zusammengestellt von
Michael Krausnick, mit einer Hommage auf Goethes Christiane von Dieter Hüsck.
Mannheim 2011
Johnson-Jb. 17 (2010). Im Auftrag der Johnson-Gesellschaft hrsg. von Holger Helbig, Bernd
Auerochs, Katja Leuchtenberger u. Ulrich Fries. Göttingen 2011
Johnson-Jb. 18 (2011). Im Auftrag der Johnson-Gesellschaft hrsg. von Holger Helbig, Bernd
Auerochs, Katja Leuchtenberger u. Ulrich Fries. Göttingen 2011
Kahraman, Mahmure: Johann Wolfgang Goethe: Genç Werther'in Acilari. Özgün adi »Die
Leiden des jungen Werther«. Istanbul 2011
Neue Beiträge zur Germanistik 10 (2011) 1. Internationale Ausgabe von »Doitsu Bungaku«.
Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München 2011

- Neue Beiträge zur Germanistik 9 (2010) 2. Japanische Ausgabe der »Doitsu Bungaku«.
Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo 2010
- Publications of the English Goethe Society LXXX (2011) 2-3. Ed. by Susanne Kord, Ernest
Schonfield and Godela Weiss-Sussex. O. O., o. J.
- Schäfer, Jochem: Goethe und sein Alterswerk »Wilhelm Meisters Wanderjahre« im Lichte
des Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Der Deutsche Wandertag 1927 in Her-
born und seine Folgen. Nordstrand/Nordsee 2011
- Schneider, Helmut J.: Genealogie und Menschheitsfamilie. Dramaturgie der Humanität von
Lessing bis Büchner. Berlin 2011
- Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 60 (2011). Im Auftrage der Theodor-Storm-Ge-
sellschaft hrsg. von Heinrich Detering u. Dieter Lohmeier. Heide in Holstein 2011
- Schulz, Gerhard: Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs. München 2011
- Tausch, Harald: Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne. Berlin 2011
- Zatorski, Tadeusz: Goethe mniej znany. Przekłady i szkice. Gdańsk 2011

Die Mitarbeiter dieses Bandes

- Prof. Dr. *Manfred Beetz*, Kirschweg 4, OT Aseleben, 06317 Seegebiet Mansfelder Land
mub.beetz@t-online.de
- Prof. Dr. *Maximilian Bergengruen*, Université de Genève, Département de langue et de littérature, 12, Bd des Philosophes, 1211 Genève 4, Schweiz
Maximilian.Bergengruen@unige.ch
- Dr. *Joachim Berger*, Institut für Europäische Geschichte (IEG), Alte Universitätsstraße 19, 55116 Mainz
berger@ieg-mainz.de
- Prof. Dr. *Gabrielle Bersier*, Indiana University-Purdue University Indianapolis, Chair Department of World Languages and Cultures, 425 University Boulevard, Indianapolis, IN 46202, USA
gbersier@iupui.edu
- Dr. des. *Markus Bertsch*, Mittelrhein-Museum, Am Florinsmarkt 15-17, 56068 Koblenz
Markus.Bertsch@stadt.koblenz.de
- Volkmar *Birkholz*, Goethestraße 2, 99096 Erfurt
- Prof. Dr. *Anne Bohnenkamp-Renzen*, Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Direktorin, Großer Hirschgraben 23-25, 60311 Frankfurt a.M.
abohnenkamp@goethehaus-frankfurt.de
- Leslie Brückner*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
leslie.brueckner@germanistik.uni-freiburg.de
- Prof. Dr. *Nikolina Burneva*, Hll. Kyrill-und-Method-Universität, Institut für Germanistik und Niederlandistik, T.-Tarnovski-Straße 2, 5003 Veliko Tarnovo, Bulgarien
nikolina.burneva@abv.bg
- Prof. Dr. *Werner Busch*, Freie Universität Berlin, Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften, Kunsthistorisches Institut, Koserstraße 20, 14195 Berlin
werner.busch@fu-berlin.de
- Dr. *Horst Claussen*, Leiter Referat K 21 (Literatur und Sprache) beim Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, Graurheindorfer Straße 198, 53117 Bonn
horst.claussen@bkm.bund.de
- Prof. Dr. *Young-Ae Chon*, Seoul National University, Department of German Language and Literature, San 56-1, Sillim-dong, Gwanak-gu, Seoul 151-742, Korea
chonya@snu.ac.kr
- Prof. Dr. *Gesa Dane*, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
gdane@gwdg.de
- PD Dr. *Anke Detken*, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
anke.detken@phil.uni-göttingen.de

- Prof. Dr. *Sabine Doering*, Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, Institut für Germanistik, Postfach, 26111 Oldenburg
sabine.doering@uni-oldenburg.de
- Saskia Fischer*, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Postfach 10 01 31, 33501 Bielefeld
saskia.fischer@uni-bielefeld.de
- Prof. Dr. *Werner Frick*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
werner.frick@germanistik.uni-freiburg.de
- Dr. habil. *Jochen Golz*, Goethe-Gesellschaft in Weimar, Burgplatz 4, 99423 Weimar
goetheges@aol.com
- Dr. *Johannes Grave*, Centre Allemand d'Histoire de l'Art, 45, rue des Petits Champs, 75001 Paris, Frankreich
jgrave@dt-forum.org
- Prof. Dr. *Peter Hanenberg*, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas, Palma de Cimba, 1649-023 Lisboa, Portugal
hanenberg@fch.lisboa.ucp.pt
- PD Dr. *Tina Hartmann*, Neue Straße 93, 70186 Stuttgart
tina.hartmann@online.de
- Dr. *Dieter Herrig*, Am Immensoll 2, 19057 Schwerin-Neumühle
dieterherrig81@freenet.de
- Dr. *Stefan Höppner*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
stefan.hoepfner@germanistik.uni-freiburg.de
- Prof. Dr. *Michael Hofmann*, Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Straße 100, 33098 Paderborn
mhofmann@mail.uni-paderborn.de
- Prof. Dr. *Wolfgang Holler*, Klassik Stiftung Weimar, Generaldirektor Museen, Burgplatz 4, 99423 Weimar
wolfgang.holler@klassik-stiftung.de
- Prof. Dr. *Rolf-Peter Janz*, Mommsenstraße 59, 10629 Berlin
rp.janz@fu-berlin.de
- Prof. Dr. *Benedikt Jessing*, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, 44780 Bochum
benedikt.jessing@ruhr-uni-bochum.de
- Dr. *Johannes John*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Neuere deutsche Literatur, Alfons-Goppel-Straße 11, 80539 München
ndl.john@ndl.badw.de
- Prof. Dr. *Gerhard R. Kaiser*, Hauptstraße 28, 99425 Weimar-Tiefurt
kaiser-g@t-online.de
- Prof. Dr. Dr. h. c. mult. *Werner Keller*, Friedrich-Schmidt-Straße 54, 50933 Köln
werner.keller@uni-koeln.de
- Prof. Dr. *Hans-Joachim Kertscher*, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Interdisziplinäres Zentrum für die Erforschung der europäischen Aufklärung, Franckeplatz 1, Haus 54, 06110 Halle
hans-joachim.kertscher@izea.uni-halle.de

- Dr. *Jürgen Klose*, Lahmannring 29, 01324 Dresden
klose.juergen@freenet.de
- RA *Johannes Kippenberg*, Riedeselstr. 25, 82319 Starnberg-Söcking
Kippenberg.Starnberg@t-online.de
- Herbert Krämer-Niedt*, Mannstraße 7, 91541 Rothenburg o. d. T.
- PD Dr. *Fabian Lampart*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
fabian.lampart@germanistik.uni-freiburg.de
- Christine Lieberknecht*, Ministerpräsidentin des Freistaates Thüringen, Thüringer Staatskanzlei, Regierungsstraße 73, 99084 Erfurt
- Kevin Liggieri*, Auf dem Brahm 95, 42281 Wuppertal
kevinliggi@gmx.de
- Dr. *Ariane Ludwig*, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Burgplatz 4, 99423 Weimar
ariane.ludwig@arcor.de
- Prof. Dr. *Irmela von der Lühe*, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin
vdluehe@zedat.fu-berlin.de
- Prof. Dr. *Dennis F. Mahoney*, The University of Vermont, Department of German and Russian, 414 Waterman Building, 85 South Prospect Street, Burlington, Vermont 05405-0160, USA
Dennis.Mahoney@uvm.edu
- Prof. Dr. *Dieter Martin*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
dieter.martin@uni-freiburg.de
- Prof. Dr. *Mathias Mayer*, Universität Augsburg, Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur, Universitätsstraße 2, 86135 Augsburg
mathias.mayer@phil.uni-augsburg.de
- Dr. *Christopher Meid*, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
christopher.meid@germanistik.uni-freiburg.de
- Prof. Dr. *Albert Meier*, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel
ameier@litwiss-ndl.uni-kiel.de
- Dr. *Hermann Mildenberger*, Klassik Stiftung Weimar, Leiter der Abteilung Graphische Sammlungen, Burgplatz 4, 99423 Weimar
hermann.mildenberger@klassik-stiftung.de
- Prof. Dr. *Frank Möbus*, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
frank.moebus@phil.uni-goettingen.de
- Christoph Manfred Müller*, Kronenstraße 43, 44139 Dortmund
Christoph.Mueller-2@ruhr-uni-bochum.de
- Dr. *Gerhard Müller*, In der Doberau 11, 07749 Jena
x7muge@gmx.de
- Prof. Dr. *Herbert Müller*, Tümmelerweg 9, 23968 Wismar
herbert-mller@t-online.de

- Dr. *Susanne Müller-Wolff*, Hasenheide 49, 10967 Berlin
s.mueller-wolff@wagenbach.de
- Dr. *Horst Nahler*, Belvederer Allee 23, 99425 Weimar
- Prof. Dr. *Günter Niggel*, Katholische Universität Eichstätt, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Universitätsallee 1, 85072 Eichstätt
guenter.niggel@ku-eichstaett.de
- Dr. *Rüdiger Nutt-Kofoth*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg; Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A: Geistes- und Kulturwissenschaften – Germanistik, Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal
ruediger.nutt-kofoth@uni-hamburg.de bzw. nuttkofo@uni-wuppertal.de
- Dr. *Petra Oberhauser*, Goethe-Gesellschaft in Weimar, Burgplatz 4, 99423 Weimar, goetheges@aol.com
- Prof. Dr. *Peter L. Oesterreich*, augustana-Hochschule, Theologische Hochschule der Evangelischen Kirche in Bayern, Lehrstuhl für Philosophie, Waldstraße 11, 91564 Neuendettelsau
andrea.siebert@augustana.de
- Prof. Dr. *Ernst Osterkamp*, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin
ernst.osterkamp@rz.hu-berlin.de
- Dr. *Uwe Petersen*, Beim Schillingstift 4, 22589 Hamburg
uwe.petersen@hamburg.de
- Prof. Dr. *Claus Priesner*, Bayerische Akademie der Wissenschaften / Historische Kommission, Neue Deutsche Biographie, Alfons-Goppel-Straße 11, 80539 München
Claus.Priesner@ndb.badw-muenchen.de
- Prof. Dr. *Daniel Purdy*, Associate Professor of German, Penn State University, 406 Burrowes Building, University Park, PA, 16802 Pennsylvania, USA
dlp14@psu.edu
- Prof. Dr. h.c. *Terence James Reed*, The Queen's College, Oxford, OX1 4AW, Großbritannien
jim.reed@queens.ox.ac.uk
- Tobias Roth*, Perleberger Straße 8 a, 10559 Berlin
mail@tobiasroth.org
- Dr. *Lucia Ruprecht*, Emmanuel College, Department of German and Dutch, Cambridge, CB2 3AP, Großbritannien
lr222@cam.ac.uk
- Sabine Schäfer*, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Burgplatz 4, 99423 Weimar
sabine.schaefer@klassik-stiftung.de
- Prof. Dr. *Helmut Schanze*, Laurentiusstraße 69, 52072 Aachen
helmut.schanze@t-online.de
- Prof. Dr. Dr. h.c. *Ivo Schneider*, Roßmarkt 10, 80331 München
ivo.schneider@unibw.de
- Prof. Dr. *Sabine Schneider*, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, Schweiz
sabine.schneider@ds.uzh.ch

- Dr. *Siegfried Seifert*, Abraham-Lincoln-Straße 10, 99423 Weimar
siegfriedseifert@web.de
- Prof. Dr. *Marisa Siguan*, Universitat de Barcelona, Department de Filologia Anglesa
i Alemanya, Catedràtica de Literatura Alemanya, Gran Via, 585, 08007 Barce-
lona, Spanien
marisasiguan@ub.edu
- Ekkehard Taubner*, Falkensteiner Straße 6, 08239 Bergen
- Dr. *Karin Vorderstemann*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-
Wörterbuch, Arbeitsstelle Hamburg, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg
karin.vorderstemann@uni-hamburg.de
- Prof. Dr. *Volker Wahl*, Paul-Schneider-Str. 33 A, 99425 Weimar
volker.wahl@googlemail.com
- Dr. *Manfred Wenzel*, Historisch-kritische Büchner-Ausgabe, Biegenstraße 36,
35037 Marburg
wenzelm@staff.uni-marburg.de
- Tom Wohlfarth*, Königstraße 48, 14109 Berlin
Discovery_Tom@gmx.net
- Stefan Wolf*, Oberbürgermeister der Stadt Weimar, Rathaus, Markt 1, 99423 Weimar
- Dr. *Margrit Wyder*, Universität Zürich, Medizinhistorisches Institut und Museum,
Hirschengraben 82, 8001 Zürich, Schweiz
margrit.wyder@mhiz.uzh.ch
- Prof. Dr. *Ye Tingfang*, Institut für ausländische Literatur der Chinesischen Aka-
demie der Sozialwissenschaften (CASS), Jianguomennei dajie 5, 100732 Beijing,
China
yetf@vip.sina.com
- Dr. *Edith Zehm*, Andechser Straße 6 b, 82205 Gilching
e.zehm@germanistik.uni-muenchen.de

Siglen-Verzeichnis

AS	Goethes Amtliche Schriften. Veröffentlichung des Staatsarchivs Weimar. Bd. I: 1776-1786. Hrsg. von Willy Flach. Weimar 1950. Bd. II. Bearbeitet von Helma Dahl. 1. Halbbd.: 1788-1797. Weimar 1968. 2. Halbbd.: 1798-1819. Weimar 1970. Bd. III: Erläuterungen zu den Schriften 1788-1819. Bearbeitet von Helma Dahl. Weimar 1972. Bd. IV: Register. Bearbeitet von Helma Dahl. Weimar 1987.
DWb	Deutsches Wörterbuch. Begr. von Jacob und Wilhelm Grimm. 33 Bde. Leipzig 1854-1962. Nachdruck München 1984.
FA	Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hrsg. von Hendrik Birus u. a. Frankfurt a. M. 1987 ff. [Frankfurter Ausgabe].
Goethe-Handbuch	Goethe-Handbuch. 5 Bde. Hrsg. von Bernd Witte, Theo Buck, Hans-Dietrich Dahnke, Regine Otto und Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar 1996-1999. Supplemente: Bd. 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken. Hrsg. von Gabriele Busch-Salmen unter Mitarbeit von Benedikt Jeßing. Stuttgart, Weimar 2008. Bd. 3: Kunst. Hrsg. von Andreas Beyer u. Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar 2011.
GJb	Goethe-Jahrbuch (auch für alle anders lautenden Titel des Jahrbuchs). Weimar 1880 ff.
Gespräche	Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hrsg. von Wolfgang Herwig. 5 Bde. Zürich, Stuttgart, Bd. 4-5: Zürich, München 1965-1987.
GT	Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar hrsg. von Jochen Golz unter Mitarbeit von Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler und Edith Zehm. Stuttgart, Weimar 1998 ff.
GWb	Goethe-Wörterbuch. Hrsg. von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Wissenschaften in Göttingen und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 1 ff. Berlin, Stuttgart 1978 ff.
HA Briefe	Goethes Briefe. 4 Bde. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow und Bodo Morawe. Hamburg 1962-1965.
HA Briefe an Goethe	Briefe an Goethe. 2 Bde. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. Hamburg 1965-1969.
LA	Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher. Leopoldina. Begr. von Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Hrsg. von Dorothea Kuhn, Wolf von Engelhardt und Irmgard Müller. Abt. I: Texte. 11 Bde. Weimar 1947-1970. Abt. II: Ergänzungen und Erläuterungen. Weimar 1959 ff. [Leopoldina-Ausgabe].
MA	Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 Bde. (in 33). Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. München 1985 ff. [Münchner Ausgabe].

- RA Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hrsg. Karl-Heinz Hahn, Redaktor Irntraut Schmid. [ab Bd. 6:] hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv, [ab Bd. 8:] hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 1 ff. Weimar 1980 ff.
- SchrGG Schriften der Goethe-Gesellschaft. Weimar 1885 ff.
- SNA Schillers Werke. Nationalausgabe. 1940 begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Siegfried Seidel. Hrsg. im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. 40 Bde. Weimar 1943 ff.
- WA Goethes Werke. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. 143 Bde. Weimar 1887-1919. Nachdruck München 1987. [nebst] Bd. 144-146: Nachträge und Register zur IV. Abt.: Briefe. Hrsg. von Paul Raabe. Bde. 1-3. München 1990 [Weimarer Ausgabe].

Abbildungsnachweis

Beitrag Ernst Osterkamp

- Abb. 1 Aus: *Die Erotica und Priapea aus den Sammlungen Goethes*. Hrsg. u. erläutert von Gerhard Femmel u. Christoph Michel. Frankfurt a.M. 1990, S. 151
- Abb. 2 Aus: Erich Trunz: *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar 1984, Abb. 45
- Abb. 3 Aus: Klaus Stähler: *Das Alexandermosaik. Über Machterringung und Machtverlust*. Frankfurt a.M. 1999, ausfaltbare Abbildung im Umschlag

Beitrag Lucia Ruprecht

- Abb. 1 Aus: Thomas Wilson: *A Description of the Correct Method of Waltzing*. London 1816
Foto: Cambridge University Library

Beitrag Johannes Grave

- Abb. 1 Privatbesitz
- Abb. 2 Alte Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
- Abb. 3 Klassik Stiftung Weimar
- Abb. 4 Klassik Stiftung Weimar
- Abb. 5 Klassik Stiftung Weimar
- Abb. 6 Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- Abb. 7 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
- Abb. 8 ehemals Kunstsammlungen zu Weimar (seit 1945 verschollen)
- Abb. 9 Klassik Stiftung Weimar
- Abb. 10 Klassik Stiftung Weimar

Beitrag Werner Busch

- Abb. 1 Aus: Eugen Neureuther: *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen*. Faksimile der Ausgaben 1855. Unterschneidheim 1977
- Abb. 2 Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin
- Abb. 3 Hamburger Kunsthalle
- Abb. 4 Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin
- Abb. 5 Hamburger Kunsthalle
- Abb. 6 Hamburger Kunsthalle
- Abb. 7 Privatbesitz
- Abb. 8 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München
- Abb. 9 Stiftskirche Salem
- Abb. 10 Aus: Ernst H. Gombrich: *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Stuttgart 1982, Abb. 29
- Abb. 11 Kunsthalle Bremen
- Abb. 12 Aus: Eugen Neureuther: *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen*. Faksimile der Ausgaben 1855. Unterschneidheim 1977
- Abb. 13 Bildarchiv des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin

- Abb. 14 Aus: Eugen Neureuther: *Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen*. Faksimile der Ausgaben 1855. Unterschneidheim 1977
- Abb. 15 Kunsthalle Bremen

Beitrag Sabine Müller-Wolff

- Abb. 1 Klassik Stiftung Weimar
- Abb. 2 Foto: Susanne Müller-Wolff
- Abb. 3 Klassik Stiftung Weimar

Essay-Wettbewerb der Goethe-Gesellschaft

- Essay-Wettbewerb Foto: Johannes Kippenberg

Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft

- Porträt Foto: Privatbesitz
- Georg Heuser
- Porträt Foto: Privatbesitz
- Thomas Höhle
- Porträt Foto: Privatbesitz
- Günter Jäckel
- Vorstand Foto: Cornelia Brendel
- 2011–2015
- Symposium junger Foto: Johannes Kippenberg
- Goetheforscher
- Goethe-Sommer- Foto: Dr. Burkhardt Kolbmüller
- kurs 2011

Manuskripthinweise

- 1 Manuskripte bitte in neuer Orthographie (Zeilenabstand 1,5 Schrifttyp Arial, Schriftgröße 12 Punkt, einseitig beschrieben) in einem Umfang von max. 25.000 Zeichen über e-mail einsenden an:
- Dr. Petra Oberhauser
goetheges@aol.com
- Bitte beachten Sie, dass Teile aus Dissertationen im Jahrbuch nicht veröffentlicht werden.
- 2 Der Name des Verfassers steht in Versalien über der Hauptüberschrift. Überschriften enden ohne Punkt.
- 3 a Absätze werden durch Einzug gekennzeichnet, größere Sinnabschnitte durch eine Leerzeile.
- 3 b Vers- und Prosazitate (Primär- und Sekundärliteratur) von vier und mehr Zeilen werden in der Regel durch Einrückung hervorgehoben. Anführungszeichen entfallen dann.
- 4 Titel von Büchern, Aufsätzen, Zeitschriften, Zeitungen etc. werden im Text und in den Anmerkungen kursiv und ohne Anführungszeichen wiedergegeben. Ausnahme: Anführungszeichen werden benötigt bei Zitaten oder Titeln im Titel – Beispiel: Herman Meyer: »*Zarte Empirie*«. *Studien zur Literaturgeschichte*. Stuttgart 1963. Vgl. auch die Beispiele unter Punkt 12.
- 5 a Kürzere Zitate werden im Text und in den Anmerkungen durch »Anführungszeichen« kenntlich gemacht.
- 5 b Zitate innerhalb von Zitaten werden durch »einfache Anführungszeichen« gekennzeichnet.
- 5 c Goethe-Zitate, die mit im Siglenverzeichnis des Goethe-Jahrbuchs genannten Werkausgaben belegt werden können, werden im Anschluss an das Zitat im Haupttext nachgewiesen; alle anderen Zitate werden in den Anmerkungen nachgewiesen.
- 6 a Stellen, die der Autor eines Beitrags hervorheben möchte, sind zu kursivieren. Sie erscheinen dann auch in der Druckfassung kursiv.
- 6 b Sind Hervorhebungen in einem Zitat im Original durch Sperrung gekennzeichnet, bleibt die Sperrung auch in der Druckfassung erhalten. Bitte kennzeichnen Sie diese Stellen im Manuskript durch eine unterbrochene Linie.
- 7 Auslassungen in Zitaten werden durch eckige Klammern [...] gekennzeichnet.
- 8 a Die Anmerkungen erscheinen im Jahrbuch als Fußnoten, im Manuskript als Endnoten. Die Anmerkungsnummern sind automatisiert einzufügen. Sie werden hochgestellt, nicht mit Klammern versehen.

- 8 b Eine Anmerkungsnummer, die sich auf einen Satz oder Teilsatz bezieht, steht nach dem jeweiligen Satzzeichen (Punkt, Komma etc.). Eine Anmerkungsnummer, die sich auf ein Wort oder eine Wortgruppe innerhalb eines Satzes bezieht, steht unmittelbar hinter dem Wort oder der Wortgruppe.
- 8 c Absätze in den Anmerkungen sollten möglichst vermieden werden; stattdessen kann ein neuer Abschnitt durch einen Gedankenstrich vom vorherigen abgesetzt werden.
- 8 d Die Anmerkungen beginnen mit einem Großbuchstaben und enden mit einem Punkt. Namen von Autoren, Herausgebern oder Bearbeitern werden nicht hervorgehoben.
- 9 Allgemeine bibliographische Begriffe werden abgekürzt (z. B.: Bd., Diss., Hrsg., hrsg. von, Jb., Jg., Nr., S., V., Zs. usw.).
- 10 Die verwendete Goethe-Ausgabe wird mit der entsprechenden Sigle im direkten Zitatanschluss nachgewiesen (z. B.: WA I, 5.1, S. 100; vergleichbar wird verfahren bei FA, LA, MA). Die Auflösung der Siglen erfolgt generell über ein Siglen-Verzeichnis am Ende des Jahrbuchs.
- 11 Wird ein Titel wiederholt zitiert, erscheint lediglich der Nachname des Autors mit Verweis auf diejenige Stelle, an der er vollständig genannt ist:
Vulpius (Anm. 10), S. 132 f.
- 12 Für die Zitierweise in den Anmerkungen gelten folgende Beispiele:
Belagerung von Maynz (MA 14, S. 517-557).
René Jacques Baerlocher: *Nachwort*. In: »Das Kind in meinem Leib«. *Sittlichkeitsdelikte und Kindsmord in Sachsen-Weimar-Eisenach unter Carl August. Eine Quellenedition 1777-1786*. Hrsg. von Volker Wahl. Mit einem Nachwort von René Jacques Baerlocher. Weimar 2004, S. 331-504.
Katharina Mommsen: *Goethe und die arabische Welt*. Frankfurt a. M. 1988, S. 86 f.
Vgl. Reinhart Koselleck: *Goethes unzeitgemäße Geschichte*. In: GJb 1993, S. 27-39; hier S. 28.
Margarethe Beckurts: *Zur Bedeutung der Novelle in Goethes »Wahlverwandtschaften«*. In: *Zs. für deutsche Philologie* 103 (1984), Sonderheft, S. 75 f.
Peter Michelsen: *Fausts Erblindung*. In: *Aufsätze zu Goethes »Faust II«*. Hrsg. von Werner Keller. Darmstadt 1992, S. 345-356.
Heinrich Voß an Charlotte von Schiller, 12.11.1809; zit. nach: Härtl (Anm. 4), S. 73.
Bitte verwenden Sie statt der Angabe ff. stets die konkreten Seiten- bzw. Verszahlen. Anstelle von »a. a. O.« verwenden Sie bitte den Hinweis »Autorenname bzw. Kurztitel (Anm. xx)«.
- 13 Autoren von Abhandlungen, Dokumentationen und Miszellen erhalten 20 Sonderdrucke, Autoren von Rezensionen erhalten 8 Sonderdrucke.

Wir bitten zu beachten:

Voraussetzung für die Lieferung des Goethe-Jahrbuchs ist die Entrichtung des Mitgliedsbeitrags von 60 € (Schüler, Studenten, Arbeitslose und Ehepartner eines Mitglieds 20 €).

Der Mitgliedsbeitrag ist bis zum 31. März des jeweiligen Kalenderjahres fällig. Es wird gebeten, ihn auf eines der folgenden Konten zu überweisen:

- o 301004048 / BLZ 820 51000 bei der Sparkasse Mittelthüringen
- oder 118 819-601 / BLZ 500 10060 bei der Postbank Frankfurt a. M.
- oder 282 711 100 / BLZ 820 700 24 bei der Deutschen Bank – Filiale Weimar
- oder per Bankscheck an die Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft in Weimar.

Spenden für die Tätigkeit der Goethe-Gesellschaft erbitten wir auf eines der oben genannten Konten.

Spenden für Stipendiaten erbitten wir auf folgendes Sonderkonto:

310001 579 / BLZ 820 51000 bei der Sparkasse Mittelthüringen.

Anschriftenänderungen: Wir bitten Sie, jede Anschriftenänderung der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft, Postfach 2251, 99403 Weimar, Telefon: 036 43 – 20 20 50, Fax: 036 43 – 20 20 61, e-mail: goetheges@aol.com mitzuteilen.

Anträge auf Mitgliedschaft können formlos an die Geschäftsstelle gerichtet werden. Jeder Goethefreund ist herzlich willkommen!

Bitte informieren Sie sich auch über unsere Gesellschaft unter
<www.goethe-gesellschaft.de>.