

GOETHE- JAHRBUCH 2012



Band 129

Wallstein

Goethe-Jahrbuch 2012
Band 129

Goethe-Jahrbuch

*Im Auftrag
des Vorstands der Goethe-Gesellschaft
herausgegeben von
Jochen Golz, Albert Meier
und Edith Zehm*

129. Band
der Gesamtfolge
2012



WALLSTEIN VERLAG

Redaktion: Dr. Petra Oberhauser

Mit 24 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 irgend-einer 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 Fernsehsendung, 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) 978-3-8353-1312-5

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2506-7

ISSN 0323-4207

Inhalt

- 11 Vorwort
- 13 *Symposium junger Goetheforscher*
- 13 Sebastian Böhmer
Goethe, schreibend, auf dem Brenner. Anmerkungen zu zwei Fassungen eines denkwürdigen Moments
- 21 Sabine Schimma
»So sehr ich die Unvollkommenheit jenes ersten Versuches fühlte und fühle«.
Die Medien und ihr Eigenleben in Goethes Farbstudien
- 30 Michael Bies
Leibhafte Bilder, klassische Tropen. Zu Goethes Auseinandersetzung mit Carl Friedrich Philipp von Martius in den Jahren 1823 und 1824
- 39 Gloria Colombo
Goethe und die Seelenwanderung
- 49 *Abhandlungen*
- 49 Dieter Borchmeyer
»Lebensfluten – Tatensturm«. *Goethe – der bewegte Bewege*
- 64 Yuho Hisayama
Goethes Gewalt-Begriff im Kontext seiner Auffassung von Natur und Kunst
- 75 Martin Dönike
Eine »passionierte Existenz« – Friedrich Bury und Weimar
- 97 Margrit Wyder
Noch einmal: Goethe und die Eiszeit
- 122 Waltraud Maierhofer
Die Kupferstichsammlungen zur Ausgabe letzter Hand und die »Gallerie zu Göthe's Werken« von Johann Heinrich Ramberg
- 139 Stefan Matuschek
Faust und Siegfried. Mythosverständnis und Darstellungsformen bei Goethe und Richard Wagner

- 152 Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser
»I hope I die before I get old« – Überlegungen zur Inszenierung von Autor-schaft beim jungen Goethe und in Philipp Stözl's Film »Goethe!«
- 165 Dokumentationen und Miszellen
- 165 Steffen Hoffmann
Fund eines unbekannten Goethe-Briefes in Leipzig
- 172 Werner Hansen
Ein Kranz für den Mimen Pius Alexander Wolff
- 186 Kay Ehling
Zu den »Faust«-Illustrationen des Münchner Malers Gabriel von Max
- 201 Gerhard Müller
›Hier irrt Goethe‹. Anmerkungen zu einem mutmaßlichen Zitat
- 209 Rezensionen
- 209 Johann Wolfgang von Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter [GB]. Bd. 7, I: 18. September 1786–10. Juni 1788. Texte. Hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Susanne Fenske u. Yvonne Pietsch. Berlin 2012, XXI, 345 S. – Bd. 7, II: 18. September 1786–10. Juni 1788. Kommentar. Hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch, Markus Bernauer u. Gerhard Müller
 Besprochen von Rüdiger Nutt-Kofoth
- 212 Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 2: Goethebestand. Teil 2: Dramen, Romane und Erzählungen. Redaktor: Jürgen Gruß unter Mitarbeit von Susanne Fenske u.a.
 Besprochen von Katja Deinhardt
- 214 Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Hrsg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner u. Thorsten Valk
 Besprochen von Joachim Seng
- 216 Vera Hierholzer, Sandra Richter (Hrsg.): Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft
 Besprochen von Gustav Seibt

- 218 Barbara Naumann, Margrit Wyder (Hrsg.): »Ein Unendliches in Bewegung«. *Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*
Besprochen von Hans-Joachim Kertscher
- 221 Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*
Besprochen von Albert Meier
- 222 Goethe und die Musik. Hrsg. von Walter Hettche u. Rolf Selbmann
Besprochen von Dieter Martin
- 224 Rüdiger Görner: *Goethes geistige Morphologie. Studien und Versuche*
Besprochen von Gerhard Sauder
- 227 Hartmut Reinhardt: *Dem Fremden freundlich zugetan. Interkulturelle Be- züge in Goethes literarischen Werken*
Besprochen von Monika Schmitz-Emans
- 229 W. Daniel Wilson: *Goethe Männer Knaben. Ansichten zur ›Homosexualität‹.*
Aus dem Englischen von Angela Steidele
Besprochen von Sabine Doering
- 232 Marie Wokalek: *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe*
Besprochen von Franz Fromholzer
- 235 Ansgar Mohnkern: *Metapher, Wiederholung, Form. Zu Goethes Unbegrifflichkeiten*
Besprochen von Ingo Vogler
- 237 Katharina Mommsen: *Goethe und der Alte Fritz*
Besprochen von Gustav Seibt
- 239 Sebastian Kaufmann: »Schöpft des Dichters reine Hand ...«. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*
Besprochen von Lars Korten
- 240 Thorsten Valk: *Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung*
Besprochen von Ulrike Leuschner
- 242 Mauro Ponzi: *Melancholie und Leidenschaft. Der Bildraum des jungen Goethe*
Besprochen von Sebastian Kaufmann
- 245 Johannes D. Kaminski: *Der Schwärmer auf der Bühne. Ausgrenzung und Rehabilitation einer literarischen Figur in Goethes Dramen und Prosa (1775–1786)*
Besprochen von Volker Giel

- 247 Karina Becker: *Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks*
Besprochen von Reiner Wild
- 250 Dieter Richter: *Goethe in Neapel*
Besprochen von Siegfried Seifert
- 251 Klaus Mönig: *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenumbruch*
Besprochen von Albert Meier
- 252 Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Simone Frieling: »Diese schöne Stadt«. *Goethe und Mainz – Mainz und Goethe*
Besprochen von Gerhard R. Kaiser
- 255 Kim Hofmann: *Goethe und Winckelmann. Ausgewählte Aspekte von Goethes Winckelmann-Rezeption*
Besprochen von Martin Dörike
- 256 Theo Buck: *Goethes Monodrama »Proserpina«. Eine Gesamtdeutung*
Besprochen von Albert Meier
- 257 Gerhard Kuhnke: *Goethes Wege zu Kant*
Besprochen von Peter Neumann
- 259 »Faust I« und kein Ende. *Studien zu Goethes Werk.* Hrsg. von Árpád Bernáth, Lajos Mitnyán u. Ágnes Simon-Szabó
Besprochen von Jochen Golz
- 262 Rüdiger Scholz: *Die Geschichte der »Faust«-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* 2 Bde.
Besprochen von Bernd Mahl
- 264 Karl Pestalozzi: »Bergschluchten«. *Die Schluss-Szene von Goethes »Faust«. Altes und Neues*
Besprochen von Günter Niggl
- 266 Berliner Kunstakademie und Weimarer Freye Zeichenschule. *Andreas Riems Briefe an Friedrich Justin Bertuch 1788/89.* Hrsg. von Anneliese Klingenberg u. Alexander Rosenbaum
Besprochen von Siegfried Seifert
- 267 Alexander Košenina (Hrsg.): *Andere Klassik – Das Werk von Christian August Vulpius (1762-1827)*
Besprochen von Waltraud Maierhofer

- 270 Michael Mandelartz: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*
Besprochen von Ingo Breuer
- 272 Michael Bies: »Im Grunde ein Bild«. *Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*
Besprochen von Margrit Wyder
- 275 Barbara Neymeyr: *Intertextuelle Transformationen. Goethes »Werther«, Büchners »Lenz« und Hauptmanns »Apostel« als produktives Spannungsfeld*
Besprochen von Gerhard R. Kaiser
- 278 Christian M. Hanna: »Die wenigen, die was davon erkannt«. *Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe*
Besprochen von Christian Schärf
- 280 Károly Szelenyi: *Farben. Die Taten des Lichts. Goethes Farbenlehre im Alltag*
Besprochen von Sabine Schimma
- 283 Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft
- 283 In memoriam
- 293 Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2012
- 295 Stipendiatenprogramm im Jahr 2011
- 296 Stipendiatenprogramm im Jahr 2012
- 297 Dank für Zuwendungen im Jahr 2012
- 299 Dank für langjährige Mitgliedschaften in der Goethe-Gesellschaft
- 301 Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2011
- 325 Ausschreibungstext zur Vergabe von Werner-Keller-Stipendien
- 326 Liste der im Jahr 2012 eingegangenen Bücher
- 328 Die Mitarbeiter dieses Bandes
- 331 Siglen-Verzeichnis
- 333 Abbildungsnachweis
- 334 Manuskripthinweise

Vorwort

Seit 2001 geht den zweijährlichen Hauptversammlungen der Goethe-Gesellschaft in Weimar ein international besetztes *Symposium junger Goetheforscher* voran. Ist es seit jeher gute Sitte, die Fachvorträge der arrivierten Literaturwissenschaftler im jeweiligen Jahrbuch zu dokumentieren, so ergibt sich im Folgejahr die erwünschte Gelegenheit, bevorzugt den philologischen Nachwuchs zu Wort kommen zu lassen und seine in Weimar vorgestellten Erkenntnisse dem Publikum weltweit zugänglich zu machen. Es ist uns deshalb eine Freude, dass auch das Goethe-Jahrbuch 2012 mit vier Beiträgen zum so lebendigen wie fruchtbaren Symposium von 2011 eröffnet werden kann, dessen Leitung erneut in den bewährten Händen von Dr. Matthias Buschmeier (Universität Bielefeld) und Dr. Marie Wokalek (Freie Universität Berlin) lag.

Jahrbücher, die wie das vorliegende zwischen den Hauptversammlungen erscheinen, bieten mehr Raum als die anderen für freie, an kein Rahmenthema gebundene Abhandlungen, die den Dichter, Wissenschaftler und Staatsmann Goethe in den unterschiedlichsten Facetten vor dem Hintergrund seiner Zeit erfassen wollen. Das gilt dieses Mal gleichermaßen für Dieter Borchmeyers geistvollen Festvortrag zur Eröffnung der neuen Dauerausstellung im Goethe-Nationalmuseum am 28. August 2012 wie für das Gemeinschaftswerk von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, die Philipp Stözl's ebenso erfolgreiche wie historisch freie Film-Biographie des jungen Goethe (*Goethe!*, 2010) an den Fakten spiegeln. Waltraud Maierhofer informiert umfassend über Johann Heinrich Rambergs Kupferstiche zu Goethes Werken, und Martin Dönike führt genauestens in Leben und Werk von Goethes römischem Schützling Friedrich Bury ein, während Stefan Matuschek Richard Wagners Siegfried von Goethes Faust her deutet, Yuho Hisayama den ›Gewalt-‹Begriff Goethes auslotet und Margrit Wyder rekonstruiert, wie sich der neptunistische Geologe Goethe das Phänomen der Granit-Findlinge erklärt hat.

Als Prunkstück des Teils *Dokumentationen und Miszellen* darf gewiss Steffen Hoffmanns Edition eines bislang unbekannten Goethe-Briefes gelten; derlei Archiv-Funde sind längst zur Rarität geworden und beglücken umso mehr. Werner Hansens Publikation der Trauerrede Karl von Holteis auf den an Goethes Theaterarbeit beteiligten Schauspieler Pius Alexander Wolff, Kay Ehlings Präsentation der *Faust*-Illustrationen des Münchner Malers Gabriel von Max und Gerhard Müllers Nachvollzug der verworrenen Karriere der populären Formel ›Hier irrt Goethe‹ werfen nicht minder reizvolle Schlaglichter auf Goethes Breitenwirkung in der bürgerlichen Kultur seit dem frühen 19. Jahrhundert.

Wie immer rundet der gewichtige Block der Rezensionen von Neuerscheinungen im Genre der Goethe-Literatur auch 2012 den wissenschaftlichen Teil ab, bevor die imponierend reichhaltigen Mitteilungen *Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft* den gebührenden Schlusspunkt hinter ein Jahrbuch setzen, das nun nach langer Zeit als Broschur wieder in der soliden Gestalt eines ›Hardcover-‹Bandes erscheinen darf. Für die freundliche Bereitschaft, trotz damit verbundener Mehrkosten

dem Goethe-Jahrbuch zum einst selbstverständlichen Kleid eines festen Umschlags zu verhelfen, sind wir dem Wallstein Verlag sehr zu Dank verpflichtet.

Bei der Werbung für seine *Farbenlehre* hat Goethe den Wunsch betont, nicht »nur für Kenner« zu arbeiten, sondern »allgemeiner zu interessieren«. In vergleichbarer Weise wünschen auch wir, mit dem Jahrbuch 2012 unseren Lesern ebenso überraschende wie lohnende Beiträge vorzulegen und auf jeden Fall etwas zu bieten, das des Nachdenkens würdig ist.

Die Herausgeber

Symposium junger Goetheforscher

SEBASTIAN BÖHMER

Goethe, schreibend, auf dem Brenner Anmerkungen zu zwei Fassungen eines denkwürdigen Moments

I.

Verlust und Wiedergewinnung des Schriftstellertums sind ein zentrales Thema bei Goethe während der Jahre rund um seine italienische Reise. Der 1775 in Weimar Angekommene wird hier mehr und mehr zum Staatsbeamten, der in den 1780er Jahren zunehmend Zweifel an seiner Identität im Hier und Jetzt des Weimarschen Hofes und an seiner Bestimmung überhaupt artikuliert. So schreibt er am 10. August 1782 in einem Brief an Charlotte von Stein: »Eigentlich bin ich zum Schriftsteller gebohren« (WA IV, 6, S. 39). Wenn Goethe ›eigentlich‹ sagt, dann meint er damit, dass er derzeit nicht Schriftsteller sein kann. Der lange erwogene Aufbruch nach Italien 1786 soll demgemäß *auch* eine Selbstsetzung des Schriftstellers Goethe sein: nicht im Sinne des ihm bekanntlich verdächtigen Diktums »Erkenne dich selbst«, da er sich über seine Bestimmung – trotz seiner versuchsweisen Annäherung an die Zeichenkunst – im Klaren ist, sondern im Sinne eines zu definierenden Selbstverständnisses, das den eigenen, erkannten und eingestandenen Lebensentwurf begrifflich präzise zu fassen vermag, um den anstehenden Aufgaben gerecht zu werden – seien diese dann Beamtenpflicht oder Dichterarbeit.

Ich werde in meinen Ausführungen nicht versuchen, diese Beobachtung zu be- oder zu widerlegen oder eine Poetologie der vor- und nachitalienischen Dichtungen und ihrer Produktionsprämissen zu entwickeln. Ich setze vielmehr voraus: Der abfahrende Staatsbeamte kehrt als ein sich selbst bewusster Schriftsteller aus Italien zurück. Die Krise der Identität löst sich auf im Prozess einer Bewusstwerdung der eigenen Fähigkeiten. So berichtet es jedenfalls, freilich erst 1829, Eckermann: »Flucht nach Italien, um sich zu poetischer Produktivität wieder herzustellen« (MA 19, S. 282). Das Adverb ›wieder‹ taucht im Kontext der italienischen Reise auffällig häufig auf; es muss dabei nicht unbedingt im Sinne einer zuvor ausgebliebenen Inspiration verstanden werden, schließlich entwirft Goethe im 1780er Jahrzehnt fast alle seine großen Dramen. Goethes Schriftstellertum vor Italien ist also nicht verloren, sondern, unter dem Eindruck sich in den Vordergrund schiebender außerliterarischer Pflichten, sozusagen ›vergessen‹.

Meine Frage ist nun, wie dieser Prozess der Wiedergewinnung sprachlich abgebildet wird. Dazu möchte ich als eine ›Urszene‹ die Brenner-Szene vom Beginn der Reise heranziehen. Sie ist uns in zwei Fassungen überliefert: Die in dem für

Charlotte von Stein geführten Tagebuch ist auf der Reise selbst entstanden, die zweite ist Teil der fast dreißig Jahre später redigierten *Italienischen Reise*. In ihrer spezifischen Differenz stehen beide Texte für zwei Konzeptualisierungen des Schriftsteller-Seins ein, die sich wesentlich nicht nur über die Produktion von Sinn auszeichnen. Sie definieren den Schriftsteller in je unterschiedlicher Weise über die in der Praxis vollzogene und innerhalb des Textes dargestellte Beschäftigung mit Schreibmedien und Schreibmaterialien. So lassen beide Texte Aussagen einerseits über zwei unterschiedliche Bedeutungen des Schriftsteller-Seins für Goethe zu, andererseits erlauben sie auch Aussagen über Bedeutung und Funktion von Schreibmaterialien und den Akt des Schreibens als literarische Arbeitsweise.

II.

Goethe war sich von Beginn der Reise an darüber klar, dass er einen epochalen Schritt unternehmen wird. So heißt es schon im Tagebuch: »Gedenk an mich in dieser wichtigen Epoche meines Lebens«.¹ Das griechische ›epochēin‹ (Anhalten) und der von ihm abgeleitete Begriff ›Epoche‹ spielen in der gesamten antiken Skepsis-Philosophie eine entscheidende Rolle, was Goethe sicher bekannt war. Als An- oder Innehalten ist ›Epoche‹ ein wesentliches Moment bei der ›Wahrheitssuche‹,² ihr Effekt die Ataraxie des Weisen, also der Zustand glücklicher Ruhe. Insofern markiert ›Epoche‹ zunächst einen zeitlichen Schnittpunkt, eine Zäsur, und wird erst während der Aufklärung »vom Anfang eines geschichtlichen Geschehens in dieses selbst verlegt«.³ Beide Lesarten können für den Wortgebrauch Goethes im Tagebuch herangezogen werden. Denkbar ist sogar, sie beide anzunehmen, zumal sie problemlos vereinbar sind.

In beiden Fällen markiert der Begriff ›Epoche‹ zeitliche Grenzen. Zeitliche Grenzziehungen können durch ein Raum-Erlebnis manifest werden und sie können räumlich verbildlicht werden. Der Brenner als Ort zwischen den Welten Deutschland und Italien ist für Goethe solch ein Epoche-machender Punkt. Er erreicht ihn am 8. September und bleibt über Nacht. Schon im ersten Satz des Tagebuchs bezeichnet er ihn als »Ruheat«, wenige Zeilen weiter als »Rastort« (S. 23 f.). Der Brenner wird so zu einem raumzeitlichen Punkt stilisiert, an dem die eigene Existenz im Hier und Jetzt auf einer sich sonst durch andauernde Bewegung auszeichnenden Reise angehalten wird. Räumlich verstanden ist Goethe am entscheidenden Höhe-Punkt des Reisewegs angelangt, der ihn nun *über*, nicht mehr nur *auf* die Alpen führt – bekanntlich ist Goethe zuvor bereits zweimal vor der Fremde des Südens zurückgeschreckt.

Auf diesem herausragenden Punkt der Ruhe entwickelt der bislang Eilende ein Bewusstsein der Übergangssituation, das er schriftlich festhält. Dieser im Tagebuch

¹ Alle Zitate der Brenner-Szene aus dem *Reise-Tagebuch* in MA 3.1, S. 23-35; hier S. 28.

² Vgl. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Bd. 2: *D-F*. Darmstadt 1972, S. 594-599; hier S. 595.

³ Ebd., S. 597. Zur Verwendung des Begriffs bei Goethe und einer ausführlicheren Differenzierung der Bedeutung vgl. den Artikel *Epoche* im Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 270-272.

markierte Übergang soll die zwei Lebens-Epochen im reflektorischen Akt der Versprachlichung voneinander scheiden.⁴ Die Bewusstwerdung der Bedeutung dieses Schrittes wird also selbst thematisch im Tagebuch. Goethe schreibt bereits am ersten Tag von einem gedrängten, allerdings nicht von einem emphatischen Zeit-erleben als Moment der Ordnung, der Fassbarmachung des Erlebten für die Adressatin Charlotte von Stein einerseits, andererseits auch für sich selbst: »[...] hier will ich eine Rekapitulation der vergangnen sechs Tage machen, dir schreiben und dann weiter gehn« (S. 24). Dem Reisenden genügt das Erleben und unmittelbare Aufschreiben nicht mehr. Das Notieren des Vergangenen wird als reflektierte Vergegenwärtigung des Zurückblickenden und als geistiger Abschluss des Erlebten nötig.

Um die ›Epoche Weimar‹ nun abzuschließen, aus der er nach über zehn Jahren flieht, da sie ihn zunehmend sich selbst entfremdet hatte (jedenfalls »Johann Wolfgang Goethe« verstanden als genialisches, dichtendes Wunderkind der Vor-Weimarer Zeit), führt Goethe die angekündigte »Rekapitulation« des Geschriebenen am nächsten Tag aus. Italien will er befreit erreichen. Dazu zieht er – ›Rekapitulation‹ ist ein Begriff sowohl aus der Rhetorik wie aus dem Rechnungswesen – die abschließende Summe aus seinen bisherigen Reiseerfahrungen. So dienen ihm die Stunden auf dem »Ruheort« Brenner als *ein* gedrängter Moment, in dem er bereits schriftstellerisch tätig wird: »Da ich meine flüchtige Bemerkungen dieser Tage zusammenbringe, schreibe und hefte; so findet sich's daß sie beinahe ein Buch werden, ich widme es dir« (S. 27). Drei Arbeiten am Papier werden hier gleichberechtigt artikuliert: das ›Zusammenbringen‹ und das ›Heften‹, also das Ordnen der losen Blätter zu einer festen Form; dazwischen liegt das ›Schreiben‹, das in dieser Stellung zwischen zwei handwerklichen Tätigkeiten mit dem von Roland Barthes eingebrachten Begriff des ›Schreibens‹ als ›écriture‹⁵ also als auch lustvolle Körper-Mechanik, als Handwerk, erfasst werden kann. Diese Lust am Schreiben wird zwar nicht explizit thematisch, jedoch vom ›historischen‹ Goethe in Form der Tagebuch-Niederschrift gerade vollzogen. Zudem spricht neben der Einbindung des Schreibens zwischen die handwerklichen Ordnungstätigkeiten auch die Aussparung jeder näheren Erläuterung dieses Schreibakts, also ob Goethe bloß ab- oder kreativ-

⁴ Dies meint jedoch nicht die Freiheit des Blicks, wie Goethe sie auf der Überfahrt nach Sizilien als existentielle Verstörung eines horizontlos-leeren Schauens und damit als Ausgeliefert-Sein an eine unheimliche Naturgewalt in der *Italienischen Reise* vorstellen wird (vgl. dazu Hans Blumenberg: *Goethes Horizont: Welterfahrung auf dem Meer*. In: ders.: *Goethe zum Beispiel*. Frankfurt a.M., Leipzig 1999, S. 67-69). Auch die auf dem Brenner angefertigten Zeichnungen sprechen für einen klaren, gerichteten Blick. Zwar spricht Goethe abschließend von seinem »freien Gemüt« (S. 28), aber der Zustand ist wesentlich auf das Vergangene und auf das Zukünftige hin konzeptualisiert, nicht auf einen im Falle der Sizilien-Überfahrt krisenhaft beschriebenen Alles-ist-möglich-Zustand. Der Moment auf dem Brenner speist sich zugleich aus der bisher gut verlaufenen Reise und aus der Erwartung auf das endlich zu erreichende Italien. Goethe, der bereits ›die Welt genießt‹, ist in einer klaren linearen Nord-Süd-Bewegung, die nur innehält, um fortzufahren.

⁵ »[...] écrire n'est pas seulement une activité technique, c'est aussi une pratique corporelle de jouissance« (Roland Barthes: »Écrire«. In: *Oeuvres complètes*. Tome IV. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris 2002, S. 983 f.; hier S. 983).

überarbeitend fortschreibt, für die Reduktion auf das Körperliche: Schreiben zeugt sich hier selbst fort.

Das artikulierte Ordnung-Schaffen am Material ist mehr als bloß ein Hilfsmittel zur Konventionalisierung der Kommunikation mit der zurückgelassenen Frau. Natürlich kann Goethe Charlotte nicht einfach Blätter schicken. Aber die präzis unscharfe Formulierung von »beinahe ein Buch« verleiht den nun geordneten Aufzeichnungen eine neue Verbindlichkeit. Denn zwar meint »Buch« auch eine elementare Grundeinheit für Papier (24 Bogen Schreibpapier sind ein Buch),⁶ doch das Buch ist um 1800 vor allem auch nobelstes Produkt des Schreibens. Waren die Aufzeichnungen bisher bloß Aufgeschriebenes, so gewinnen sie jetzt durch das sie synthetisierende ›Zusammenbringen‹, ›Schreiben‹ und ›Heften‹ den Charakter eines Ganzen, »beinahe« eines Werks, dessen Inhalt nun bewusst ausgewählt und als gültiger Ausdruck eines Schriftstellers angesehen werden darf und soll.⁷ Mit der relativierenden Formulierung »beinahe ein Buch« wird dem literarischen Produkt aber das literarische Produzieren wenn nicht vorgezogen, so doch zur Seite gestellt. Das bereits zweimal erwähnte, approximative Schreiben hin zum »Buch« gilt hier ähnlich viel wie das noch nicht zum Ganzen gebrachte Geschriebene.

Dies korrespondiert mit der Reisesituation und verändert sie zugleich: Goethe ist kein Bleibender, sondern ein Durchreisender. Die Erlebnis-Fragmente der bloß transitorischen Reise durch Deutschland und Österreich finden auf dem Brenner ihre Ordnung und ihren inneren Zusammenhang im materiellen wie im geistigen Sinn. In der Schreibszene vermag Goethe den fragmentarischen Charakter der letzten Tage zu überwinden. Die Schreibszene stellt die Ruhe auf der Reise und den als epochalen Abschluss und Anfang begriffenen Moment auf den Alpen nicht nur inhaltlich dar, sondern erschafft den Trennungsmoment, als Goethe zum ersten Mal aus der Versprachlichung unmittelbaren Erlebens heraustritt und zur Reflexion übergeht. Erst die so erlangte Objektivität des Geschriebenen kann der subjektiven Empfindung Gültigkeit verleihen. Erst in der Schreibszene trennen sich die Welten und wird ›Epoche gemacht‹.

Das Handwerk des Schriftstellers: das Ordnen und Be-Schreiben der Papiere stiftet dabei die Ordnung des Erlebten. Und diese Ordnung des Erlebten steht für den Sinn der Reise ein, so dass die Ordnung der Papiere, ihre Handhabbarkeit, auch den Sinn der Reise selbst nicht nur qua Inhalt dokumentiert, sondern materialiter mit erarbeitet. So lesen wir im Tagebuch die Aufzeichnungen eines Reisenden,

⁶ Vgl. Lothar Müller: *Weisse Magie. Die Epoche des Papiers*. München 2012, S. 107.

⁷ Die sinnlich-materiale Verbindlichkeit des Buches als ›festes‹ Medium von Schrift kehrt bei Goethe, freilich sehr viel später, prominent wieder, nämlich im Zusammenhang mit dem Manuskript zum zweiten Teil des *Faust*. Eckermann legt Goethe diese Worte am 17. Februar 1831 in den Mund: »Ich habe nun auch das ganze Manuskript des zweiten Teiles heute heften lassen, damit es mir als eine sinnliche Masse vor Augen sei. Die Stelle des fehlenden vierten Aktes habe ich mit weißem Papier ausgefüllt, und es ist keine Frage, daß das Fertige anlockt und reizet, um das zu vollenden was noch zu tun ist. Es liegt in solchen sinnlichen Dingen mehr als man denkt, und man muß dem Geistigen mit allerlei Künsten zu Hülfe kommen« (MA 19, S. 410). Hier verleiht die Buchform dem geistig Unfertigen eine vorläufig endgültige Form, die die Fertigstellung dadurch begünstigt, dass es das sinnlich erfassbare, material bereitete Werk schon vorstellt.

der sich schreibend und heftend in der Arbeit an eben diesem Tagebuch als Schriftsteller betätigt, indem er als Schreiber handelt. 1786 auf dem Brenner ist Goethe bereits der, der er wieder werden wollte: ein Schriftsteller, dem die geistige und vor allem materiale Arbeit am Text ein erster gültiger Vollzug seiner gesuchten Bestimmung wird. Erst so lassen sich seine abschließenden Worte des befreiten Überschwangs vom 9. September verstehen, die zweimal das beschriebene Material als Ausweis der Befindlichkeit heranziehen: »Ich bin wohl, freien Gemüts und aus diesen Blättern wirst du sehn wie ich der Welt genieße. Lebwohl. Der ganze Tag ist mir über diesen Papieren hingegangen« (S. 28). Wovon wir hier lesen, ist nicht der vorausschauende, hoffende Blick des Reisenden nach Italien, sondern der zurückblickende Schriftsteller, dem es in diesem Blick zurück und seiner produktiven Bearbeitung in der Sprache und ihrem Material (Goethe schreibt »sehn«, nicht »lesen«) gelingt, sich selbst als Schriftsteller zu erkennen. Es gelingt ihm zugleich – soweit dies möglich ist –, einen raumzeitlich exakten Punkt als Epochenschwelle nicht nur zu erkennen, sondern zu erleben und zu beschreiben. Im Schreiben über das Schreiben dokumentiert sich die Schriftsteller-Existenz des historischen Subjekts Goethe wenn noch nicht als gänzlich intakt, so doch als zwiefach tätig: im literarischen Text und in dessen Genese.

III.

Das Tagebuch erfährt drei Jahrzehnte später eine umfangreiche redaktionelle Überarbeitung und wird zum Grundgerüst des 1816 veröffentlichten ersten Teils der *Italienischen Reise*. Goethe berichtet mehrfach selbst vom ›Charakter‹ dieser Aufzeichnungen, die unredigiert nicht für eine Veröffentlichung in Frage kämen. Schon 1796 schreibt er an Schiller: »Zu einer absichtlichen Komposition umgearbeitet würden solche Aktenstücke wohl einigen Wert erlangen, aber so in ihrer lieben Natur sind sie gar zu *naiv*«.⁸

Zehn Jahre nach Reisebeginn hat dieses intime Dokument, einst Charlotte von Stein beinahe zeremoniell gewidmet, also nur mehr den Status eines ›Aktenstücks‹. Nicht dass der Staatsbeamte und – wie wir seit Ernst Robert Curtius' Aufsatz *Goethes Aktenführung*⁹ wissen – ›Aktenmensch‹ Goethe damit etwas besonders Herabsetzendes formuliert hätte (wie unser Sprachgebrauch dies wohl nahelegen würde), doch markiert er damit den Text als reines sinntragendes Speichermedium, das zur weiteren Be- und Überarbeitung bereitliegt. Und er markiert ihn hier, wichtiger noch, als unpoetisch. Poetische Qualität könne erst eine »absichtliche Komposition« hineinbringen, die der Text – auf die gleichermaßen zärtliche wie spöttische Distanzierungsformel von der ›gar zu *naiv*[en]‹ Natur gebracht – noch nicht

8 Goethe an Schiller, 26.10.1796 (MA 8.1, S. 262). Vgl. z. B. auch die Äußerung gegenüber Zelter vom 27. Dezember 1814. Goethe spricht dort von seinen italienischen Notizen als mit »Naivität« und »im Augenblick geschrieben« (MA 20.1, S. 363). Auf die weitreichenden Bedeutungszusammenhänge des Begriffs des ›Naiven‹ im Hinblick auf die Auseinandersetzung Goethes und Schillers kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden.

9 Ernst Robert Curtius: *Goethes Aktenführung*. In: *Die neue Rundschau* 62 (1951) 2, S. 110–121.

hat. Aber »naiv« sind die Äußerungen nur aus der historischen Rückschau des Heimgekehrten. Und diese Rückschau ist von der Teleologie der schließlich gelungenen ›Wiedergeburt‹ als Schriftsteller nicht nur geprägt, sondern setzt diese bereits voraus.

Die Differenz zwischen einer Versprachlichung des bereits wieder als Schriftsteller tätigen Reisenden im Tagebuch und des Schriftsteller-Werdens als werkkonstituierendes Element der *Italienischen Reise* wird nun paradigmatisch in der bearbeiteten Fassung der Brenner-Szene sichtbar. Zunächst überwiegt die Übernahme und Intensivierung der Tagebuch-Einträge. In der redigierten Fassung von 1816 verwendet Goethe keine differenzierenden Tagesangaben mehr: Nur »Auf dem Brenner, den 8. September Abends«¹⁰ wird als Überschrift eingesetzt. Der nächste Eintrag ist dann am 11. September »Trent« (S. 23). Die als verdichtet erfahrene Zeit, von der schon das Tagebuch berichtete, wird so stärker als *ein* Moment dargestellt. Zeit und Ort funktionieren also immer noch punktuell. Auch gibt es in der *Italienischen Reise* die Sammlungs- und Ordnungsszene der Papiere: Goethe ›sondert, sammelt, heftet‹, richtet also die Blätter ein. Aber der Begriff ›Schreiben‹ fehlt.

Warum schreibt Goethe nicht ›Schreiben‹? Das Schreiben des Tagebuchs und das Schreiben über das Schreiben im Tagebuch waren Ausweise eines auf der Reise praktizierten Schriftstellertums, das der ›historische‹ Goethe zum einen als Ordnungs- und Sinngebungsfunktion seiner bisher gemachten Erfahrungen einsetzte und kultivierte, zum anderen führte es als »écriture« den Schriftsteller zu seiner ihm wesentlichen Tätigkeit, seinem Handwerk, zurück. Das nun immer noch vorhandene Sondern, Sammeln und Heften der Blätter rekurriert in der späteren Version zwar ebenfalls auf den epochalen Abschluss eines Lebensabschnitts – Goethe spricht mit bedeutungsvollem Vokabular vom »von der Seele wälzen« (S. 21). Aber nicht mehr das Schreiben und das Schreiben vom Schreiben, sondern das bereits Geschriebene, nämlich nur noch die bereits vorliegenden Blätter stehen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Damit fällt nun nicht allein der Verweis auf ihren Produktionsprozess aus dem Text heraus, sondern auch die Dimension von ›Schreiben‹ als »écriture«.

Dieses Nicht-Schreiben wird im Text auffällig eingehaumt. Statt nämlich das Schreiben zu schreiben, gibt der Absatz vor der ›Blätter-Szene‹ einen kurzen und überraschenden Einblick in die kulturelle Bedeutung der Pfauenfeder für die Einheimischen, der im Tagebuch überhaupt nicht vorkommt: »Wer diese Gebirge bereisen wollte, müßte dergleichen [Pfauenfedern; S. B.] mit sich führen« (S. 21). Federn also soll der Reisende einstecken – nicht aber zum Schreiben, sondern zum Bezahlen von Dienstleistungen. Dies ist die witzige Verschiebung eines Schriftstellers, der gerade einen Zustand beschreibt, in dem er nicht schreibt. Historisch gesehen ist das zumindest ungenau. Goethe hat das Tagebuch eigenhändig geschrieben und er hat im Tagebuch über das Schreiben geschrieben. Der Schreibakt wird *am* Tagebuch vollzogen und *im* Tagebuch dokumentiert. In der *Italienischen Reise* folgt dagegen auf die ›Blätter-Szene‹ die Erwähnung der Mitnahme einiger in Weimar begonnener Dichtungen, die Goethe bearbeiten und fertigstellen möchte: »Ich

¹⁰ Alle Zitate der Brenner-Szene aus der *Italienischen Reise* in MA 15, S. 15-22; hier S. 15.

hatte nach Carlsbad meine sämtlichen Schriften mitgenommen, um die von Göschen zu besorgende Ausgabe schließlich zusammen zu stellen« (S. 21).¹¹ Wieder keine Schrebszene, sondern eine synthetisierende editorische Arbeit, dabei die humoristische Tendenz der zuvor erwähnten Pfauenfedern weitertreibend, wenn Goethe von der »geschickten Hand« (S. 21) seines Sekretärs Christian Vogel berichtet, der ihm – so darf man das semantische Spiel wohl vervollständigen – seine ›Federn‹ und sein zweites ›Schrebinstrument‹, nämlich seine »geschickte Hand«, lehrt. Der hier in der Rückschau konzeptualisierte Reisende schreibt also nicht mit eigener Hand und die in demonstrativer Aussparung des Schreibens um ihn herum erwähnten Federn sind medientechnisch verstanden andere, ausgelagerte bzw. sogar ignorierte oder dysfunktionalisierte Möglichkeitsformen des Schreibens.

In der künstlichen Narrativität der überarbeiteten Blätter bedeutet dieser Moment auf dem Brenner so noch nicht das durch den Akt des Schreibens bereits wieder aktivierte Schriftsteller-Sein, sondern markiert einen transitorischen Punkt, der auf die Wiedergewinnung des Schriftstellertums erst ausgerichtet ist. Diese Kontinuität wird gewährleistet durch die ausführlich geschilderte Mitnahme von zu überarbeitenden dichterischen Werken, deren Zu-Ende-Dichten erst den Schriftsteller wiederkehren lässt. Mit ihnen inszeniert Goethe in der Brenner-Szene der *Italienischen Reise* einen Blick zurück nach vorn, der gerade durch das Fehlen des Schreibakts eine Aussage über den Status des Schriftstellers als Dichter tätigt. Denn ist im Tagebuch die »écriture«, gleichberechtigt zur Arbeit am Material und der Produktion von ›Sinn‹, an der Konstitution des Schriftstellers beteiligt, so ist der Status des Schriftstellers in der *Italienischen Reise* durch den Akt des Dichtens im gängigen Sinne der Zeit um 1800 bestimmt: als Produktion eines materiell und medial unabhängigen geistigen Gehalts, den man Poesie nennt.

Die Arbeit am Material bleibt dabei als selbstsetzerischer Akt bestehen, gleichsam als erster Schritt hin zu einem erst später realisierten Dichter-Sein, und ist mithin Bedingung der Möglichkeit von Dichter-Sein. Doch diese Arbeit ist erstens auf der Ebene des literarischen Werks in einen teleologischen Zusammenhang gebettet, und zweitens auf der ›realen‹ Ebene des Autors Goethe ganz verändert. Denn wir wissen, dass Goethe bei der Ausarbeitung dieses ›Werkes‹ das ihm zur Verfügung stehende Material nicht nur heranzog und mit ihm arbeitete, sondern dass er es zerschnitt, dass er hineinschrieb und es so teilweise zerstörte.¹² Er zerstört Schreib-Material, um einen ›Text‹ – das meint hier einen ›Sinn‹, der eine beliebige Realisations-Form erhalten kann – zu generieren.

Der so vorgestellte Begriff vom Schriftsteller in der *Italienischen Reise* umfasst keinen lustvoll Schreibenden, sondern einen sich in der Selbstentfaltung darstellenden Dichter, dessen Status als Dichtender jedoch ein nachträglich konstruierter ist: Der Schriftsteller von 1816 ist Dichter. Er braucht nicht selbst zu schreiben und er braucht seine Dichter-Werdung auch nicht rückschauend mit einem Schreibakt zu

¹¹ Dies ist auch durch Briefe belegt. Vgl. z.B. den Brief an Göschen vom 2. September 1786, in dem Goethe für die Drucklegung seiner *Sämtlichen Schriften* sehr detaillierte Angaben macht.

¹² Vgl. den Bericht zur Überlieferung in MA 3.1, S. 649.

verknüpfen.¹³ Dieses Schriftsteller-Sein als Dichter zeichnet sich durch Indifferenz gegenüber Medien und Material aus – dies ist insofern die unmoderne Konzeptualisierung vom Schriftsteller, als sich das Schreiben im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr auf seine materialen und medialen Bedingungen konzentrieren und diese thematisieren wird.¹⁴ Zwar hat das Schreibmaterial durch den immer noch präsenten Akt des Ordnens einen initierenden Charakter innerhalb des Textes, wurde jedoch längst von einer ›realen‹ Material-Konzeption verdrängt, die auf Blätter nur mehr als bloße Speichermedien zurückgreift und die man in der Produktion des ›eigentlich‹ Wesentlichen, des ›Textes‹, sogar zerstören kann. Bedingung dafür ist jedoch der nun verschwiegene, nur *im* und *als* Tagebuch festgehaltene Schreibakt, der als die fundamentale Tätigkeit des Schriftstellers diesem zwar später aus dem Blick gerät, aber für uns rekonstruierbar am Anfang seines selbst-inszenatorischen Werdens steht.

Goethe konzeptualisiert den Schriftsteller Goethe in der *Italienischen Reise* als Empfangenden, dem Fortführung und Kontinuität auf einer höheren Ebene ermöglicht werden, während er im Tagebuch ein Schaffender auch im Sinne der körperlichen Tätigkeit des Schreibakts ist. So bedeutet Schriftsteller-Sein im und am Tagebuch Ordnen und Schreiben, in der *Italienischen Reise* Ordnen und Dichten.

¹³ Wesentlich dafür ist vor allem auch die Installation von Dichtung und dichterischer Arbeit im abschließenden – freilich noch später verfassten – *Zweiten Römischen Aufenthalt*: so z.B. der Bericht über die Arbeit an *Faust* und *Tasso* (MA 15, S. 619 f.), aber auch das berühmte Ende, das Ovids Verse über dessen Verbannung beschwört und über denen der ›historische‹ Goethe 1788 zunächst scheitert, da er der Gültigkeit der Worte nichts hinzuzufügen hat. Als Abschluss eines vierzig Jahre später vollendeten Werks jedoch sind auch sie poetischer Ausdruck eines wiedergefundenen Schriftsteller-Daseins, das sich selbstbewusst seiner Produktivität, dankbar gerade auch an Entdeckung und Verlust Italiens oder hier genauer: Roms, erinnert. Schreiben als Akt bleibt auch in diesen Passagen jedoch beinahe ausgespart.

¹⁴ Vgl. dazu z.B. die Zusammenfassung von Klaus Hurlebusch: *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: *Textgenetische Edition*. Hrsg. von Hans Zeller u. Gunter Martens. Tübingen 1998, S. 7-51; hier S. 8-16.

SABINE SCHIMMA

»So sehr ich die Unvollkommenheit jenes ersten Versuches fühlte und fühle«* *Die Medien und ihr Eigenleben in Goethes Farbstudien*

Im Mittelpunkt von Goethes über vierzig Jahre währenden Farbstudien steht die erkenntnistheoretische Aufwertung des menschlichen Gesichtssinns. Indem Goethe die Farbe als »ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges« (LA I, 4, S. 19) konzipiert, erklärt er den »Sinn des Auges« zum Erkenntnisorgan per se. Damit markiert sein Konzept eine klare Grenzziehung, die sich gegen das mathematische Zeichensystem der newtonschen Optik richtet. Dieses funktioniere, so Goethe, durch seinen selbstreferentiellen Charakter phänomenunabhängig und sei auch dann noch in sich gültig, wenn sich die Erscheinungen längst gewandelt hätten. Newton geht davon aus, dass alle Farben im weißen Licht enthalten sind. Er ordnet den einzelnen Farben, die im Vorgang der Refraktion sichtbar werden, jeweils einen spezifischen Brechungsindex zu und begreift diesen als Ursache für ihr Erscheinen. Goethe hingegen legt den Phänomenen kein in unsichtbare Tiefen reichendes Kausalverhältnis zugrunde, sondern untersucht die »verschiedenen [sichtbaren; S. Sch.] Bedingungen, unter welchen die Farbe sich zeigen mag« (LA I, 4, S. 19). Für ihn zählt damit nicht das faktische Versuchsergebnis, sondern allein die Frage nach dem Wie der Konstituierung wissenschaftlicher Resultate.

Dieser Zugriff wirft unweigerlich die Frage nach der Wirkungsweise von Medien auf. Diese Medien beschreibt Goethe als Produzenten der Farbe. Meine Argumentation stützt sich auf einen kulturwissenschaftlichen Medienbegriff, der auf zwei Prämissen beruht: 1) Medien existieren nicht in einem substanzialen und dauerhaften Sinn, sondern sind als komplexe Ordnung stets in zeitgenössische Techniken, Diskurse und anderweitige Kontexte eingebunden. 2) Sie besitzen eine wissensgenerierende und autoregulative Funktion, indem sie das, »was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind«. In diesem Sinne sind Medien mehr als bloße Vermittler von Informationen, die sie zeitlich und räumlich übertragen; sie speichern und verarbeiten nicht nur bereits gewonnenes Wissen, sondern generieren bzw. produzieren dieses in erster Linie.¹ Machen Medien die Welt zwar auf unterschiedliche Weise zugänglich, entziehen sie sich doch immer schon den Lenkungsbemühungen des sie einsetzenden Forschers. Nachfolgend möchte ich an zwei Beispielen zeigen, wie in Goethes Studien subjektive Intentionen und mediale Dynamik spannungsreich

* Goethe an Friedrich Schiller, 17.2.1798 (WA IV, 13, S. 67).

¹ Vgl. Lorenz Engell, Joseph Vogl: Vorwort. In: Claus Pias u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 8–11; hier S. 10.

aufeinandertreffen: in der experimentellen Erzeugung des physikalischen Urphänomens und bei den physiologisch generierten Farben.

In seinem erkenntnistheoretischen Ansatz eines situativen, auf die Betrachterpräsenz gerichteten Wissenserwerbs konzipiert Goethe die Phänomene der Farben als Bilder, als visuelle Oberflächen, die stets medial erzeugt werden. Er betrachtet diese Bilder als ästhetische Einheiten im doppelten Wortsinn des Attributs: Sie sind für ihn naturwissenschaftliche Objekte, bei deren Beschreibung wahrnehmungs- und kunsttheoretische Konzepte ineinanderfließen. Goethe setzt die Zweidimensionalität und Ganzheit dieser Bilder gegen die raumbezogene Strahlenphysik Newtons und gegen die seit Galilei bestehende hierarchische Teilung der wahrnehmbaren Dingeigenschaften in primäre und sekundäre Qualitäten. Zu Ersteren zählen alle mess- und berechenbaren Phänomene, zu Letzteren die durch die Sinneswahrnehmung erfahrbaren Erscheinungen. Wurde bis zu Goethes Zeiten in vielen sensualistischen Theorien der haptische Sinn erkenntnistheoretisch höher als der Visus gewertet, entwirft Goethe ein Gegenkonzept: Er stellt der geometrisch bereinigten Farbe einen autonomen Sehsinn entgegen, der allein über die visuelle Wahrnehmung von Differenzen den Tastsinn epistemologisch obsolet macht: »Nunmehr behaupten wir, wenn es auch einigermaßen sonderbar klingen mag, daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander, fürs Auge unterscheidet« (LA I, 4, S. 18).

In seinen physikalischen Studien sind es der Versuch und die brechenden Mittel von Prismen und Linsen, die Goethe als Medien begreift. Ausgehend von einer netzartig gedachten Natur, die Goethes pantheistischem Weltzugriff entsprechend keineswegs diskrete, sondern sich wechselseitig beeinflussende Einheiten aufweist, entwickelt er eine strukturhomologe Methode experimenteller Reihenbildung. Ziel dieser Methode ist das Erkennen eines Naturgesetzes bzw. einer allgemeingültigen Regel am Ende der Versuchsreihe – ein Vorgehen, das der Physiker und Wissenschaftshistoriker Friedrich Steinle als explorative Methode beschreibt. Goethe leitet jede Versuchskonstellation aus der vorhergehenden ab und ordnet sie syntagmatisch. Diese Methode ermöglicht es ihm, unterschiedliche Perspektiven auf ein und dasselbe Phänomen zu erlangen und die Versuchskonstellation von Zufälligkeiten und Störungen unterschiedlicher Art zu bereinigen. Beides gelingt ihm nur durch das Variieren eines Grundversuchs, wodurch das allen Erscheinungen Identische als eine Konstante in der Variabilität der Erscheinungen ermittelt werden kann.² Diese Konstante, die identisch mit dem gesuchten Naturgesetz ist, ist Goethes Urphänomen, das – anders als in Newtons geometrischer Optik – an einer Grenze zwischen Hell und Dunkel, Weiß und Schwarz in einem trüben Mittel entsteht. Zum Trüben zählt Goethe neben natürlichen Erscheinungen wie atmosphärischen Dünsten und dem Meerwasser auch die brechenden Mittel von Prismen und Linsen (vgl. LA I, 4, S. 63–76). Als urbildlich-elementare Regel ist das Urphänomen eine Abstraktion im

² Vgl. Friedrich Steinle: »Das Nächste ans Nächste reihen«: Goethe, Newton und das Experiment. In: *Philosophia naturalis: Archiv für Naturphilosophie und die philosophischen Grenzgebiete der exakten Wissenschaften und Wissenschaftsgeschichte* 39 (2002) 1, S. 141–172; hier S. 146–149 sowie S. 152 f.

Gegenständlichen, die im Bereich des Wahrnehmbaren verbleibt und nicht auf die von den Phänomenen gelöste, begriffliche Ebene überführt wird. Diese Abstraktion dient Goethe als experimenteller Kulminations- und Umschlagpunkt, als visualisiertes Gesetz, an welchem er weitere Einzelphänomene abgleicht. Zwischen der Regel des Urphänomens und dem individuellen Abbild in Form der aktuell betrachteten Erscheinung gibt es keinen Bruch, da das Abbild immer ein Teil des Urbilds ist. In seiner Aktualitätsgebundenheit hat das Urphänomen stets den Charakter eines sich selbst rektifizierenden Zwischenergebnisses, das die Veränderungen der Erscheinungswelt integriert und zugleich visualisiert.

Setzt Goethe das Experiment als Mittel der Komplexitätsreduktion ein, ist er sich dessen bewusst, dass jeder Wissensgewinn neue Unklarheiten erzeugt. Die aus diesem dialektischen Verhältnis resultierenden Unwägbarkeiten plant er von vornherein ein: »Es gibt, wie ich besonders in dem Fache, das ich bearbeite, oft bemerken kann, viele empirische Brüche, die man wegwerfen muß, um ein reines konstantes Phänomen zu erhalten; allein sobald ich mir das erlaube, so stelle ich schon eine Art von Ideal auf« (LA I, 3, S. 306f.). Berücksichtigt der ständige Phänomenabgleich in Goethes prozessualer Versuchsmethode eine sich wandelnde und damit zeitabhängige Natur, spricht er dem Subjekt die alleinige Souveränität für richtungsweisende Änderungen des Experiments zu. Diese reichen von der Variation verschiedener Versuchspараметer, z. B. der Abstandsänderung zwischen Prisma und Hell-Dunkel-Grenze, bis zu einer vollkommenen Neuorganisation der Versuchskonstellation. So kann die Farberzeugung in einer Camera obscura durch die Farbgenerierung ersetzt werden, die beim direkten Blick durch das Prisma auf einen Hell-Dunkel-Kontrast stattfindet. Zugleich ist sich Goethe der Unzulänglichkeit dieser Eingriffe durchaus bewusst. Das Nichtplanbare, Destabilisierende kann jederzeit zum experimentellen Hauptschauplatz werden. Die ewige Resthaftigkeit der von Goethe versuchten Einebnung dieses Ungleichgewichts treibt den Experimentalprozess selbst voran. Im Netz der Kontingenzen, der divergierenden Möglichkeiten dient bei Goethe als einzige Orientierungshilfe der Bezug auf das bereits vorhandene Komplexe: die explorative Methode. Sie liefert als »Verfahrensart selbst den Maßstab« (LA I, 3, S. 295), an dem sich der Forscher im Schwebezustand zwischen Noch-nicht-Gewusstem und gewonnener Erkenntnis neu orientieren kann. In seiner überzeugenden Studie stellt Friedrich Steinle Goethes Methode, in der die Versuchsergebnisse erst am Ende der experimentellen Reihe gewonnen werden, Newtons theorieorientierter Methode gegenüber. Anders als Goethe beweist oder widerlegt dieser mit nur einem oder wenigen ausgewählten Versuchen eine zuvor erstellte Theorie.³

Im Gegensatz zu Newton wertet Goethe jene Refraktionsversuche erkenntnis-theoretisch höher, in denen das Auge des Subjekts aktiv an der Farberzeugung mitwirkt. Goethe bezeichnet sie als subjektive Versuche, die er strikt von den objektiven Versuchen in einer Camera obscura trennt – Versuche, die Newton sehr oft durchgeführt hatte. In dieser Vorrichtung wird, wie Jonathan Crary darlegt, die äußere Realität von ihrer Repräsentation im dunklen Innenraum getrennt, so dass das Forscherauge nicht unmittelbar in die Bildgenerierung des Farbenspektrums

³ Vgl. Steinle (Anm. 2), S. 151, 153.

eingebunden ist.⁴ Goethe hingegen führt das Prisma direkt zum Auge und passt seine Funktion dem menschlichen Blick an. Da die Farberzeugung dieser Versuchsart lediglich Auge, Prisma und einen Hell-Dunkel-Kontrast erfordert, ist sie nicht an räumliche Parameter gebunden. Sie ist ortlos und erlaubt ständige Standpunktwechsel. So prismatisiert Goethe oft in ganz alltäglichen Situationen oder in einer natürlichen Umgebung.

Natürliches Sehen und Instrument konstituieren hier einen Medienverbund, dem ein spannungsreiches Verhältnis innewohnt. Dient bei Goethe das Auge als alleiniges Organ der Wahrheitsfindung, reicht seine Leistung in den Refraktionsversuchen nicht aus. Das Prisma fungiert als Organerweiterung, sind doch die Brechungsfarben unabdingbar an eine apparative Sichtbarmachung durch das refraktierende Medium gebunden. Das Prisma als eine Art farberzeugende Brille denaturiert das natürliche Sehen und kennzeichnet es als defizitär, markiert jedoch zugleich den Einsatzpunkt für die sinnliche Erfahrbarmachung der Farben. Auf diese Weise integriert das Auge die Entwertung seiner natürlichen Leistung in den Blick und vice versa gewinnt das Prisma seinen wissenschaftlichen Wert erst durch die Mitwirkung des Auges.

Bereits bei seinem Erstkontakt mit dem Prisma benutzt Goethe dieses Instrument als eine Art Sehhilfe für die Farben. Er führt es zum Auge und blickt auf eine weiße Wand, an deren Unebenheiten er die prismatischen Farben, die sogenannten Kantspektren, entdeckt. Diesen frühen Blick durch das brechende Mittel inszeniert er, so Albrecht Schöne, als eine Art Erweckungserlebnis,⁵ als Aperçu, in dem ein genialer Gedankenblitz die Neugier des Forschers weckt, um ihn auf seinen eigenen Erkenntnisweg zu führen. Nicht zufällig erinnert Goethes Beschreibung dieses Erlebnisses an eine künstlerische Inspiration, war er doch durch das Fehlen jeglicher Regeln für die Farbgebung in der Malerei auf das Forschungsgebiet der Chromatik gestoßen. Und in der Tat stattet sich Goethe in seinem Text über den ersten Blick durchs Prisma mit einem aktiven Künstlerauge aus, wenn er in den blauen und gelben Brechungssphänomenen sogleich die »warmen und kalten Farben der Maler« (LA I, 6, S. 421) entdeckt. Die in diesem Kontext beschriebene weiße Fläche, auf die Goethe blickt, wirkt wie die leere Leinwand eines Malers.

Liegt die kreative Formgebung im Blick des Künstlers schon vor ihrem praktischen Niederschlag im zu schaffenden Werk, wird hingegen das aktive Auge des Forschers durch die Natur geleitet – ein Kräfleverhältnis, das Goethe an einer Theorie doppelter Bilder visualisiert. Bereits die Eigenschaft des Trüben, die Goethe dem Prisma zuschreibt, besitzt einen entrücklichen Charakter. Das Trübe egalisiert alle Teile des Raums, wodurch es flächenhaft wirkt. Goethe entwirft es als Entstehungsforum der Farben, als per se wahrnehmbares Chaos, als »eine Versammlung von Ungleichtartigem, d.h. von Undurchsichtigem und Durchsichtigem«

⁴ Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel 1996, S. 48–52.

⁵ Vgl. Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*. München 1987. In seinem Werk belegt der Autor eindrücklich, dass sich die Struktur des Historischen Teils der *Farbenlehre* an theologischen Dogmen- und Glaubenskämpfen orientiert, die Goethe analog zu Gottfried Arnolds *Unpartheyischer Kirchen- und Ketzer-Historie* aus dem Jahre 1688 gestaltete.

(LA I, 8, S. 227), aus dem sich wie in antiken Schöpfungsmythen die chromatische Ordnung formt. Die durch den äußeren Gegenstand im Auge erzeugten Bilder bezeichnet er als Hauptbilder, die durch das Zusammenwirken von trübem Mittel und Blick entstehenden Phänomene als Nebenbilder. Diese richten sich in ihrer Erscheinung immer nach der Form des Hauptbildes: »Ein solches Nebenbild ist eine Art von Doppelbild, nur daß es sich von dem Hauptbilde nicht trennen läßt, ob es sich gleich immer von demselben zu entfernen strebt« (LA I, 4, S. 85). Dennoch entfaltet das zweite, durch die Allianz von Blick und Prisma erzeugte Bild ein Eigenleben, welches das primäre Bild beeinflusst. In diesem Kontext wird die Hell-Dunkel-Grenze zum experimentellen Hauptschauplatz, der eine paradoxe Funktion erfüllt. Die Grenze dient als Markierung für die Verrückung des Hauptbildes, wird jedoch zugleich durch die im Vorgang der Brechung entstehenden Kantenspektren überlagert und visuell entwertet.

Appellierte in der klassizistischen Kunsttheorie die Linie an die rationale, die Farbe an die emotionale Erfassung des Bildes, verbinden sich beide Entitäten in den Kantenspektren, die Empfindung und Ratio des Forschers paritätisch herausfordern. Mit dieser Konstellation verweist Goethe im Medium des Versuchs rekursiv auf seine erkenntnistheoretische Figur der rationalen Empirie,⁶ die auf eine Abstraktion im Gegenständlichen zielt. Um Farbdaten produzieren zu können, gehen Auge und objektiver Hell-Dunkel-Kontrast beim Blick durchs Prisma eine ununterscheidbare Allianz ein. Diese konstituiert das ästhetische Bild als eine Einheit, die sich immer im lebendigen Zusammenwirken mit der Natur, nicht aber als arbiträres, von ihr gelöstes Produkt entwickelt. Eine solche untrennbare Verschmelzung definiert der französische Philosoph Gilles Deleuze phänomenologisch als Sensation: »Die Sensation ist mit einer Seite zum Subjekt hin gewendet [...], mit einer anderen zum Objekt [...]. Oder besser: sie hat überhaupt keine Seiten, sie ist unauflösbar beides zugleich, sie ist Auf-der-Welt-Sein, wie die Phänomenologen sagen: Ich *werde* in der Sensation, und zugleich *geschieht* etwas durch die Sensation, das eine durch das andere, das eine im anderen«.⁷

Zeigt sich die Offenheit von Goethes prismatischen Bildern strukturhomolog zur Offenheit seiner prozessualen Experimentalmethode und einer sich potentiell unendlich wandelbaren Natur, macht Goethe dieses Konzept zum ästhetischen Schauplatz, an dem er sein klassizistisches, auf eine vollendete Ordnung setzendes Kunstideal unterwandert. In der bildenden Kunst steht die Trennung von Bild und Rahmen, wie Werner Busch zeigt, für die unüberwindbare Differenz zwischen Subjektivität und Objektivität im Rezeptionsprozess. Während in diesem Vorgang die Aktivierung des Innenbildes vom Betrachter zu leisten ist, wird die Art seiner Interpretation immer vom Bildrahmen beeinflusst.⁸ Bei Goethe ist die Rahmung Indiz für die endgültige Vollendung eines Bildes. Sie weist dem Heterogenen und

⁶ Den Begriff des ›rationellen Empirismus‹ prägte Friedrich Schiller. Vgl. Friedrich Schiller an Goethe, 19.1.1798 (SNA 29, S. 190).

⁷ Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München 1995, S. 27.

⁸ Vgl. Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1985, S. 53.

Disparaten des Dargestellten einen bestimmten Ort auf der Fläche zu, womit sie die Gesamtheit des Bildes definiert. Erst die abschließende Begrenzung der Bildfläche entscheidet über die Kraft und Harmonie ihrer Einzelemente. Goethe hatte zeit seines Lebens Probleme mit der Rahmung und überließ diese Tätigkeit lieber anderen, u. a. Charlotte von Stein. Dieser gestand er, dass ihn seine formatlich festgelegten Zeichnungen ängstigten, »weil ich fühle und sehe was ihnen fehlt«.⁹ Wird bei Goethe durch die Rahmung willkürlich und fremdbestimmt die Organisation des Bildes festgelegt, mündet dieser Vollendungsschritt in etwas Totes, endgültig im Kunstwerk Stillgestelltes, welches das Werden des Bildes in ein Gewordensein überführt. Die Kantenspektren haben hingegen ihre eigene farbliche Ordnung, die sich an der sie konstituierenden Grenze, wie Goethe betont, in »ihrer höchsten Energie« (vgl. LA I, 4, S. 96) zeigt.

Diesem Fall geradezu konträr setzt Goethe in einer anderen Experimentalkonstellation eine willkürliche Grenze, um seine physikalische Theorie der Farbentstehung zu retten. In diesem Fall wird sein Diskurs selbst zu einem eigenwilligen Medium, das ein real nicht erfahrbares Phänomen beschreibt. Es handelt sich um das Konzept des Sonnenbildes, mit dem Goethe den Einsatz der Camera obscura legitimiert, die er trotz aller Polemik gegen Newton doch benutzt. Nicht das *foramen exiguum*, die begrenzte lichteinlassende Öffnung der Apparatur, ist die instrumentelle Voraussetzung der Farberzeugung in Goethes Versuchen, sondern die ihren sichtbaren Körper überstrahlende Sonne, der er eine Grenze zuschreibt. Auf diese Weise überträgt Goethe die farberzeugenden Bedingungen vom technischen Artefakt direkt in die Natur. Während Newton den Begriff des Sonnenbildes für das sich auf der Leinwand zeigende Farbenspektrum verwendet,¹⁰ benutzt Goethe ihn für die Sonne selbst, so dass in diesem Begriff Original und Bild identisch werden: »Unser Licht kommt uns von begrenzten Körpern, und die Sonne, welche unsre meisten objektiven prismatischen Erscheinungen hervorbringt, ist ja selbst nur ein kleines begrenzt leuchtendes Bild« (LA I, 4, S. 106). Wie klein die Öffnung der Camera obscura auch sei, die Sonne wirkt immer schon als begrenzte Scheibe hinein. In diesem Konzept ist das Licht kein Farben in sich bergendes Abstraktum, sondern ein kontextbezogenes Phänomen.

Gelingt es dem Beobachterauge in den subjektiven Refraktionsversuchen nur im medialen Verbund mit brechenden Mitteln Farben zu erzeugen, kann in Goethes Studien der Mensch auch ohne künstliche Hilfsmittel als Farbenproduzent agieren: bei den physiologischen Farben. In diesen Experimenten ersetzt die Netzhaut die weiße Wand der Camera obscura. Waren die vom Auge entwickelten Simultan- und Nachbildfarben schon seit der Antike bekannt, wurden sie bis ins 19. Jahrhundert mit Termini wie »Augentäuschungen« und »Gesichtsbetrug« (LA I, 4, S. 25) als

⁹ Goethe an Charlotte von Stein, 21.4.1783 (WA IV, 6, S. 153). Vgl. dazu ausführlicher Frank Fehrenbach: »Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht«. Goethe und das Zeichnen. In: Peter Matussek (Hrsg.): *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. München 1998, S. 128–156; hier S. 141 f.

¹⁰ Vgl. z. B. Prop. II, Lehrsatz 2, 3. Versuch. In: Isaac Newton: *Optik oder Abhandlung über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts*. Frankfurt a. M. 1996, S. 19.

Pathologien abgetan. Als Erster in der Wissenschaftsgeschichte erkannte Goethe, dass diese Phänomene dem gesunden Auge angehörten, womit er maßgeblich auf den Paradigmenwechsel von der physikalischen zur physiologischen Optik wirkte. Die Funktion des Mediums Auge kennzeichnet Goethe wohl am prägnantesten mit der Metapher eines Doppelspiegels, der »von außen die Welt, von innen de[n] Mensch[en]« (LA I, 3, S. 437) reflektiert. In diesem Konzept wird jede Objektbetrachtung unweigerlich zur Selbstbetrachtung. Wie diese Metapher impliziert, bedient sich Goethe auch hier einer Strategie doppelter Bilder, die auf die explizite erkenntnistheoretische Position des Menschen in Goethes Farbversuchen verweist. Das Auge ist weder passives Empfangsorgan äußerer Eindrücke noch ein aus eigenem Vermögen ausschließlich aktiver Sinn wie in der späteren Sinnesphysiologie. Goethe betrachtet das Leben nicht wie der schottische Arzt John Brown als Spannungszustand und Ungleichgewicht;¹¹ sein Wahrnehmungskonzept prägt vielmehr ein homöostatisches Ideal, das weder Mangel noch Überfluss kennt. Goethes naturphilosophischem Weltbegriff entsprechend erzeugt das Auge nur auf einen äußeren Reiz hin Farben. Auf der Netzhaut verbinden sich perzipierte äußere und selbst-erzeugte Farben auf einer sichtbaren Affektebene: »Malt sich auf einem Teile der Netzhaut ein farbiges Bild, so findet sich der übrige Teil sogleich in einer Disposition, die bemerkten korrespondierenden Farben hervorzubringen« (LA I, 4, S. 40f.). Dieses differente farbige Gemälde erscheint als ein Feld von Kräften und Energiewirkungen, in dem extra- und intrakorporal erzeugte Farben untrennbar ineinanderwirken.

Spiegelbilder sind, so Umberto Eco, keine willkürlichen Zeichen, da ihr Präsenzcharakter eine künstliche Vermittlung zwischen Objekt und Bild obsolet macht. Sie verbergen ihre Funktionsweise und visualisieren sie lediglich durch die Bilder ihrer Oberfläche.¹² Auch Goethe thematisiert in seinen Farbstudien trotz guter Kenntnisse die physiologischen Vorgänge im Körperinneren nicht. Die physiologisch erzeugten Farben der Blendungs- und Nachbilder betrachtet er entsprechend seiner morphologischen Methode als direkte Visualisierungen der Vorgänge im Körperinneren, die auf der Retina sinnlich erfahrbar werden. Den geometrisch-optischen Raum zwischen Subjekt und äußerer Farbvorlage negiert er, indem er beim Auge nur die Netzhaut betrachtet, die für die Raumwahrnehmung erforderliche Linse – wenn überhaupt – nur in pathologischen Kontexten erwähnt. Damit agiert die Netzhaut atopisch und fern jeglicher Raumkoordinaten. Die räumlichen Effekte verlegt Goethe in die psychologischen Farbwirkungen selbst, indem er zum Beispiel Gelb als anziehend, Blau als distanzierend beschreibt (vgl. LA I, 4, S. 226, 229).

Anders als im kontingenten physikalischen Experimentalprozess, dessen sich widersprechende Zwischenergebnisse eine gewisse Eigendynamik haben, legt Goethe den physiologischen Farbversuchen ein reduktionistisches Kausalverhältnis zu grunde. Auf eine bestimmte Farbe reagiert das logisch agierende Auge immer mit einer bestimmten anderen, nämlich einer Komplementärfarbe. Diese Farbgruppierungen liegen sich in Goethes Farbenkreis gegenüber und bilden dessen Grund-

¹¹ John Brown: *System der Heilkunde*. Kopenhagen 1796, S. 3.

¹² Vgl. Umberto Eco: *Über Spiegel*. In: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München, Wien 1998, S. 26–61; hier S. 46.

struktur (vgl. LA I, 7, S. 45, Tafel I, Figur 1). Gerade dort, wo Goethe mit dem von ihm aufgewerteten humanoiden Forschungsobjekt am weitesten von Newtons Farbkonzeption abweicht, nähern sich die Versuchsmethoden beider am stärksten an. Wie in der newtonischen Physik dient in Goethes physiologischen Farbversuchen die Reaktion des Auges als Beweis auf eine klar gestellte Ausgangsfrage, die das bereits bekannte Komplementärfarbgesetz stützt oder in Frage stellt.

Dass das Medium des Auges ein durchaus interessantes Eigenleben führen kann, zeigt dessen Anomalie der Farbenblindheit, die Goethe als einer der Ersten systematisch untersuchte. Er ließ Farbenblinde u.a. unterschiedliche Farbaufstriche auf Papier und in Tassen benennen. Die Probanden verwechselten Orange und Grün, erkannten aber mehr Blaufarben als Normalsichtige (vgl. LA II, 3, S. 294-300). Trotz allem diagnostizierte Goethe mit Schillers Hilfe eine Blaublindheit (LA I, 3, S. 277). Dieses eklatante Fehlurteil resultiert neben der nicht möglichen inter-subjektiven Vergleichbarkeit von Farbeindrücken auch aus der Eigenlogik des wissenschaftlichen Bildes des abstrakten Farbenkreises. In dessen Struktur verdichten sich unterschiedliche Prinzipien. Die diametrale Lage der Kreissegmente basiert nicht nur auf den physiologisch ermittelten Komplementärfarben, sondern auch auf einer klassizistisch-harmonischen Farbordnung der Maler, welche diese Farbenpaare oft auf ihren Gemälden kombinierten, um einen angenehmen Eindruck hervorzurufen. Schiller und Goethe, die nach einer Logik der abweichenden Farbwahrnehmungen suchten, achteten weniger auf die Probandenbeschreibung und damit auf die physiologische Farbgenerierung, sondern stärker auf die materiellen Qualitäten der Malerpigmente. Sie zogen aus jeder Kreisfarbe den Blauanteil ab und ersetzten ihn durch Rot.¹³ Auf diese Weise begründeten sie die Orange-Grün-Verwechslung nicht wahrnehmungsphysiologisch, sondern kunsttheoretisch, da sie die Logik der Pigmentmischungen zugrunde legten. Im 20. Jahrhundert nachgestellte Experimente mit einem Urenkel eines der Probanden Goethes zeigten, dass die von Goethe Befragten eine Rot-Grün-Blindheit besaßen.¹⁴

Ob wissenschaftliches Bild, Auge, technisches Artefakt und Versuch – all diese Medien kennzeichnet in Goethes Farbstudien eines: Sie agieren nicht nur als Vermittler von Daten, sondern als Produzenten des Wissens. Mit ihrem Einsatz beabsichtigte Goethe, das von ihm angewandte naturphilosophische Analogieprinzip zwischen Mikro- und Makrokosmos, zwischen Subjekt und Welt zu exponieren, was besonders das Beispiel des Auges verdeutlicht. Ob im subjektiven physikalischen Experiment oder in der physiologischen Selbstbeobachtung – im menschlichen Blick verbinden sich stets subjektive und objektive Anteile in einer paritätischen Einheit. Doch Farbenblindheit und unvorhergesehene Versuchsverläufe entwickeln ebenso wie die Koinzidenz von Entwertung und Verstärkung des natür-

¹³ Vgl. LA I, 7, S. 45, Tafel I, Figur 2; der innere Kreis zeigt die vermeintliche Wahrnehmung der Blaublinden.

¹⁴ Wolfgang Jaeger: *Der Begriff des »Werdens der Farbe« als Leitidee für Goethes Untersuchungen des Farbensinnes*. In: Gunter Mann, Dieter Mollenhauer, Stefan Peters (Hrsg.): *In der Mitte zwischen Natur und Subjekt. Johann Wolfgang von Goethes Versuch, die Metamorphose der Pflanze zu erklären. 1790-1990*. Frankfurt a.M. 1992, S. 81-91; hier S. 89.

lichen Blicks bei der Nutzung von Prismen und Linsen als Sehhilfe selbstreferentielle Prinzipien, die dieses Verhältnis empfindlich stören. Die Medien in Goethes Farbstudien besitzen eine Eigendynamik, die das Subjekt weder steuern noch regulieren kann. Sie markieren ihre dynamische Uneinholbarkeit dadurch, dass sie sich dem Forscher in ihrer Funktionsweise immer schon entziehen, da diese anders als die Farbe ist. Sie ist nicht wahrnehmbar, sie ist anästhetisch.

MICHAEL BIES

Leibhafte Bilder, klassische Tropen Zu Goethes Auseinandersetzung mit Carl Friedrich Philipp von Martius in den Jahren 1823 und 1824

I.

Im Gefolge der großen Expedition, die der österreichische Hof anlässlich der Vermählung von Maria Leopoldine, der Tochter von Franz I., mit Dom Pedro, dem späteren Kaiser von Brasilien und König von Portugal, organisierte, gelangte 1817 auch der Münchner Botaniker Carl Friedrich Philipp Martius nach Brasilien. Gemeinsam mit dem Zoologen Johann Baptist Spix bereiste er das Land von Rio de Janeiro und São Paulo bis hin in die gefährlichen, nur schwer zugänglichen Amazonas-Gegenden und widmete sich nicht nur der Aufgabe, »die tropische Pflanzenwelt in ihrer ganzen Ausdehnung zu erforschen«,¹ die ihm der bayerische König aufgetragen hatte, sondern begegnete auch der Wirtschaft, der Kultur sowie der einheimischen Bevölkerung mit regem wissenschaftlichen Interesse. Nachdem Martius im Dezember 1820 wieder nach München zurückgekehrt war, suchte er bald Kontakt zu Goethe, der die zeitgenössischen Forschungsreisen nach Brasilien seit mehreren Jahren aufmerksam verfolgte.² Zwischen Goethe und Martius, einem sprachlich äußerst versierten, auch literarisch tätigen Wissenschaftler,³ entspann sich daraufhin ein langjähriger Gedankenaustausch,⁴ der sich auf die Erforschung

1 Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich Philipp von Martius: *Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820*. Unveränderter Neudruck des 1823-1831 in München in drei Textbänden und einem Tafelband erschienenen Werkes. Hrsg. von Karl Mägdefrau. Stuttgart 1980, Bd. 1, S. 5.

2 Mit besonderer Aufmerksamkeit begegnete Goethe dabei den Publikationen von John Mawe: *Abhandlung über die Demanten und andre Edelsteine*. Leipzig 1816, Wilhelm Ludwig von Eschwege: *Journal von Brasilien, oder vernischte Nachrichten aus Brasilien, auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt*. 2 Hefte, Weimar 1818, und Maximilian zu Wied-Neuwied: *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*. Frankfurt a.M. 1820-1821, die zum Bestand seiner Bibliothek gehörten. Vgl. Hans Ruppert: *Goethes Bibliothek. Katalog*. Weimar 1958, S. 590, 592 u. 700, Nr. 4102, 4110 u. 4870. Zu Goethes Brasilien-Interesse vgl. allgemein Sylk Schneider: *Goethes Reise nach Brasilien. Gedankenreise eines Genies*. Weimar 2008.

3 Von den im engeren Sinne literarischen Texten vgl. besonders Carl Friedrich Philipp von Martius: *Frey Apollonio. Ein Roman aus Brasilien, erlebt und erzählt von Hartoman*. Nach der handschriftlichen Urschrift von 1831 hrsg. von Erwin Theodor Rosenthal. Berlin 1992, der als erster Brasilienroman der deutschsprachigen Literaturgeschichte gilt. Weitere Texte, vor allem Martius' Gedichte und Erzählungen zu Brasilien, sind bislang nicht erschienen; eine Edition ist jedoch in Vorbereitung.

4 Zum Verhältnis von Goethe und Martius vgl. die Zusammenstellung der Korrespondenz von Alexander von Martius (Hrsg.): *Goethe und Martius*. Mittenwald 1932, sowie zuletzt Marcus Vinicius Mazzari: *Brasilien-Reisende in Goethes Rezeption. Die Reise von*

von Pflanzen konzentrierte. Als dessen Marksteine gelten die Benennung zweier Malvenarten als *Goethea cauliflora* und *Goethea semperflorens*, die Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck 1823 unter Beihilfe von Martius vorgenommen hat, sowie die Übersendung eines Modells zur ›Spiraltendenz der Vegetation‹, durch das Goethe 1829 seine Lehre von der Pflanzenmetamorphose bestätigt und ergänzt sah.

Die folgenden Ausführungen nehmen einen zentralen Abschnitt dieser Verbindung in den Blick. Allerdings soll hierbei weniger im Mittelpunkt stehen, was genau Goethe an dem jungen Botaniker interessierte, der besonders als Palmenforscher Berühmtheit erlangte. Vielmehr soll gezeigt werden, dass Goethe sich in einer Weise mit Martius auseinandersetzte, die als beispielhaft für seine späten Studien zur Natur und Naturforschung gelten kann. Hierzu werden vor allem Aufzeichnungen und Besprechungen aus den Jahren 1823 und 1824 betrachtet, die im Rahmen der Arbeit am zweiten Heft des zweiten Bandes *Zur Morphologie* entstanden sind und mit den morphologischen Heften eine Beschäftigung mit dem teilen, was Safia Azzouni als »Problem des Kollektiven«⁵ benannt hat. So sind diese Aufzeichnungen und Besprechungen zumeist durch kleine, nur schwach geregelte Textformen charakterisiert, die von Beiträgen anderer Forscher ausgehen und zunächst besonders darauf zu zielen scheinen, diese zusammenzustellen und zu vereinen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch schnell, dass Goethe sich mit einer bloßen ›Kollektion‹ dabei nicht begnügte, sondern dass ihm diese ›Kollektion‹ in den hier betrachteten Aufzeichnungen und Besprechungen auch als Anstoß diente, um eigene Überlegungen zu entwickeln, die er oft nur in knappen, andeutenden Stichworten festhielt und in denen er wissenschaftliche Fragestellungen meist sehr weiträumig mit Reflexionen zu Poetik und Ästhetik sowie zur eigenen Biographie und zur allgemeinen Geschichte verband. In den folgenden Ausführungen soll deshalb herausgearbeitet werden, wie Martius' Schriften in diesen kleinen Textformen, die immer auch durch etwas Vorläufiges, noch nicht endgültig Formuliertes und Formulierbares gekennzeichnet sind, beständig in neue Zusammenhänge gerückt werden und wie Goethe sich durch den kontextualisierenden, gleichsam experimentellen Umgang mit diesen Schriften einen Reflexionsraum eröffnet hat, der ihm eine Arbeit an Größerem ermöglichte: an der Auslotung der Möglichkeiten von Text und Bild in der Naturforschung sowie an der Überprüfung und Erneuerung von zentralen Positionen seiner Wissenschaftsauffassung.

II.

Als Martius am 23. Oktober 1823 erstmals an Goethe schreibt, vergisst er nicht die »begeisterte Liebe« zu erwähnen, mit der er und Spix in Brasilien immer wieder von dem Weimarer Dichter und Wissenschaftler gesprochen haben; vor allem »die Metamorphose der Pflanzen« soll ihre Forschungen »wie ein helles Gestirn« er-

⁵ Carl F.P. von Martius. In: *Ibero-amerikanisches Jb. für Germanistik* 4 (2010), Themenheft: *Deutsche in Lateinamerika*. Hrsg. von Isabel Hernández u. Oliver Lubrich, S. 37–52.
Safia Azzouni: *Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre« und die Hefte »Zur Morphologie«*. Köln, Weimar, Wien 2005, S. 11.

leuchtet haben.⁶ Darüber hinaus legt Martius dem Brief einige jüngere Arbeiten bei. Neben der ersten Lieferung seiner *Historia naturalis palmarum*, einer monumentalen und mit insgesamt 235 Tafeln reich ausgestatteten Monographie über die Palmen, die von 1823 bis 1850 in drei Bänden erschien, gehört dazu ein Manuscript mit dem Titel *Einiges von den Palmen, naturgeschichtlich und morphologisch*. Dieses Manuscript, das schon Ausführungen zur ›Spiraltendenz der Vegetation‹ enthält, greift in mindestens zweierlei Hinsicht auf Goethe zurück. Nicht nur fokussiert Martius hier auf das Wachstum der Palmen und erfasst es in enger Orientierung am *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, wenn er »eine stetige Reihe« von »Entwicklungen blattartiger Organe«⁷ herauszuarbeiten und ihr durch die Verfolgung des Palmenwachstums aus dem Samen bis hin zur Entwicklung neuer Samen Evidenz zu verleihen sucht.⁸ Martius rekuriert hier auch insoffern auf Goethe, als er sein Manuscript durch einen Abschnitt »Noch einige allgemeine Bemerkungen« schließt und dort erklärt, der Mensch könne sehr »wohl ungestraft unter den Palmen« wandeln, wenn er sie nur »als Symbol sinniger Naturbetrachtung, ewiger Naturjugend, hochanstrebender Geisteslust und Kraft« aufzufassen verstehe.⁹

Mit dieser Ausführung wirbt Martius geschickt um Sympathie. So bekundet er seine Vertrautheit mit Goethes Werk, indem er eine Wendung aufgreift, die Goethe in den *Wahlverwandtschaften* als Eintragung »Aus Ottiliens Tagebuche« präsentierte und die im Kontext des Romans vor allem als Spitze gegen den bekanntesten zeitgenössischen Amerikareisenden, gegen Alexander von Humboldt, verstanden werden musste: »Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande wo Elephanten und Tiger zu Hause sind« (FA I, 8, S. 452).¹⁰ Wenn Martius diese Eintragung in den ›Allgemeinen Bemerkungen‹ stillschweigend übernimmt und ins Gegenteil wendet, empfiehlt er sich Goethe zudem durch eine Einstellung zur Natur, die ihn gleichsam als ›besseren Humboldt‹ erscheinen lassen soll. Im Unterschied zum Interesse für das Wilde und Wunderbare, für das »Fremdeste« und »Seltsamste« der tropischen Natur, das Ottilie bei Humboldt ausgedrückt sieht (FA I, 8, S. 452), charakterisiert Martius diese Einstellung, indem er die symbolische Valenz der Palmenwelt hervorhebt und

6 Carl Friedrich Philipp von Martius an Johann Wolfgang von Goethe, 23.10.1823; zit. nach: Martius (Anm. 4), S. 29.

7 Carl Friedrich Philipp von Martius: *Einiges von den Palmen, naturgeschichtlich und morphologisch*. In: Martius (Anm. 4), S. 31-54; hier S. 38 f.

8 Zur Darstellungsform der Metamorphoseschrift wie auch zu Verweisen auf weitere Forschungsliteratur vgl. Michael Bies: *Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt*. Göttingen 2012, S. 163-182.

9 Martius (Anm. 7), S. 53 f.

10 Mit dieser Wendung scheint Goethe sich wiederum auf einen Brief zu beziehen, den Alexander von Humboldt ihm am 6. Februar 1806 geschickt hat. Vgl. HA Briefe an Goethe, Bd. 1, S. 438-440. Zum Verweis auf Alexander von Humboldt vgl. auch die pointierten Ausführungen von Hartmut Böhme: *Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung*. In: *Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*. Hrsg. von Ernst Osterkamp. Bern, Berlin, Brüssel 2002, S. 167-192; hier S. 184-188.

auch dadurch, dass er die tropische Natur als vertraut und geradezu klassisch schildert, wenn er etwa die »Verzierungen und Capitäler unserer Säulenordnungen« mit »den gekrönten Palmenhäuptern« vergleicht.¹¹ An die Stelle einer exotistischen Betrachtungsweise versucht er damit ein betont ›klassisches‹ Verhältnis zur tropischen Natur zu setzen.

III.

Nachdem Goethe Martius' Brief mit seinen Beilagen am 1. November 1823 erhalten hat, dankt er ihm am 3. Dezember für die »höchst schätzbare Sendung«. Bei dieser Gelegenheit sendet er ihm auch das »schöne gründlich-lebendige Heft« mit dem Manuscript *Einiges von den Palmen, naturgeschichtlich und morphologisch* zurück, von dem er sich besonders beeindruckt zeigt. Wie Goethe erklärt, habe Martius ihn mit diesen Ausführungen »in den Stand gesetzt, auf's Feinste nachzufühlen, was die Natur uns zusagt, und wie, ohne Phantasie und Leidenschaft, durch ein wahrhaftes Anschauen hier ein Höchstes entdeckt und zur Kenntnis gebracht wird« (FA II, 10, S. 124).

In welcher Weise Goethe sich die Arbeiten des Münchener Botanikers aneignete, verdeutlichen neben diesem Brief die Aufzeichnungen, die er gleich nach der Ankunft von Martius' Sendung im November 1823 anfertigte; dabei ließ er auch die »allgemeine[n] Bemerkungen« abschreiben, ohne aber die Pointe, dass man durchaus »*ungestrafft* unter den Palmen« wandeln könne, eigens zu kommentieren.¹² Interessant sind diese Aufzeichnungen, die Notizen zu dem umfassen, was Goethe in den folgenden Besprechungen von Martius' Schriften entfaltet, besonders deshalb, weil sie den Ansatz zu einer größeren Arbeit über den Palmenforscher enthalten. Obgleich Goethe diese Studie nie ausgeführt hat, zeigen die überlieferten Blätter doch, vor welchem Hintergrund er sich zunächst mit ihm zu beschäftigen gedachte. Dieser Hintergrund wird zuerst biographisch bestimmt. So sinniert Goethe zu Beginn der Aufzeichnungen jeweils in zunehmender Ausführlichkeit über »Nachtheil und Vortheil des langen Lebens«. Hierbei erkennt er es als nachteilig, dass wir bei fortschreitender Lebensdauer immer mehr der Vergänglichkeit gewahr werden, alles »an- und mit uns eilig hinwegfliegen« sehen und oft die Zerstörung von dem, »was vor unsern Augen gebaut wurde«, beobachten müssen; ein Vorteil hingegen sei es, dass ein langes Leben auch die Möglichkeit eröffne, »dasjenige gelingen zu sehen was vor Jahren verständig unternommen und consequent fortgesetzt worden« ist (LA II, 10 A, S. 146, 148).

Als Ergebnis eines solchen Unternehmens beschreibt Goethe daraufhin »die successive Aufklärung des Weltkörpers in allen seinen Theilen« (LA II, 10 A, S. 148), die er in der jüngeren Erforschung Brasiliens beispielhaft und vorbildlich umgesetzt sieht. Hierfür verweist er insbesondere auf den Prinzen Maximilian zu

¹¹ Martius (Anm. 7), S. 54.

¹² Ich beziehe mich hier auf die Aufzeichnungen, die in LA II, 10 A, S. 145-150, als M 66-69 wiedergegeben sind, und folge der Datierung von Dorothea Kuhn (ebd., S. 146, *Anmerkung*).

Wied-Neuwied, der Brasilien von 1815 bis 1817 bereist hatte,¹³ auf die vom österreichischen Hof geleitete Expedition, die auch Martius in das junge Königreich brachte,¹⁴ und auf den Freund Kaspar Maria von Sternberg, der die österreichische Expedition zunächst leiten sollte und später die Publikation der verschiedenen Forschungsergebnisse aus Brasilien zu koordinieren und zu standardisieren suchte.¹⁵ Dabei hebt Goethe hervor, dass die wissenschaftliche Entdeckung des Landes nicht bloß durch das »Zusammentreffen des Interesses von mehreren Seiten« gelungen sei, sondern auch, weil nur »[u]nterrichtete Männer« sie durchgeführt hätten, die ihre Sammlungen und Beobachtungen aus Brasilien schnell einzuschätzen, aufzubereiten und trotz vereinzelter Rivalitäten miteinander zu teilen verstanden. Diese Fähigkeit, »in den Reichthum sogleich Wahrheit zu bringen«, veranschaulicht Goethe schließlich durch das »Gleichniß vom Wegspielen der Noten« (LA II, 10 A, S. 145 f.), durch den Vergleich der unterschiedlichen Forscher mit geschulten Musikern, die ein unbekanntes Stück sogleich vom Blatt zu spielen verstehen.

Doch obwohl Goethe sich zunächst vor diesem biographisch, aber auch forschungsgeschichtlich und forschungspolitisch bestimmten Hintergrund mit Martius beschäftigt, scheint er die Schriften des Münchner Botanikers zugleich als Bestätigung und Anstoß zur weiteren Ausarbeitung der eigenen wissenschaftlichen Programmatik aufgefasst zu haben. Ebenso deutlich wie in der zitierten Formel vom »wahrhaft[n] Anschauen«, die Goethe im Brief vom 3. Dezember 1823 wählt, wird das im Fortgang der Aufzeichnungen aus dem vorangegangenen November. Wenn es hier heißt, Martius präsentiere in *Einiges von den Palmen* eine Einheit von »Schauen und fühlen Beobachten dencken und empfinden« (LA II, 10 A, S. 145), dann stellt Goethe ihn damit in den Kontext der erkenntnistheoretischen Überlegungen zur Vereinigung von Anschauung und Erkenntnis in einem intuitiven, anschauenden Denken, das er in den von 1817 bis 1824 publizierten Heften *Zur Morphologie* vor allem in den Texten über *Anschauende Urteilskraft, Bedenken und Ergebung* und *Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort* charakterisiert hat.

IV.

In welchem Maße Goethe in der Auseinandersetzung mit Martius die eigene wissenschaftliche Programmatik überprüfte und erneuerte, zeigt auch die Besprechung *Über Martius Palmenwerk*. Dieses nachgelassene Manuskript, das in großer zeitlicher Nähe zu den Aufzeichnungen vom November 1823 entstanden zu sein

¹³ Siehe hierzu erneut die populäre Reisebeschreibung von Maximilian zu Wied-Neuwied (Anm. 2) und auch die knappen Ausführungen von Schneider (Anm. 2), S. 70-74.

¹⁴ Vgl. Jörg Helbig (Hrsg.): *Brasilianische Reise 1817-1820. Carl Friedrich Philipp von Martius zum 200. Geburtstag*. München 1994, und zu Martius auch *Staden-Jb. 42* (1994), Themenheft: *200 Jahre Carl Friedrich Philipp von Martius*. Hrsg. von Rosemarie Erika Horch, Hildegarde Werle Fauser u. Walter Magenschab.

¹⁵ Vgl. Claudia Schweizer: *Johann Wolfgang von Goethe und Kaspar Maria von Sternberg. Naturforscher und Gleichgesinnte*. Wien 2004, S. 118-124, und Schneider (Anm. 2), S. 105-108.

scheint,¹⁶ ist schon deshalb interessant, weil Goethe das Heft der *Historia naturalis palmarum* und den Aufsatz *Einiges von den Palmen* hier vor einem anderen Hintergrund als in den eben betrachteten Notizen situiert: Statt Martius' Schriften in den Zusammenhang von Überlegungen zur Biographie und zur Erforschung Brasiliens zu stellen, diskutiert er sie nun im Rahmen einer Mediengeschichte der Naturforschung. »Gedenken wir gegenwärtig der ältesten Zeiten«, so erklärt Goethe,

wo die Naturkunde von Bildern angefangen, durch Bilder ohne Schrift und als Schrift mitgeteilt und religios fortgepflanzt worden; wie denn die ägyptischen Hieroglyphen in ihren Hauptelementen dorthin gerichtet sind; so muß uns bei Vergleichen der neusten Zeit ›auffallen‹ daß um sich zu vollenden die Wissenschaft wieder zu Bildern zurückkehren müsse. (FA I, 24, S. 655)

Mit dieser Forderung nach einer ›Rückkehr zu Bildern‹, die in ihren Bezügen auf Hieroglyphen und ein triadisches Geschichtsschema »romantischen Gedankengängen seltsam nah verwandt«¹⁷ zu sein scheint, wendet Goethe sich gegen eine Naturforschung, die die Natur immer stärker »in geistigen Besitz« genommen habe: eine Naturforschung, die die ihr »entgegentretenden Einzelheiten« anfangs nur »oberflächlich und trivial« benannt habe, die sie bei »wachsender Kenntnis« erst »genauer zu benansen« suchte und die danach »zu flüchtigen Halb-Beschreibungen« übergegangen sei, »welche bei gereinigerter ins Einzelne führender Nomenklatur sich immer mehr und umständlicher verzweigten«, und die endlich »alle bildliche Darstellung zu entbehren zur Pflicht« gemacht habe (FA I, 24, S. 655). Diese spezialisierte und begrifflich ausdifferenzierte Naturforschung, die im 18. Jahrhundert vor allem Carl von Linné etabliert hatte, plant Goethe in *Über Martius Palmenwerk* nun durch eine Bild-Wissenschaft von der Natur zu ersetzen. Dabei betont er, dass diese Wissenschaft die Abstraktionen aufheben solle, durch die das Wissen der begrifflich geprägten Naturforschung erlangt worden sei, damit sie wieder »außer dem Kreise der Meister und Erwählten« (FA I, 24, S. 656) verständlich werde. Allerdings dürfe das in Begriffe und Beschreibungen gefasste Wissen im Zuge dieser Konkretisierung und Verbildlichung nicht preisgegeben werden. Goethe hofft deshalb, dass »zuletzt ein Bild, nicht ein symbolisches, womit man sich anfänglich begnügte, sondern ein leibhaftes überliefert werde das als Komplement im Zusammenfassen der kunstgerechten Beschreibung gelten möge« (ebd.).

Bei Martius sieht Goethe solche ›leibhaften Bilder‹ realisiert. Im Unterschied zu den »symbolische[n] Hülfsmittel[n]« und »hieroglyphische[n] Überlieferungsweisen«, die Goethe im Vorwort der *Farbenlehre* kritisierte, weil sie »sich nach und nach an die Stelle des Phänomens, an die Stelle der Natur setzen und die wahre Erkenntnis hindern« würden, »anstatt sie zu befördern« (FA I, 23.1, S. 19), sollen

¹⁶ Auch hier folge ich einem Vorschlag, den Dorothea Kuhn in der Leopoldina-Ausgabe (LA) unterbreitet hat. Im Rahmen der Frankfurter Ausgabe (FA) hatte Kuhn die Befreiung noch auf den Herbst 1824 datiert, was mir bereits aufgrund der Schriften nicht plausibel erscheint, die Goethe in *Über Martius Palmenwerk* bespricht. Vgl. LA II, 10 A, S. 146, Anmerkung, sowie FA I, 24, S. 1152f., und, ebenso wie die Frankfurter Ausgabe, MA 13.2, S. 820.

¹⁷ Werner Keller: *Goethes dichterische Bildlichkeit. Eine Grundlegung*. München 1972, S. 41, Anm. 35.

die ›leibhaften Bilder‹ der *Historia naturalis palmarum* dieser Gefährdung nicht unterliegen. Wie Goethe in seiner Besprechung argumentiert, sei Martius das gelungen, weil er die Palmen in seinen Tafeln zwar behutsam verallgemeinert und auf die ihnen heimische »Gegend« bezogen habe, doch ohne dabei ihre individuelle Präsenz aus dem Blick zu verlieren. So habe er immer »zuerst das Einzelne« beachtet und es sodann »mit charakteristischen Linienzügen« in Bezug auf ein Allgemeines hin »bedeutsam wiedergegeben« und »durch Beschattung verkörpert« (FA I, 24, S. 656). Damit habe er erreicht, dass »aus dem wahrhaftesten Detail das schönste Kunstganze sich entfaltet und wir nun schon an die ästhetische Wirkung und also ganz nah zur sittlichen herangefördert sind« (FA I, 24, S. 657).

Doch obgleich Goethe in den vermeintlich ›leibhaften Bildern‹ der *Historia naturalis palmarum* bereits die Einheit von Besonderem und Allgemeinem, Anschauung und Erkenntnis erblickt, in der die Wissenschaft sich im »schönste[n] Kunstganze[n]« gleichsam vollenden solle, markiert er in seiner Besprechung auch eine Grenze ihrer Möglichkeiten. Deutlich wird diese Grenze, wenn er sich schließlich noch einmal dem Manuskript *Einiges von den Palmen* zuwendet. So lobt Goethe diesen Aufsatz zunächst, weil er ihn in der »anmutigsten Gesellschaft« der Palmenwelt beheimatet und ihm »zu dem ganzen Pflanzenreiche eine erhöhte Annäherung und Vorahnung« vermittelt habe (ebd.). Darüber hinaus aber betont Goethe, dass die ›sittliche Wirkung‹, die in den Tafeln der *Historia naturalis palmarum* schon »ganz nah« spürbar werde, in diesem Aufsatz nun vollständig entfaltet sei:

Hier gewahren wir eine dem Menschen geziemend angehörige Teilnahme, eine durchdringend redliche Liebe und wenn uns die bildliche Darstellung bis zu den hohen Kunstgefühlen heranhob so werden wir hier noch zuletzt abermals durch das Wort in Geist und Seele vollendet und im Komplex der Menschheit abschließend erquickt sein. (FA I, 24, S. 658)

Während Goethe die Wissenschaft in den ›leibhaften Bildern‹ der *Historia naturalis palmarum* in einer künstlerischen Form vollendet sieht, fühlt er sich durch die Ausführungen in *Einiges von den Palmen* im »Komplex der Menschheit abschließend erquickt«: So habe Martius in diesem Aufsatz nicht nur ein Wissen von der tropischen Natur vermittelt, sondern auch ein von »redliche[r] Liebe« durchdrungenes Bild erweckt, in dem diese Natur als eine gleichsam klassische, ›menschliche Natur‹ erscheint.

V.

Ähnlich wie in den Darlegungen von *Über Martius Palmenwerk* zeigt Goethe schließlich auch in der gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer verfassten Besprechung *Genera et species palmarum, von Dr. C. F. von Martius*, die im Herbst 1824 im zweiten Heft des zweiten Bandes *Zur Morphologie* erscheint, wie er die Schriften des Münchner Botanikers immer neu kontextualisiert und sie dadurch immer neu als Gegenstand seiner bild- und texttheoretischen sowie seiner wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Überlegungen positioniert. Nachdem Martius ihm am 9. März 1824 noch seine Rede über die *Physiognomie des Pflanzenreiches in Brasilien* geschickt und bei seinem Besuch in Weimar am darauffolgenden 13. September

wohl auch den ersten Band seiner gemeinsam mit Spix verfassten *Reise in Brasilien* übergeben hatte,¹⁸ versuchen Goethe und Meyer die ihnen vorliegenden Publikationen des Botanikers in dieser Besprechung in ihrer ganzen Fülle und Unterschiedlichkeit vorzustellen. Ins Zentrum ihrer Ausführungen rücken sie erneut die Weise, in der Besonderes und Allgemeines, Anschauung und Erkenntnis in diesen verschiedenen Text- und Bildgattungen miteinander verknüpft werden.

In diesem Sinne loben Goethe und Meyer hier die Tafeln der *Historia naturalis palmarum*, weil sie »Palmenbäume verschiedener Art im ganzen mit Stamm und Ästen darstellen«, zugleich »Ansichten der Gegenden« präsentieren, »wo jene Palmenarten in Brasilien vorzüglich zu gedeihen pflegen«, und auch über »reiche Vordergründe« verfügen, die »den Beschauer mit andern Pflanzen und der höchst üppigen Vegetation des Landes bekannter« machen (FA I, 24, S. 638).¹⁹ Mit großem »malerische[n] Sinn und Geschmack«, so resümieren die beiden Weimarer Kunstmäuse, sei es Martius gelungen, seine »Gegenstände zum landschaftlichen Ganzen« (FA I, 24, S. 639) zu ordnen und »jeden Naturfreund« anzusprechen, »indem des allgemeinsten Naturzustandes Hauptbezüge und Gestalten [...] in aller Abwechselung vorgestellt und nun zugleich Kenntnis, Einbildungskraft und Gefühl angeregt und befriedigt werden« (FA I, 24, S. 640f.).

Im Anschluss hieran wenden Goethe und Meyer sich den Texten von Martius zu. Ganz besonders empfehlen sie den ersten Band der *Reise in Brasilien*, weil er »vielfach willkommene Lokalansichten« und »die mannigfältigsten Kenntnisse einzelner Vorkommenheiten« enthalte und das Wissen von der Natur durch »ein reines, warmes Mitgefühl an der Natur-Erhabenheit« ergänze (FA I, 24, S. 640). In der *Physiognomie des Pflanzenreiches in Brasilien* sehen die Weimarer Kunstmäuse diese Verbindung von Ansicht, Erkenntnis und Gefühl nicht in gleichem Maße gelungen. Zwar betont Martius in dieser eng an Humboldts berühmten *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* angelehnten Rede, die er am 14. Februar 1824 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München vorgetragen hat, erneut die Klassizität der tropischen Natur: So seien die brasiliensischen Fluren durch eine als »angenehm«, »leicht« und »heiter« erscheinende Natur und durch eine »Vegetation majestätischer Palmen« gekennzeichnet, »deren Schafte sich zu den

¹⁸ Siehe Spix, Martius (Anm. 1). Dass Goethe den ersten Band der *Reise in Brasilien* bei Martius' Besuch erhalten hat, scheint mir aufgrund der gehäuften Erwähnungen des Bandes in den auf den 13. September 1824 folgenden Tagebucheinträgen nahezu liegen; brieflich haben Goethe und Martius sich nicht über den Band ausgetauscht. Vgl. vor allem die Einträge vom 14. bis 16. sowie vom 21. bis 24. September 1824 (WA III, 9, S. 268f., 271–273).

¹⁹ Neben diesen Abbildungen, die »Palmen in ihrer natürlichen Pflanzengesellschaft und der typischen Landschaft« darstellen, enthält die *Historia naturalis palmarum* auch eine Fülle von »botanisch genaue[n] Detailzeichnungen« (Helbig [Anm. 14], S. 175), die Goethe und Meyer hier nur kurz erwähnen. Die Vorlagen seiner Tafeln erstellte Martius nicht nur anhand eigener Zeichnungen, sondern auch im Rückgriff auf Gemälde bekannter Künstler. Darunter befanden sich auch Werke des holländischen Malers Frans Post, der sich von 1637 bis 1644 im Gefolge Moritz von Nassaus in Brasilien aufhielt. Für ein Beispiel vgl. ebd., S. 36f.

herrlichsten Säulengängen und Naturtempeln vereinigen«.²⁰ Goethe und Meyer zeigen sich von dieser betonten Klassizität jedoch weitgehend unbeeindruckt. Stattdessen bemängeln sie in ihrer Besprechung, dass Martius das Publikum in seiner Rede »in eine solche Fülle« an Naturphänomenen versetze, »daß nur der vollendete Botaniker sich die einer sprachgewandten Benennungsweise unterliegenden Gestalten heranzurufen imstande ist«. Über der »ausgearbeiteten Kunstsprache« des Botanikers müsse die Anschauung der Natur hier deshalb für den Großteil des Publikums aus dem Blick geraten (FA I, 24, S. 640).

VI.

Auch wenn Goethe und Martius weiter korrespondieren und der Botaniker 1831 erneut, aber ungenau »an den heimischen Dichterspruch: nicht ungestraft wandert man unter Palmen«²¹ erinnert, scheint der Austausch zwischen beiden in den Jahren nach 1824 zunächst an Intensität zu verlieren und sich auf andere Gebiete wie etwa die Wolkenlehre und die Volksdichtung zu verlagern. Dennoch sollten bereits die vorgestellten Aufzeichnungen und Besprechungen gezeigt haben, wie Goethe sich Martius' Schriften wiederholt durch neue Kontextualisierungen aneignet und wie es ihm dabei gelingt, die Möglichkeiten von Text und Bild in der Naturforschung auszuloten und zu differenzieren. Dieser immer wieder neu ansetzenden Herangehensweise entspricht auch die Form der Texte, in denen Goethe diese Aneignung vollzieht: kurze, eher frei strukturierte und oft kaum ausgearbeitete Aufzeichnungen und Besprechungen, die ihre Überlegungen aus der Lektüre und der Anschauung anderer Texte und Bilder in einer vorläufigen, nie ganz abgeschlossenen Weise entfalten. Gerade mit diesen Texten hat Goethe zu einem Medium gefunden, das dem intuitiven und anschauenden Denken, nach dem er als Naturforscher strebte, entsprach.

²⁰ Carl Friedrich Philipp Martius: *Die Physiognomie des Pflanzenreiches in Brasilien*. In: *Verstandenes Lebensbild. Ästhetische Wissenschaft von Humboldt bis Vischer. Eine Anthologie*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm in Zusammenarbeit mit Thomas Beck, Johanna Bohley, Marcia Cyranka, Martin Hense u. Christoph Sauer. Berlin 2010, S. 284-298; hier S. 295. Die Klassizität der Fluren profiliert Martius vor allem gegenüber den Urwäldern, die durch Tod und Verwesung gekennzeichnet und »Finster wie die Hölle, verworren wie das Chaos« seien (ebd., S. 287).

²¹ Carl Friedrich Philipp von Martius: *Die Pflanzen und Thiere des tropischen America*. In: Spix, Martius (Anm. 1), Bd. 3, S. XXII. Zu dieser Formel, die im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts allmählich zum geflügelten Wort avanciert, vgl. Theodor Fontane: *L'Adultera*. In: *Werke, Schriften und Briefe*. Hrsg. von Walter Keitel u. Helmuth Nürnberger. München 1990, Abt. I, Bd. 2, S. 7-140; hier S. 83.

GLORIA COLOMBO

Goethe und die Seelenwanderung

I.

Die Seelenwanderungslehre hat im Laufe der Jahre ein immer entscheidenderes Gewicht in Goethes Werk eingenommen.¹ Das Interesse des Dichters an dieser Thematik spiegelt die kulturelle Stimmung einer ganzen Epoche wider. Das wird u. a. dadurch belegt, dass 1780 in Deutschland eine öffentliche Debatte zur Seelenwanderung ausgetragen wurde. Diese Debatte stellte den Gipfel einer Konfrontation dar, die schon seit langem in den deutschen Literaten- und Philosophenkreisen latent vorhanden war; man denke z. B. an den Begriff der ›vernünftigen Metempsychosis‹, der um 1750 von einigen Anhängern Christian Wolffs entwickelt worden war. Außerdem sollte nicht vergessen werden, dass die Thematik der Metempsychosis eine maßgebliche Rolle in der alten griechischen und lateinischen Philosophie – und daher auch in der Bildung der meisten Gelehrten, die zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert in Deutschland lebten – spielte. Goethes Studien sind ein schlüssiger Beweis dafür.

II.

Die Quellen von Goethes Seelenwanderungsvorstellungen

Die Werke, die Goethes Seelenwanderungsvorstellungen beeinflusst haben, sind zahlreich. Im Folgenden soll ein eingehender, aber nicht zu weit gefächerter Überblick einige Hauptgruppen der Quellen vorstellen. Das Auswahlkriterium wird dabei durch eine Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* vorgegeben. Im achten Buch von *Dichtung und Wahrheit* heißt es nämlich:

Ich studierte fleißig die verschiedenen Meinungen, und da ich oft genug hatte sagen hören, jeder Mensch habe am Ende doch seine eigene Religion; so kam mir nichts natürlicher vor, als daß ich mir auch meine bilden könne, und dieses tat ich mit vieler Behaglichkeit. Der neue Platonismus lag zum Grunde; das Hermetische, Mystische, Kabbalistische gab auch seinen Beitrag her, und so erbaute ich mir eine Welt, die seltsam genug aussah. (FA I, 14, S. 382)

Goethe wies auf die Bedeutung hin, die der neuplatonischen, der hermetischen und der kabbalistischen Tradition in seiner Bildung zukamen. Des Weiteren waren auch die Quellen aus dem Orient von großem Einfluss, mit denen sich der Dichter seit Beginn des 19. Jahrhunderts beschäftigte.

¹ Alle in diesem Beitrag behandelten Punkte sind in der Monographie Gloria Colombo: *Goethe e la trasmigrazione delle anime* (Bern u. a. 2013) eingehend untersucht worden.

Der Neuplatonismus

Aus der neuplatonischen Tradition sind in diesem Kontext vor allem drei Werke zu erwähnen: Plotins *Enneaden* (deren Studium sich Goethe vor allem in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts widmete),² Porphyrius' *De antro Nymphaeum* (das Goethe 1806 für mehrere Monate aus der Weimarer Bibliothek auslieh)³ und Plutarchs *Moralia* (die Goethe 1811 aufmerksam las, wie seine Tagebucheinträge vom 18. und 24. September sowie sein Brief an Friedrich August Wolf vom 28. September 1811 ausweisen).⁴

Alle drei Werke behandeln das Thema des Ab- und Aufstiegs der Seele durch das Weltall und den dazugehörigen Erwerb/Verlust astraler Körper. Plotin entwickelt diesen Begriff parallel zu seiner Lichtmetaphysik: Die Seele soll sich nach einem oder mehreren irdischen Leben in den Himmel erheben, um jegliche Verbindung mit der sinnlichen Welt aufzugeben und das Göttliche in sich selbst wieder betrachten zu können.⁵ In *De antro Nymphaeum* kommentiert Porphyrius die homerischen Verse über die Ithaka-Höhle, in der Odysseus nach langem Wandern ankommt: Die zwölf Sternzeichen am Gewölbe der Höhle stellen den Lauf der Seele durch den Himmel dar.⁶ In seinen *Moralien* beschreibt Plutarch die im Himmel erlöschenden Sterne als Seelen, die in einen neuen physischen Körper tauchen, und die plötzlich erscheinenden Sterne als Seelen, die einen physischen Körper verlassen.⁷

Die traditionelle und die vernünftige Hermetik

Goethe war mit der hermetischen Tradition eng vertraut: Während seiner Frankfurter Genesungszeit hatte er im pietistischen Kreis um Susanna Katharina von Klettenberg möglicherweise Kenntnis von der sogenannten *Tabula Smaragdina* bekommen,⁸ in der die Hermes Trismegistos zugeschriebene Seelenwanderungslehre in dichterischer und daher kontrahierter Form ausgedrückt ist. Zudem kannte er zahlreiche, sich auf diese Tradition stützende Schriften. Besonders beachtenswert sind die Werke Giordano Brunos, deren Lektüre Goethe sein Leben lang begleitete.⁹

² WA IV, 19, S. 51, 53, 54, 57, 68.

³ Elise von Keudell: *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. Weimar 1931, Nr. 454.

⁴ FA II, 6, S. 674 f., 704.

⁵ *Plotini Platonicorum facile coryphaei operum philosophicorum omnium libri LIV in sex enneades distributi*. Basel 1580, S. 55, 257, 264, 266, 274, 284, 383, 768 f.

⁶ *Porphyrii Philosophi Pythagorici De abstinentia ab animalibus necandis libri quatuor. Ex nova versione: Cui subjiciuntur notae brevisculae. Eiusdem liber De Vita Pythagorae: & Sententiae ad intelligibilia ducentes: De antro Nymphaeum quod in Odyssea describitur*. Cambridge 1655, S. 258-267.

⁷ Plutarch: *Ueber den Genius des Sokrates*. In: *Plutarchs Moralische Abhandlungen*. Aus dem Griechischen übersetzt von Joh. Friedr. Kaltwasser. Bd. 5. Frankfurt a.M. 1793, S. 115-201; hier S. 176 f.

⁸ Vgl. Goethe an Ernst Theodor Langer, 11.5.1770 (WA IV, 51, S. 43: »Hermes Tafel«). Da die *Tabula Smaragdina* nicht als selbständiges Werk überliefert ist, kann Goethe seine Kenntnis aus Benjamin Hederichs Werk *Gründliches mythologisches Lexikon* (Leipzig 1770) gewonnen haben, wo (S. 1594 f.) das entsprechende Wissen referiert wird.

⁹ FA II, 1, S. 185 f.; FA II, 7, S. 25, 40, 43; WA III, 6, S. 232.

Aus dem allgemeinen Eklektizismus des 18. Jahrhunderts und insbesondere aus dem Wechselverhältnis zwischen hermetischen und wissenschaftlichen Erkenntnissen entstand um 1750 die sogenannte *vernünftige Hermetik*, d.h. eine Art Erneuerung des Hermetismus, die sich im Kontext der leibnizschen Monadenlehre und des wolffschen Vollkommenheitsdenkens vollzog.¹⁰ Ein Grundsatz der vernünftigen Hermetik war die *vernünftige Metempsychosis*, d.h. eine Seelenwanderungslehre, die sich im Rahmen der wissenschaftlichen Entdeckungen der Aufklärung entwickelte. Die *vernünftige Metempsychosis* war u.a. ein zentraler Bestandteil der geheimen Philosophie des Illuminatenordens, dem Goethe 1783 beitrat.¹¹

Die lurianische Kabbala

Isaac Lurias Lehre verkörpert den Gipfelpunkt der Seelenwanderungsthematik in der Kabbala. Die schriftliche Überlieferung dieser Lehre verdanken wir vor allem Lurias Schülern Abraham Kohen Herrera und Chajim Vital. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden einige Texte Herreras und Vitals (insbesondere Vitals *Sefer ha-gilgulim*, d.h. *Das Buch der Seelenwanderung*) von Christian Knorr von Rosenroth ins Lateinische übersetzt und im kabbalistischen Kompendium *Kabbala Denudata* (1677-1684) veröffentlicht. Durch dieses Kompendium wurden die Kernpunkte der lurianischen Kabbala zum ersten Mal den christlichen Lesern zugänglich. Obwohl ein Exemplar der *Kabbala Denudata* in der Weimarer Bibliothek vorhanden war, existiert kein Dokument, das Goethes Ausleihe dieses Werkes beweist. Trotzdem können wir mit Sicherheit behaupten, dass der Dichter die Kernpunkte der lurianischen Kabbala kannte, weil er eine klare Darstellung davon in zwei philosophischen Kompendien der Aufklärungszeit gefunden hatte. Es handelt sich um Jakob Bruckers *Institutiones historiae philosophicae*, die Goethe in seiner Studienzeit las,¹² und um Johann Gottlieb Buhles *Geschichte der neueren Philosophie*, die Goethe 1809 aus der Weimarer Bibliothek entlieh.¹³

Die hinduistische Tradition

Die vierte Quellengruppe für Goethes Seelenwanderungsvorstellungen besteht aus den ersten deutschen und lateinischen Übersetzungen von Originalliteratur aus Asien, insbesondere des indischen Epos *Bhagavad-Gita*. Die wiederholte Beschäftigung des Dichters mit dieser Schrift in seinen Altersjahren¹⁴ ist hier besonders

¹⁰ Martin Mulsow: *Monadenlehre, Hermetik und Deismus. Georg Schades geheime Aufklärungsgesellschaft 1747-1760*. Hamburg 1998, S. 148-162.

¹¹ Daniel Wilson: *Geheimräte gegen Geheimbünde. Ein unbekanntes Kapitel der klassisch-romantischen Geschichte Weimars*. Stuttgart 1991, S. 49.

¹² HA 9, S. 701f. – 1793 nahm Goethe das Exemplar der *Institutiones historiae philosophicae* in Besitz, das sich in der Bibliothek seines Vaters befand (Hans Ruppert: *Goethes Bibliothek. Katalog*. Weimar 1958, Nr. 3027).

¹³ Keudell (Anm. 3), Nr. 570, 581.

¹⁴ 1808 fand Goethe eine deutsche Übersetzung der *Bhagavad-Gita* in Friedrich Schlegels *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (FA II, 6, S. 300, 307, 315, 321f., 326f.). Am 11. Januar 1815 lieh er sich für mehrere Monate zwei Bände des *Asiatischen Magazins*

nennenswert, weil fast jede Seite der *Bhagavad-Gita* die Seelenwanderungsthematik erwähnt.

Der hinduistische Seelenwanderungsbegriff teilt mit der neuplatonischen und der hermetischen Tradition den Glauben an eine Übergangsphase, die alle Seelen im Mondreich verbringen müssen, bevor sie ein neues Leben auf der Erde beginnen oder sich wieder in den Himmel erheben können. Von der Erde aus werden solche Seelen als Sterne wahrgenommen, wie es in *Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel* – einer Sammlung von Gesängen aus der *Maha-Bharata*, die Goethe gut kannte¹⁵ – besonders deutlich dargestellt wird.¹⁶ Und analog zu den oben erwähnten westlichen Traditionen ist auch die in der *Bhagavad-Gita* beschriebene Seelenentwicklung nicht unendlich: Sie endet im Schoß der Gottheit.¹⁷ Kaum könnte eine Seelenwanderungsvorstellung vom Begriff der *vernünftigen Metempsychosis* (die die unendliche Perfektibilität des ganzen Kosmos voraussetzt) entfernter sein. Um Goethes Äußerungen verstehen zu können, muss die Heterogenität solcher Quellen in all ihren Nuancen untersucht werden.

III.

Die Seelenwanderungslehre in Goethes Briefen und Gesprächen

Die ersten deutlichen Äußerungen Goethes über die Seelenwanderung stammen aus der Zeit seiner Freundschaft mit Charlotte von Stein, als er in einem 1776 an Wieland adressierten Brief schrieb: »Ich kann mir die Bedeutsamkeit – die Macht, die diese Frau über mich hat, anders nicht erklären als durch die Seelenwanderung. – Ja, wir waren einst Mann und Weib!« (FA II, 2, S. 33).

In einem für Charlotte verfassten Gedicht wiederholte er dann dieselbe Idee, indem er auf ein verwandtschaftliches Band mit der Geliebten in einem anderen Leben hinwies: »Ach du warst in abgelebten Zeiten / Meine Schwester oder meine Frau« (FA I, 1, S. 230). Im Herbst 1779 schickte er Charlotte dann ein Gedicht mit dem Titel *Gesang der Geister über den Wassern*, in dem er die periodische Wiederkehr der menschlichen Seele auf die Erde mit dem Wasserzyklus verglich:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,

aus, in dem Friedrich Majers deutsche Übersetzung der ersten drei Eposgesänge enthalten ist (Keudell [Anm. 3], Nr. 956). 1824 empfing er mit großer Freude August Wilhelm Schlegels lateinische Übersetzung des ganzen Epos (FA II, 10, S. 225). Außerdem besaß Goethe die Übertragung von zwei Vorlesungen über die *Bhagavad-Gita*, die Wilhelm von Humboldt am 30. Juni 1825 und am 15. Juni 1826 an der Berliner Akademie der Wissenschaften gehalten hatte (Ruppert [Anm. 12], Nr. 1784).

¹⁵ WA III, 9, S. 260f. Der Dichter besaß ein Exemplar dieses Textes in seiner Bibliothek (Ruppert [Anm. 12], Nr. 1789).

¹⁶ *Ardschuna's Reise zu Indra's Himmel*. Berlin 1824, S. 3.

¹⁷ *Bhagavad-Gita, id est Θεσπέσιον Μέλος, sive almi Krishnae et Arjunae colloquium de rebus divinis*. Bonn 1823, S. 177.

Und wieder nieder
 Zur Erde muß es,
 Ewig wechselnd.
 [...]
 Seele des Menschen,
 Wie gleichst du dem Wasser!
 (FA I, 1, S. 318 f.)

Das Wasser-Seele-Gleichnis brachte Goethe zum ersten Mal dazu, die Seelenwanderungsthematik in kosmischer Hinsicht zu betrachten.

Am 30. Mai 1781 nahm der Dichter die Idee der Seelenwiederkehr auf die Erde noch einmal auf, indem er dem Freund Johann Christian Kestner schrieb: »Jetzt werd ich täglich mehr leibeigen, und gehöre mehr der Erde zu der wir wiederzukehren bestimmt sind« (FA II, 2, S. 350). Am 2. Juli desselben Jahres teilte er Charlotte von Stein die feste Absicht mit, die Orte, an denen ihre Liebe erblüht war, zu verlassen; bei dieser Gelegenheit brachte Goethe sein Leiden mit folgenden Worten zum Ausdruck: »Wie gut ists daß der Mensch sterbe um nur die Eindrücke auszulöschen und gebadet wieder zu kommen« (FA II, 2, S. 362). Die Verwendung des Verbs »gebadet« erinnert an den griechischen Mythos vom Lethe-Fluss, in den alle Menschenseelen nach dem Tod des Körpers eintauchen müssen, um die vergangenen Erfahrungen zu vergessen und ein neues Leben in einem neuen Körper beginnen zu können.

Goethe hat sich zu einem neuen Leben auf dieser Welt auch in einem (leider undatierten) Gespräch mit dem Theologen Johannes Daniel Falk geäußert, der darüber wie folgt berichtet:

»Wir alle«, hub er [Goethe] an, »so viel wir uns sind, Wieland, Herder, Schiller, haben uns von der Welt doch irgend etwas und von irgend einer Seite weismachen lassen, und ebendeshalb können wir auch noch einmal wiederkommen [...]. Dergleichen aber konnte *ich* an Meyer, solange ich ihn kenne, niemals wahrnehmen. Er ist so klar und in allen Stücken so ruhig, so grundverständig, sieht, was er sieht, so durch und durch, so ohne alle Beimischung irgend einer Leidenschaft oder eines trüben Parteigeistes, daß das Zuunterst (*dessous*) der Karten, was die Natur hier mit uns spielt, ihm unmöglich verborgen bleiben konnte. Ebendeshalb aber ist auch für seinen Geist an keine Wiederkunft hiesigen Ortes zu denken; denn die Natur liebt es nun einmal nicht, daß man ihr gleichsam unaufgefordert so tief in die Karten blickt [...].¹⁸

Die Rückkehr auf die Erde sei nur für Menschen wie Goethe, Wieland, Herder und Schiller vorgesehen, d.h. für Menschen, die die Naturgeheimnisse noch nicht völlig begriffen haben. Für den Maler und Kunstkennner Johann Heinrich Meyer sei ein neues irdisches Dasein absolut sinnlos, weil es in seinem Fall zu keinen weiteren Erkenntnissen führen könnte.

Am 25. Januar 1813, anlässlich des Todes von Christoph Martin Wieland, führte Goethe mit Falk ein Gespräch über das Schicksal der Seele nach dem Tod.

¹⁸ Gespräche, Bd. 5, S. 82f.

Der Dichter wies auf den geistigen Kern, den unteilbaren und unzerstörbaren Urbaustein jeder Naturerscheinung, hin und nannte ihn ›Monade‹. Er erklärte, dass jede Monade dazu neige, sich in individuellen Substanzen nur für einen beschränkten Zeitraum zu entfalten, um durch verschiedene Geburten und Tode immer vollkommenere Lebensformen zu erreichen (FA II, 7, S. 169-178). Deshalb – fügte Goethe hinzu – würde er sich nicht wundern, Wieland nach Jahrtausenden »als einer Weltmonade, als einem Stern erster Größe« (FA II, 7, S. 175) wiederzugegnen.

Eine systematische Untersuchung von Goethes Quellen hat zu der Feststellung geführt, dass sein Monadenbegriff weniger auf Leibniz (dessen Philosophie der Dichter nie eingehend studierte)¹⁹ als vielmehr auf Pythagoras, auf den sogenannten Hermes Trismegistos und auf Giordano Bruno zurückgeführt werden muss: Aus den Schriften der Letzteren zog Goethe das Wort ›Monade‹, um das Eine, das Ewige, das Unveränderliche zu bezeichnen, das sich zwar unter den ständig wandelbaren Dingen versteckt, aber keine dauerhafte Verbindung mit ihnen hat.²⁰

Die Seelenwanderungslehre in Goethes Werken (1773-1823)

Das erste Werk Goethes, in dem die Seelenwanderungsthematik auftaucht, ist das *Prometheus*-Fragment (1773): Gegen Ende des Dramas erklärt Prometheus Pandora, dass alle Seelen nach dem Tod in einen gemütlichen, erquickenden Schlaf sinken, um sich auf eine neue Existenz vorzubereiten, in der sie »Aufs neue zu fürchten zu hoffen und zu begehrn« (FA I, 4, S. 419) beginnen. Ein Jahr später erwähnte Goethe noch einmal indirekt die Seelenwanderungslehre: Im Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) berief er sich fast wörtlich auf ein Gespräch, das er 1772 in Wetzlar geführt hatte (FA I, 8, S. 117-119, 123). Das erwähnte Gespräch wurde von Johann Georg Christian Kestner folgendermaßen wiedergegeben: »[...] er [Goethe], Lottchen und ich hatten ein merkwürdiges Gespräch, von dem Zustande nach diesem Leben: vom Weggehen und Wiederkommen«.²¹

Die Seelenwanderungsthematik kann auch mit dem ›Nicht-fertig-werden-Können‹ im *Torquato Tasso* (FA I, 5, S. 823, V. 3079-3091) und mit der »Stirb und werde«-Philosophie des *West-östlichen Divans* (FA I, 3.1, S. 24 f.) in Verbindung gebracht werden. Ihren vollkommensten Ausdruck findet sie aber im Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809): In ihrem Tagebuch beschreibt Ottilie das Leben nach dem Tod als ein zweites Leben, »in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben. Aber auch dieses Bild, dieses zweite Dasein verlischt früher oder später« (FA I, 8, S. 404).

¹⁹ Im Jahre 1800 fand Goethe einige Hinweise auf die Philosophie von Leibniz in Schellings *System des transzendentalen Idealismus*, aber sonst erscheint der Name des Philosophen in Goethes Briefen und Tagebüchern erst im Jahre 1817 – d.h. nach dem Gespräch mit Falk –, und zwar bei nur zwei Gelegenheiten (WA III, 6, S. 85).

²⁰ FA II, 7, S. 172 f. Vgl. Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*.

²¹ 2 Bde. Hamburg 2008, Bd. 2, S. 111-134; *Mercurii Trismegisti Liber de potestate et sapientia Dei*. Venedig 1516, S. 115 f.; Giordano Bruno: *De la causa, principio et uno*. In: *Opere di Giordano Bruno Nolano*. 2 Bde. Leipzig 1830, Bd. 2, S. 265.

²² Gespräche, Bd. 1, S. 72.

Ein solch vergänglicher Zusammenhang zwischen Körper und Seele ergibt sich auch aus der Erzählung *Bekenntnisse einer schönen Seele* (1795), wo die schöne Seele selbst behauptet: »[...] der Körper wird wie ein Kleid zerreißen, aber Ich, das wohlbekannte Ich, Ich bin« (FA I, 9, S. 788). Das Echo des neuplatonisch-hermetischen Begriffs des Körpers als Kleid der Seele hallt hier besonders stark nach.

*Die Seelenwanderungslehre im Roman
»Wilhelm Meisters Wanderjahre« (1829)*

Die Seelenwanderungsthematik in kosmischer Hinsicht erreicht ihren Höhepunkt in der zweiten Fassung des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), besonders in der Figur der Makarie, die am Leben des Weltalls direkt teilnehmen kann, weil sie in sich selbst das Bild des Weltalls verwahrt (FA I, 10, S. 734f.). Der vom Astronomen benutzte Ausdruck »lebendige Armillarsphäre« (FA I, 10, S. 736) betont ihre Fähigkeit, die harmonische Struktur des Kosmos wahrzunehmen. Goethe bezeichnet Makarie auch mit dem Namen ›Entelechie‹ (FA I, 10, S. 737), der den vorhergehenden Namen ›Monade‹ ersetzt. ›Entelechie‹ (griech. ἐντελέχεια, aus ἐν + τέλος + ἔχειν = das Ziel, die Vollendung in sich haben)²² deutet den Zustand an, in dem die Seele die höchste Reinheit erreicht hat und jede Verbindung mit dem Körper aufgibt, um sich ganz und gar mit dem Geist zu vereinen. Während der Begriff ›Monade‹ den Akzent auf den in jedem Wesen lebenden geistigen Kern legt, betont der Begriff ›Entelechie‹ hingegen den Entwicklungsprozess, der es der Seele erlaubt, sich mit dem Geist vollkommen wiederzuvereinen: ›Entelechie‹ suggeriert die Eroberung eines Ziels.

Makarie ist im Begriff, eine derart große Reinheit zu erreichen, dass kein menschlicher Organismus ihre Entelechie fassen könnte. Deshalb spielt Goethe durch Wilhelms Traum auf ihre immanente Verwandlung in einen Sternkörper an (FA I, 10, S. 386). Auch das Appellativ »ätherische Dichtung« (FA I, 10, S. 737), mit dem Goethe die Beschreibung des Charakters beendet, befindet sich mit dieser Andeutung in Einklang: Als Stern wird Makarie zur Modulation der kosmischen Harmonie beitragen, an der sie schon jetzt durch ihre Dichtung mitwirkt. Goethe bezeichnet eine solche Dichtung als »ätherisch«, weil sie aus derselben Substanz wie die reinsten Sterne besteht.²³

Die Seelenwanderungslehre in Goethes »Faust«

Auch in Goethes *Faust* taucht die Seelenwanderungsthematik auf, und zwar mehrmals. Der erste Hinweis darauf findet sich in der Kerkerszene in *Faust I* (FA I, 7.1, S. 192, V. 4412-4420). Margaretes Lied erinnert an das Volksmärchen vom Machandelbaum (Wacholder), in dem es um Kindstötung geht: Eine Frau tötet ihren kleinen Stiefsohn und gibt ihn ihrem Mann als Speise. Die Knochen des Kindes werden dann von dessen Schwester gesammelt, in ein Tuch gehüllt und unter einen

²² Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter. 13 Bde. Basel 1972, Bd. 2, S. 506.

²³ Platonis *Epinomis*, 984e. In: *Omnia Divini Platonis Opera*. Basel 1546, S. 916.

Machandelbaum gelegt. Auf diese Weise kann aus ihnen ein neues Lebewesen entstehen: Ein Vogel kommt auf die Welt.

In *Faust II* wird die Seelenwanderungsthematik in der klassischen Walpurgisnacht durch die Figur des Homunculus eingeführt. Homunculus ist ein an geistigen Eigenschaften so reiches wie an konkreten Qualitäten armes Wesen (FA I, 7.1, S. 326, V. 8247-8250). Er ist ein Astralleib, der danach strebt, in die Naturwelt einzugehen. Die Meeresgötter Proteus und Nereus zeigen ihm den Weg, den er einschlagen muss, um sich in die sinnlichen Elemente einzufügen: Er muss durch alle Naturreiche fahren und verschiedene Formen annehmen. Erst am Ende dieses Weges wird er sich mit einer menschlichen Form umgeben können (FA I, 7.1, S. 329, V. 8321-8326).

Im dritten Akt des Dramas beschreibt Goethe noch einmal die Reise der Seele durch die Naturwelt, indem er den Abstieg der Choretiden in die Unterwelt und ihre Rückkehr ins Naturreich darstellt (FA I, 7.1, S. 386, V. 9981 f.). Nach dem Tod müssen die Choretiden ein neues Leben in den Elementensphären beginnen: Manche werden zu Wassernymphen, andere zu Luftnymphen, wieder andere zu Weinnymphen und Letztere werden zu Waldnymphen (FA I, 7.1, S. 386-389, V. 9985-1038). Hier scheint sich ein Echo von Goethes Worten anlässlich des Todes von Wieland vernehmen zu lassen: Nach dem Tod – so der Dichter – gehe »Jede Monade [...], wo sie hingehört, ins Wasser, in die Luft, in die Erde, ins Feuer, in die Sterne« (FA II, 7, S. 173 f.). Die Anspielung auf die Nymphen ist in diesem Kontext besonders relevant: In der neuplatonischen Tradition – vor allem bei Porphyrius²⁴ – werden die Nymphen als Symbole der Seelen betrachtet, die sich nach einem Erdenleben einen neuen Körper erschaffen.

Ein letzter Bezug auf die Seelenwanderungsthematik in Goethes *Faust II* findet sich in den Paralipomena zum fünften Akt des Dramas, wo Mephistopheles die Freude an der gewonnenen Wette im Voraus genießt und sagt: »Sie weihen das Paradebette, / Und, eh das Seelchen [Fausts] sich entrafft, / Sich einen neuen Körper schafft, / Verkünd ich oben die gewonnene Wette« (FA I, 7.1, S. 722).

IV.

Das häufige Vorkommen der Seelenwanderungsthematik in Goethes Lektüren, Schriften und Gesprächen zeigt, wie tief diese Lehre in seiner Bildung und – im allgemeineren Sinne – im Kultursubstrat der westlichen Welt verwurzelt ist. Dessen ungeachtet hat die Forschung dieser Thematik bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet. Wahrscheinlich ist diese merkwürdige Lücke dadurch zu erklären, dass der Dichter sowohl das Wort ›Metempsychose‹ als auch das Wort ›Seelenwanderung‹ jeweils nur einmal, und zwar in den *Maximen und Reflexionen* (FA I, 13, S. 345) und in dem 1776 an Wieland adressierten Brief (FA II, 2, S. 33) verwendete. Er neigte eher dazu, auf diese Lehre durch eine metaphorische, anspielungsreiche Sprache hinzuweisen; erst während des Gesprächs von 1813 mit Falk gab er eine ausführliche Beschreibung seiner Auffassung des Lebens nach dem Tod (FA II, 7, S. 169-178). Es stimmt schon, dass die Wiedergabe von Goethes Worten nicht für

²⁴ Porphyrius (Anm. 6), S. 258.

hundertprozentig zuverlässig gehalten werden kann, da sie nicht vom Dichter selbst, sondern von Falk herrührt; trotzdem bleibt unstrittig, dass die Kernpunkte dieses Gesprächs in Goethes Schriften immer wieder auftauchen und daher besondere Aufmerksamkeit verdienen. – Besondere Aufmerksamkeit verdienen, besser gesagt, alle Äußerungen des Dichters über die Seelenwanderungslehre, nicht zuletzt weil ihre Untersuchung das Interpretationsbild von Goethes Werken um einen neuen, bisher fast völlig vernachlässigten Beitrag bereichert.

Abhandlungen

DIETER BORCHMEYER

»Lebensfluten – Tatensturm« Goethe – der bewegte Bewege*

Wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen; diese beiden allgemeinen Formen sind es, in welchen sich alle übrigen Formen, besonders die sinnlichen, offenbaren.

(*Maximen und Reflexionen*, Nr. 643; MA 17, S. 836)

»Bewegung ist ewig und tritt bei jeder günstigen Bedingung unwiderstehlich in die Erscheinung«, heißt es in Goethes *Maximen und Reflexionen* (Nr. 423; MA 17, S. 795). Die Welt als Perpetuum mobile – eine Idee, hinter der zweifellos die aristotelische Metaphysik steht, hat der Stagirit doch die Bewegung, freilich nur die kreisförmige, und das ist die Bewegung der Gestirne, als ewig und stetig bestimmt (wohingegen die geradlinige am Ende der Strecke unterbrochen werden muss, also nicht ewig ist).¹

Diese kreisförmige Bewegung ist es, die geradezu den Angelpunkt der Philosophie und Ästhetik des späten Goethe bildet. In einem Gedicht des *West-östlichen Divan* mit dem bezeichnenden Titel *Unbegrenzt* hat Goethe die Eigenart der Dichtung des Hafis in ihrer ständig in sich zurückkehrenden Bewegung gesehen:

Daß du nicht enden kannst das macht dich groß,
Und daß du nie beginnst das ist dein Loos.
Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe,
Anfang und Ende immer fort dasselbe,
Und was die Mitte bringt ist offenbar,
Das was zu Ende bleibt und Anfangs war.
(MA 11.1.2, S. 25)

* Festvortrag am 27. August 2012 anlässlich der Eröffnung der neuen Dauerausstellung *Lebensfluten – Tatensturm. Die Goethe-Ausstellung* im Goethe-Nationalmuseum in Weimar.

1 Vgl. Klaus Oehler: *Der unbewegte Bewege*. Frankfurt a. M. 1984; bes. S. 49, sowie Thomas Brunotte: *Ewige Zeit, räumliche Bewegung und göttliches Tätigsein bei Aristoteles*. In: *Zeit und Ewigkeit als Raum göttlichen Handelns. Religionsgeschichtliche, theologische und philosophische Perspektiven*. Hrsg. von Reinhard G. Kratz u. Hermann Spiekermann. Berlin 2009, S. 99–122.

Damit hat Goethe zugleich die im wörtlichen Sinne zyklische, d.h. kreisförmige Struktur seiner Altersdichtung bezeichnet, wie sie etwa seinen *Faust II* prägt. Auch hier ist »Anfang und Ende immer fort dasselbe« – in deutlicher Abkehr von der Ganzheit und ›Einheit der Handlung‹ im Sinne des Kapitels 7 der aristotelischen Poetik, demzufolge jene in Anfang, Mitte und Ende besteht. Diese Einheit fehlt aber gerade dem *Faust*, wie Goethe noch in der »Abkündigung« zum Ausdruck gebracht hat, die ursprünglich (1797/98 und noch 1825) die ganze Faust-Dichtung abschließen sollte:

Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht
Es hat wohl seinen Anfang und sein Ende.
Allein ein Ganzes ist es nicht.

(MA 18.1, S. 1160)

In seinem Brief an Zelter vom 11. Mai 1820 hat Goethe die Faszination der östlichen (altpersischen) Dichtung auf ihn, gerade in der Lebensphase des Alters, folgendermaßen begründet: Hier begegne ihm »heiterer Überblick des beweglichen, immer kreis- und spiralartig wiederkehrenden Erde-Treibens« (MA 20.1, S. 601). Bezeichnend ist, dass er hier neben dem Kreis die Spirale ins Spiel bringt, offensichtlich um auszudrücken, dass Rotation nicht ewige Wiederkehr des Gleichen bedeute, sondern in »immerstrebendem Aufsteigen«, in immer neuer »Steigerung« bestehe, in der er mit der »Polarität« die »zwei großen Triebräder aller Natur« gesehen hat (MA 18.2, S. 359). Im Jahr vor seinem Tod hat Goethe noch eine ausführliche Studie über die Spiraltendenz der Vegetation verfasst, in der er bei der Vegetation eine Linear- und eine Spiraltendenz unterscheidet: »Das vertikal aufsteigende System bewirkt bei vegetabilischer Bildung das bestehende [...] Verharrende. [...] Das Spiralsystem ist das Fortbildende, Vermehrende« (MA 18.2, S. 488).

Bewegung war für Goethe von Beginn seiner *Sturm und Drang*-Zeit an das A und O. Er war, sosehr ihn seine Altersgenossen schon von der Ähnlichkeit des Namens her gerne mit Gott verglichen, nicht der unbewegte, sondern der selber bewegte Beweger (nicht nur einer Epoche deutscher Kultur). Schon der Begriff des *Sturm und Drang*, dessen Abgott er war, drückt die Motorik dieser literarischen Jugendbewegung aus, welche die Statik einer normativen Ästhetik zu überwinden trachtete, etwa diejenige des räumlich-zeitlich auf der Stelle der sog. Drei Einheiten tretenden geschlossenen Dramas zugunsten einer offenen theatralen Struktur.

In der Rede *Zum Schäkespears Tag* (1771), welche die geheime Poetik namentlich seines *Götz von Berlichingen* enthält, schreibt Goethe:

Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft, und fühlte erst daß ich Hände und Füße hatte.

Er wird sich also seiner Körperlichkeit und Beweglichkeit bewusst.

Und jetzo da ich sahe wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir

mein Herz geborsten wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte, und nicht täglich suchte ihre Türne [sic] zusammen zu schlagen.

(MA 1.2, S. 412)

Goethe selber als dramatischer Götz, der die Türme der Theaterkonventionen mit eiserner Hand zertrümmert. Ein ähnliches Bild für die dynamisierte Form des Götz verwendet Matthias Claudius:

Der Verfaßer treibt nicht Schleichhandel zum Nachtheil der bekannten *Einheiten*, die Groß-Vater Aristoteles, und nach ihm die Klein-Enkel, progenies vitiosior, auf der aesthetischen Höhe zur Anbetung hingestellt haben, sondern bricht grade durch alle Schranken und Regeln durch, wie sein edler tapfrer Götz durch die blanken Esquadrons feindlicher Reuter, kehrt das Bild auf der Höhe unterst zu oberst, und setzt sich aufs Fußgestelle hin hohnlachend. (*Der Wandsbecker Bote*, 3.7.1773).

Eine Art Strukturmodell für die von Goethe erstrebte dynamisierte Theaterform – welche er mit derjenigen Shakespeares gleichsetzt – ist der auf Jahrmärkten zu dieser Zeit so beliebte Guck- oder »Raritäten Kasten«, in dem »die Geschichte der Welt vor unsren Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt« (*Zum Schäkespears Tag*; MA 1.2, S. 413). Die durch die Einheit von Ort, Zeit und Handlung im Drama allem wirklichen Wandel entzogene, statisch vorgegebene, stillgestellte, entzeitlichte Zeit soll in Bewegung geraten und auch den in zeitenthobener Abstraktheit erstarnten Bühnen- und Handlungsräum – durch ständigen Schauplatzwechsel anstelle klassizistischer Ein-Ort-Dramaturgie – in Bewegung versetzen. So soll »Geschichte« als »vorbeiwallende«, vorübergehende, Zeiten und Räume wechselnde Macht in Erscheinung treten.

In allen Äußerungen über den Raritätenkasten, der auf den jungen Goethe eine so merkwürdige Faszination ausgeübt hat, spielt dieser Aspekt eine wesentliche Rolle: »Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden«, heißt es in der *Dritten Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* (MA 1.2, S. 304). In seinem *Prolog zum Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiel* (1774), das unter anderem das *Jahrmarktfest zu Plundersweilern* enthält, lässt Goethe einen Guckkasten-Vorführer vor den Augen des Publikums eine Folge rasch sich ablösender Szenen vom Jahrmarkt des Lebens vorüberziehen, die von den Gipfeln der Macht bis zu den Niederungen des Lebens hinabreichen, alle Bereiche des »moralischen«, d.h. privaten, und »politischen« Lebens streifen.

Da steht das liebe Publikum
Und sieht erstaunend auf und um
Was all der tollen Reuterei
Vor Anfang Will und Ende sei.
(MA 1.1, S. 235)

Das Publikum, gewöhnt an Einheit und Ganzheit der Handlung, die nach Aristoteles darin besteht, dass sie Anfang, Mitte und Ende hat, gerät in Erstaunen, da es in der bunten Bilderfolge diese Merkmale der Einheit des Vorgeführten vermisst.

Auch *Götz von Berlichingen* ist dergestalt ein ›moralisch-politisches Puppenspiel‹, dessen Urfassung – die *Geschichte Gottfrieds von Berlichingen mit der eisernen Hand* – Goethe Ende 1771 in ganzen sechs Wochen, angeblich ohne »Entwurf oder Plan«, ja »ohne weder rückwärts, noch rechts, noch links zu sehn« (*Dichtung und Wahrheit*; MA 16, S. 604), gleichsam in der Manier des Raritätenkastens Szene nach Szene niedergeschrieben hat. So sollte schon durch die Art des poetischen Produktionsprozesses, der von keiner a priori vorgegebenen statischen ›Einheit‹ ausgeht, *Geschichte* als am unsichtbaren Faden der Zeit ablaufende Ereigniskette versinnlicht werden.

Anders als beim zyklisch denkenden späten Goethe ist Bewegung hier noch eine linear-progressive und dementsprechend auch keine stetige, kontinuierliche, wie die auf eine ›liaison des scènes‹ verzichtende diskontinuierliche Szenenfolge zeigt. Es ist eben die Linearität der Geschichte, die hier noch vorwaltet, nicht die Zykliz des Mythos, der die Imagination des späten Goethe beherrscht. Gewiss, die Geschichte trägt auch den *Faust II*, aber dessen Handlung ist von einem dichten Beziehungsnetz symbolischer Bezüge, aufeinander verweisender Motive geprägt. In seinem Brief an Karl Jakob Ludwig Iken vom 27. September 1827 redet Goethe von seinem dichterischen Verfahren, »durch einander gegenüber gestellte und sich gleichsam in einander abspiegelnde Gebilde den geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren« (WA IV, 43, S. 83). Die gerade Linie der sukzessiv fortschreitenden Handlung wird im *Faust* – und nicht weniger im Alterswerk der *Wanderjahre* wie überhaupt in der späten Prosa von den *Wahlverwandtschaften* bis zur *Novelle*, in den dramatischen Dichtungen von der *Natürlichen Tochter* bis zum *Faust II*, ganz zu schweigen von der Lyrik seit den *Sonetten* – durch das System der symbolischen Spiegelung der einzelnen Teile gewissermaßen eingekrümmt zur Kreislinie.

Bewegung – der »sausende Webstuhl der Zeit«, »Lebensfluten« und »Tatensturm«, wie sie der Erdegeist im *Faust I* verkörpert (V. 501 u. 508)² – prägt vor allem das *Sturm und Drang*-Bild des Genies, das ein ständig fortwandelndes, sich wandelndes ist. Symptomatisch ist die Figur des Wanderers in Goethes *Sturm und Drang*-Lyrik. Das lyrische Ich erscheint als ein ständig *bewegtes* in physischem wie in emotionalem Sinne, ob es sich zu Fuß, zu Wagen, zumal zu Pferde – siehe *Willkommen und Abschied* – oder zu Schiff befindet. Das lyrische Ich nimmt die Dinge nicht mehr von einem festen *Standort* aus in den Blick, sondern aus beweglicher Perspektive. Exemplarisch ist die Symbolisierung des Genies durch den Strom, sein ›unaufhaltsames‹, alle mitreißendes Vorwärtsdrängen: im Falle von *Mahomets Gesang*. Es ist ein lineares Drängen zu einem Ziel, zum Ozean, in dem es mündet, kein In-sich-Zurückkehren der Bewegung, wie sie dem späten Goethe wichtig wurde.

Größer könnte schon von der Form her der Gegensatz nicht sein zwischen der offenen Struktur dieser Hymne und der strengen Gestalt des Sonetts *Mächtiges Überraschen* von 1807. Hier mündet der Strom nicht im Ozean, hier beugen sich nicht mehr alle Natur- und Kulturkräfte seinem unüberwindlichen und unaufhaltlichen Vorwärts-›Streben‹, sondern er wird durch die Gegenkraft des Bergs aufge-

² Zitate aus *Faust I* nach MA 6.1, aus *Faust II* nach MA 18.1.

halten und zum See gestaut, in sich selbst zurückgelenkt (»sich immer selbst zu trinken«). Dieses Sonett wirkt wie eine Zurücknahme der *Mahomet*-Hymne. Das Genie findet seine Grenze, muss sich in seinem rastlosen Streben bescheiden und gewinnt eben dadurch – durch den Ausgleich von Kraft und Gegenkraft, von Bewegung und Ruhe: wie sie auch der Wanderer des *Sturmlieds* von 1772 im *Nachtlied* von 1776 finden wird – »ein neues Leben«, eine *Vita nuova*. Sie drückt sich im Bild der im Wasser gespiegelten Gestirne aus: Nur das ruhige Wasser kann spiegeln, während der ›unaufhaltsam‹ fortwandelnde Strom zum Spiegel nicht taugt. Und doch ist die Bewegung des Stroms nicht erstarrt, sie ist als gebändigte Kraft immer lebendig, gerade als in sich selbst zurückkehrende ewig.

Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale
 Dem Ozean sich eilig zu verbinden;
 Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,
 Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.

Dämonisch aber stürzt mit einem Male –
 Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden –
 Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
 Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht,
 Und schwillet bergen, sich immer selbst zu trinken;
 Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichert;
 Gestirne, spiegelnd sich, beschauen das Blinken
 Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.
 (MA 9, S. 12)

Die paradigmatische Verkörperung des ewig fortstrebenden, nie zur Ruhe gelangenden Genies – des niemals zurückzudeichenden Stroms – ist Goethes Faust,³ der sich ständig selbst Übereilende, der epochale Repräsentant des von Goethe »veloziferisch« genannten modernen Zeitgeistes.⁴ Der schnelle Degen, der schnelle Mantel, das schnelle Geld, die schnelle Liebe, das sind seine Elemente. Sein Fluch aber gilt der »Geduld« (V. 1606), die zum Anhalten anhält im unaufhaltsamen Streben. Fausts Forderungen an Mephisto sind Wünsche, die ihre Erfüllung immer schon hinter sich haben und die er in folgenden paradoxalen Bildern verkleidet:

Doch hast du Speise die nicht sättigt, hast
 Du rotes Gold, das ohne Rast,
 Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,

³ Vgl. das *Faust*-Kapitel bei Dieter Borchmeyer: *Goethe der Zeitbürger*. München 1999, S. 334-359.

⁴ Vgl. Manfred Osten: »Alles veloziferisch« oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. *Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M., Leipzig 2003.

Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
 Ein Mädchen, das an meiner Brust
 Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,
 Der Ehre schöne Götterlust,
 Die, wie ein Meteor, verschwindet.
 Zeig mir die Frucht die fault, eh' man sie bricht,
 Und Bäume die sich täglich neu begrünen!
 (V. 1678-1687)

Niemals wird er im Augenblick Genüge finden, niemals in einem Moment seines Lebens, mag er auch noch so erfüllt sein, *stehen* bleiben; deshalb kann er mit Mephisto die berühmte Wette schließen:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
 Verweile doch! du bist so schön!
 Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
 Dann will ich gern zugrunde gehn!
 (V. 1699-1702)

»Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben«, so Mephisto, »Der ungebändigt immer vorwärts dringt, / Und dessen übereiltes Streben / Der Erde Freuden überspringt« (V. 1856-1859). Und Faust selber wird in der Sorge-Szene konstatieren:

Ich bin nur durch die Welt gerannt.
 Ein jed Gelüst ergriff ich bey den Haaren,
 Was nicht genügte ließ ich fahren,
 Was mir entwischte ließ ich ziehn.
 (V. 11433-11436)

Das letzte Glied dieser Folge von Übereilungen wird der forcierte und deshalb scheiternde Deichbau sein. In seinen letzten Worten freilich:

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
 Verweile doch, Du bist so schön!
 [...]
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.
 (V. 11581-11586)

glaubt Mephisto endlich die Fausts Verhängnis besiegelnden Worte der Wette mit ihm wiederzuerkennen. Doch ist hier nur von Vorgefühl die Rede, der Satz der Wette nur im Irrealis mit Blick auf die erträumte Zukunft ausgesprochen! Mephisto täuscht sich also, wenn er glaubt, die Wette gewonnen zu haben. Gerade in diesen letzten Worten offenbart sich, dass Faust im *gegenwärtigen* Augenblick niemals Genüge finden wird.

Faust setzt sich in seinem permanenten Bewegungsdrang selber unaufhörlich unter Innovationsdruck, wirft ständig die Bürde alten Wissens in überpersönlichem wie persönlichem Sinne hinter sich. Er ist der Entdecker im modernen Sinne, der nicht die Decke vom Vorhandenen wegzieht, sondern das noch nicht Vorhandene

ins Leben ziehen will. Ein Anti-Kolumbus!⁵ Kolumbus entdeckte die neue Welt, indem er die alte in ihr wiederzufinden, die Maßstäbe des Vorgewussten auf sie anzuwenden suchte. Faust hingegen verzweifelt an allem verbürgten Wissen. Deshalb verwirft er in seinem Eingangsmonolog die traditionellen Wissenschaften, verspottet in seinem Gespräch mit Wagner die *ars memoriae*, die Rhetorik mit ihren eingespielten Wissens- und Argumentationsrastern – als die Orgel, das Universalinstrument der alteuropäischen Kultur. Diese war vornehmlich Memorialkultur, speiste sich wesentlich aus der Erinnerung, stützte sich auf den Gedächtnisschatz der Vergangenheit, um Gegenwärtiges zu legitimieren, und nur was sich aus der verbürgten, kanonisierten Vergangenheit legitimieren ließ, war sakrosankt. »Sum qui memini«, sagte Augustinus (*Confessiones X*, 16,25). Ich bin das, woran ich mich erinnere.⁶

Für Faust gilt genau das Gegenteil. Im Sinne von Augustinus *ist* er gar nicht, denn er projiziert seine Identität immer auf die Zukunft, leitet aus ihr sein Wesen ab. Deshalb ist er der Feind der Erinnerung, der große Vergesser.⁷ Nur durch das Abstreifen der Erinnerung kann er immer wieder von vorn anfangen, eine Existenzform gegen die andere vertauschen und in seinem »Selbst« genießen, »was der ganzen Menschheit zugeteilt ist« (V. 1770f.). Er ist der »Übtermensch«, der stets über die *conditio humana* hinausstrebt (V. 490). Er, der nach Mephists Worten »Der Erde Freuden überspringt« (V. 1859), überspringt auch deren Leiden. Deshalb ist der Held dieser »Tragödie« der Untragische schlechthin. Immer entzieht er sich im Brennpunkt des Scheiterns, da »Der Menschheit ganzer Jammer« ihn anfasst (V. 4406), den tragischen Konsequenzen seines Tuns, indem er seine bisherige Erdenform zugunsten einer anderen ablegt. Von der Wissenschaft, vor dem Zusammenbruch seines vergangenheitslegitimierten, gedächtnisgestützten Wissensgebäudes, flüchtet er in die weiße und – nachdem »Erinnrung« (V. 781) ihn vor dem entgrenzenden Freitod bewahrt und noch einmal auf die bedingende »Erde« (V. 784) zurückgezogen hat – in die schwarze Magie. Durch Zauber verjüngt, d.h. eines Teils seiner eigenen Lebensgeschichte mit ihren Erinnerungswerten beraubt, verwandelt er sich in den liebenden Jüngling und als er in dieser Gestalt ein tragisches Verhängnis auslöst, entzieht er sich ihm – nach vergeblichen Versuchen, es durch Trennung zu unterlaufen (*Wald und Höhle*) oder zu verdrängen (*Walpurgisnacht*) – im Moment der Katastrophe durch regelrechte Flucht.

Heilschlaf und Naturmagie in der Szene *Anmutige Gegend* reinigen sein Inneres »im Thau aus Lethes Fluth« (V. 4629) von »erlebtem Graus« und entfernen »des

⁵ Vgl. dazu die grundlegende Monographie von Florian Borchmeyer: *Die Ordnung des Unbekannten. Von der Erfindung der Neuen Welt*. Berlin 2009. Hier wird die Ablösung des alten memorialen Entdeckungsbegriffs durch den modernen am Beispiel der Chroniken von der Entdeckung Amerikas umfassend untersucht.

⁶ Vgl. dazu die Untersuchungen von Jan Assmann zu dem – durch seine einschlägigen Untersuchungen zu einem Grundbegriff der modernen kulturtheoretischen Forschung gewordenen – »kulturellen Gedächtnis«, insbesondere *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2007.

⁷ Vgl. Dieter Borchmeyer: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Neuauflage 1998, S. 566ff.; Harald Weinrich: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 1997, S. 154–160.

Vorwurfs glühend bittre Pfeile« (V. 4624f.): Wieder wird ein Stück Lebensgeschichte, werden Erinnerung und Reue ausgelöscht. Die Begegnung mit der Antike bleibt Phantasmagorie, die zwar in sich – für Helena – tragische Konsequenzen hat, denen Faust sich aber durch das Zurücktreten in die Realität entziehen kann. Sein Scheitern schließlich als Politiker kommt ihm in seiner physischen Blindheit, die das Symbol seiner geistigen ist, nicht zu Bewusstsein.

Nirgends kommt Fausts Gedächtnisfeindlichkeit deutlicher zum Ausdruck als in der Umsiedlung von Philemon und Baucis. Diese repräsentieren eine vormoderne, von Pietät gegenüber dem Überlieferten geprägte Lebensform, die schon als solche dem auf rastlosen Fortschritt bedachten Unternehmer Faust ein Dorn im Auge ist. In Nietzsches zweiter *Unzeitgemäßer Betrachtung* ist die ›Pietät‹ mit Fausts verächtlicher Formel vom »Urväter Hausrat« (V. 408) in Verbindung gebracht, in der für ihn alles zusammengefasst ist, was seinem jegliche Tradition über Bord werfenden Expansionstrieb entgegensteht. Nietzsche jedoch wertet jene Formel im Geiste eines »historisch-antiquarischen Verehrungssinn[s]« um:

Indem er [der von Pietät geprägte Mensch; D. B.] das von Alters her Bestehende mit behutsamer Hand pflegt, will er die Bedingungen, unter denen er entstanden ist, für solche bewahren, welche nach ihm entstehen sollen – und so dient er dem Leben. Der Besitz von Urväter-Hausrath verändert in einer solchen Seele seinen Begriff: denn sie wird vielmehr von ihm besessen. Das Kleine, das Beschränkte, das Morsche und Veraltete erhält seine eigene Würde und Unantastbarkeit dadurch, dass die bewahrende und verehrende Seele des antiquarischen Menschen in diese Dinge übersiedelt und sich darin ein heimisches Nest bereitet.⁸

Das ist die Lebenshaltung von Philemon und Baucis! Für sie wie für allen »Urväter Hausrat« hat der ständig weiter ›strebende‹ Faust indessen keinen Sinn.

Goethe hat dem großen Vergesser Faust das Werk entgegengesetzt, das ihn zur Titelfigur hat – ist *Faust* doch wie kaum ein anderes Werk der neuzeitlichen Literatur eine Schatzkammer des kulturellen Gedächtnisses: »Theatrum memoriae«.⁹ Er bildet so eine Gegenkultur zum zunehmenden Verschwinden der Mnemosyne aus der modernen Zivilisation, angefangen beim radikalen Traditions- und geschichtlichen Kontinuitätsbruch der Französischen Revolution und fortgesetzt durch die immer eiligeren, schnelllebigeren, vergesslichen und bald vergessenen Prozesse einer Zeit, welche die Innovation zum Maß aller Dinge erhebt und sich, wie Mephisto der Trödelhexe in der Walpurgisnacht,¹⁰ zuzurufen scheint:

Getan geschehn! Geschehn getan!
Verleg' sie sich auf Neuigkeiten,
Nur Neuigkeiten ziehn uns an.
(V. 4111-4113)

⁸ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. I. München 1980, S. 265.

⁹ Helmut Schanze: *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*. Tübingen 1989; hier S. 173-219.

¹⁰ Vgl. Weinrich (Anm. 7), S. 159.

Ist der Stürmer und Dränger Goethe, dem Bewegung in allen Facetten das A und O war, seit seiner klassischen Wende zum Unbewegten geworden, zum »Stabilitäts-Narren«, der »gern die Zeit an den Raum festgenagelt« hätte, wie Ludwig Börne höhnt?¹¹ Seinem *Faust* stehen indessen *Wilhelm Meisters Wanderjahre* gegenüber, die durch das Motiv der Wanderschaft Wilhelms zusammengehalten werden, zu welcher er durch ein Gelübde, das die »Gemeinschaft der Entsagenden« ihm abverlangt hat, verpflichtet ist. Freilich ist diese Wanderschaft weniger linearer Fortschritt als gleichsam spiralfisch kreisende Bewegung und sie steht bezeichnenderweise nicht unter dem Vorzeichen der Grenzen- und Rastlosigkeit, sondern der Entsagung, welche die Bewegung gewissermaßen im Sinne des Sonetts *Mächtiges Überraschen* ›einzudeichen‹ sucht. Die wahre und sinnvolle Bewegung ist für Goethe mehr und mehr die ewige und kontinuierliche Bewegung der Rotation im aristotelischen Sinne, freilich mit einer ›Spiraltendenz‹, nicht diejenige linearer Progression.

Der Bewegungsgedanke ist auch grundlegend für Goethes Naturforschung, zumal für seine Morphologie. Es zeigt sich, dass sie ganz und gar vom Prinzip der Erinnerung, der platonischen Anamnese an eine Urgestalt geprägt ist, sei es die ›Urpflanze‹ in ihrer Umbildung zu den mannigfältigen Pflanzengestalten, sei es das Blatt in der Botanik oder der Wirbel in der Osteologie. Seine *Metamorphose der Pflanzen* geht von dem Gedanken aus, »daß in demjenigen Organ der Pflanze, welches wir als Blatt gewöhnlich anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne« (*Zweiter römischer Aufenthalt*, 17. Mai 1787; MA 15, S. 456). Es geht also um die in jeder Pflanze sich vollziehende Umgestaltung des als »Blatt« bezeichneten Urorgans, als des Identischen aller Teile der Pflanze, in Stengel, Kelch, Blüte, Frucht und Samen. Goethe sucht in der Natur überall im Mannigfaltigen das Eine – ob er es ›Urbild‹, ›Typus‹, ›Idee‹ oder ›Urphänomen‹ nennt – und das Eine im Mannigfaltigen, im ›Symbol‹ des einzelnen Phänomens.

So zeiget sich fest die geordnete Bildung,
Welche zum Wechsel sich neigt durch äußerlich wirkende Wesen.
Doch im Innern befindet die Kraft der edlern Geschöpfe
Sich im heiligen Kreise lebendiger Bildung beschlossen.
(MA 6.1, S. 18)

So heißt es in Goethes Hexameter-Gedicht *Metamorphose der Tiere*.

Vor dem Hintergrund seines spezifischen Bewegungsdenkens ist auch Goethes politisches Weltbild zu sehen, zumal seine Haltung zur Französischen Revolution. Diese hat er bekanntlich von Anfang an verworfen, da sie seiner Vorstellung von geschichtlich-politischer Kontinuität zuwiderlief. Bewegung musste für ihn eine am Kreislauf orientierte stetige und spiralfische sein und auch an die politische Entwicklung legte er den Maßstab der Natur und ihrer Bildungsgesetze an. Natura non facit saltus – so soll auch die Geschichte keine Sprünge machen! (Dass auch die

¹¹ Ludwig Börne: *Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausgabe*. Bd. 6. Hamburg 1862, S. 230.

Natur Sprünge macht, nahm er nur ungern zur Kenntnis, wie seine Abneigung gegen die geologische Theorie des Vulkanismus einerseits zeigt, der für ihn auch zum Symbol der Revolution wurde, und seine Sympathie für den Neptunismus andererseits, der die Entstehung der Gebirge nicht durch vulkanische Eruption, sondern durch allmähliche Sedimentation aus den ursprünglich die Erde bedeckenden Meeren erklärte – ein willkommenes Sinnbild für die geschichtliche und politische Entwicklung als evolutionärer Prozess.)

Wie ist aber zu erklären, dass Goethe nicht lange vor dem Sturm auf die Bastille in seinem *Egmont* eine Revolution wie die niederländische im 16./17. Jahrhundert doch noch in einem durchaus vorteilhaften Sinne erscheinen lassen konnte, während er die Französische Revolution zwei Jahre später von Anfang an so schroff verurteilt:¹² Der Grund ist darin zu sehen, dass Revolution und Revolution hier ganz verschiedene Erscheinungen und Begriffe sind.¹³ Der aus der Spätantike stammende Begriff ›revolutio‹ hat seine Heimat in der Astronomie und meint ursprünglich die zyklische Umwälzung der Planeten sowie im übertragenen Sinn die Wiederkehr der Zeiten, die »revolutio saeculorum« – so bezeichnet Augustinus den Kerngedanken der antiken Lehre vom Kreislauf der Verfassungsformen. Der astronomische Revolutionsbegriff, der noch im Titel des Hauptwerks von Kopernikus *De revolutionibus orbium coelestium* (1543) erscheint, ließ sich vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts mit der Vorstellung des Widerstands gegen unrechtmäßige Herrschergewalt verbinden, nämlich als Wiederkehr, Wiederherstellung des durch Despotismus gestörten ›alten Rechts‹.

Das Paradigma einer solchen rekursiven Revolution bildet die ›Glorious Revolution‹ in England (1688). Durch sie ging der Begriff der Revolution als Wiederherstellung der legitimen Ordnung in den allgemeinen politischen Sprachschatz ein. Spätestens die Französische Revolution hat diesem Begriff nun – trotz anfänglicher Versuche, auch sie noch auf den Nenner der Wiederherstellung eines alten Rechtszustands zu bringen – einen neuen Sinn verliehen: als Neuanfang unter rigorosem Bruch mit der Vergangenheit. Besonders plastisch hat Heinrich Würzer in seinem *Patriotischen Volksredner* (1796) die beiden Revolutionsbegriffe nebeneinander gestellt: »Revolution in dem eigentlichsten Sinne des Wortes heißt eine in die Augen fallende regelmäßige Veränderung, wodurch irgendetwas wieder zu demselben Zustand zurückkehrt, worin es sich vor dieser Veränderung befunden hatte. So wälzen sich die Planeten in einer bestimmten Zeit durch die vom Schöpfer ihnen vorgezeichneten Bahnen, und nehmen am Ende dieser Zeit immer wieder denselben Punkt am Himmel ein, an dem sie vorher standen«. Das ist der eine, der alte Begriff der Revolution. Ihm setzt Würzer den modernen entgegen, bei welchem wir uns »eine andere als die bisherige Ordnung« denken. Die »Staatsrevolution« besteht

¹² Vgl. zum folgenden Dieter Borchmeyer: *Höfische Gesellschaft und Französische Revolution. Adliges und bürgerliches Wertsystem im Urteil der Weimarer Klassik*. Kronberg Ts. 1977, S. 250–282.

¹³ Zur Geschichte des Begriffs ›Revolution‹ vgl. Karl Griewank: *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Entstehung und Geschichte*. Aus dem Nachlaß hrsg. von Ingeborg Horn-Staiger. Frankfurt a.M. 1969 (erw. Neuaufl.) sowie die knappe Zusammenfassung der Begriffsgeschichte bei Ernst Schulin: *Die Französische Revolution*. München 1988, S. 14–20.

also »in der Aufhebung derjenigen Gesetze, nach denen bisher der Staat regiert wurde, in der Einführung anderer Gesetze an die Stelle der ersteren«.¹⁴

Für Goethe ist die niederländische Revolution (wie übrigens auch für Schiller in seiner *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande*) nichts anderes als die Wiederherstellung eines ihren Akteuren historisch zustehenden Rechts im Rahmen der Widerstandslehre und des Verfassungsrechts.¹⁵ Vor dem Hintergrund seines zyklischen Bewegungsdenkens kann er eine derartige Revolution gutheißen, nicht aber eine solche, die – einem linearen Geschichtsmodell folgend – mit allen überlieferten Rechtszuständen bricht und ihre neuen Gesetze auf bisher unbeschriebene Tafeln schreibt.

Goethe fühlte sich besonders den *Patriotischen Phantasien* Justus Mösers verpflichtet. Was er an diesen Traktaten »staatsbürgerlichen Inhalts« (MA 16, S. 629) besonders schätzte, war die Tatsache, dass ihr Verfasser, wie es in *Dichtung und Wahrheit* heißt, stets »das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zusammenknüpfend, dieses aus jenem ableitete« (MA 16, S. 687). Was das Deutsche Reich betrifft, bemerkt Goethe im Blick auf Möser's Traktate: »Wir sehen eine Verfassung auf der Vergangenheit ruhn, und noch als lebendig bestehn. Von der einen Seite hält man am Herkommen fest, von der andern kann man die Bewegung und Veränderung der Dinge nicht hindern« (MA 16, S. 629 f.).

Justus Möser ist in gewisser Hinsicht der deutsche Edmund Burke. Für diesen und seine deutschen Adepten im Umkreis des Freiherrn vom Stein – wie August Wilhelm Rehberg und Ernst Brandes – gehörte zu einer vom Klugheitsprinzip bestimmten Politik notwendig auch die Reform. Die für das praktische Handeln zuständige Klugheit richtet sich nach dem sechsten Buch der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles im Gegensatz zum theoretischen Wissen der Metaphysik auf das beständiger Veränderung unterliegende Einzelne; sie ist mithin eine Tugend der Zeitanpassung. »Prudence is not only the first in the rank of the virtues political and moral, but she is the director, the regulator, the standard of them all«, schreibt Edmund Burke in seiner Rede *An appeal from the new to the old Whigs*.¹⁶ Klugheit aber ist Anpassung an die sich wandelnden Umstände, bedeutet also, dem Gesetz der Veränderung zu gehorchen.¹⁷ Und August Wilhelm Rehberg konstatiert: »Die allgemeine Wandelbarkeit aller irdischen Dinge legt dem Menschen die Verpflichtung auf, das zu ändern, was zu einer Zeit bestimmt worden ist, da andre Begriffe, andre Verhältnisse existirten«.¹⁸

In seinem großen Revolutionsgespräch mit Eckermann vom 4. Januar 1824 scheint Goethe sich ganz im Sinne Burkes und Rehbergs zu diesem ›erhabenen Ge-

¹⁴ Zitiert nach der Dokumentation von Walter Grab: *Leben und Werke norddeutscher Jakobiner*. Stuttgart 1973, S. 209 u. 211.

¹⁵ Das verbindet sie mit der ›Revolution‹ der Eidgenossen in Schillers *Wilhelm Tell*. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: »Altes Recht« und Revolution – Schillers »Wilhelm Tell«. In: Wolfgang Wittkowski (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung*. Tübingen 1982, S. 69–111.

¹⁶ *The works of Edmund Burke*. Sixth edition. Boston 1880. Vol. IV, p. 81.

¹⁷ Vgl. die Ausführungen von Franz Schneider über die ›reformierende Klugheit‹ in seinem Buch *Das Rechts- und Staatsdenken Edmund Burkes*, Bonn 1965, S. 34f.

¹⁸ August Wilhelm Rehberg: *Über den deutschen Adel*. Göttingen 1803, S. 28.

setz der Veränderung« bekannt zu haben: »Weil ich nun aber die Revolution haßte, so nannte man mich einen *Freund des Bestehenden*. Das ist aber ein sehr zweideutiger Titel, den ich mir verbitten möchte«. Als Anhänger des Status quo will Eckermanns Goethe durchaus nicht gelten, denn die »Zeit [...] ist in ewigem Fortschreiten begriffen und die menschlichen Dinge haben alle funfzig Jahre eine andere Gestalt, so daß eine Einrichtung, die im Jahre 1800 eine Vollkommenheit war, schon im Jahre 1850 vielleicht ein Gebrechen ist« (MA 19, S. 494).

Wie immer es um die Authentizität dieses Gesprächs bestellt sein mag, dass Goethe vom Wandel der Geschichte und von der daraus resultierenden Notwendigkeit einer ständigen Reform politischer und gesellschaftlicher Einrichtungen überzeugt war, lässt sich kaum leugnen und seine Zukunftsprognosen, etwa im Hinblick auf die Entstehung einer neuen Weltkultur, sind nicht selten frappierend. Thomas Mann hat in seiner Rede *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters* (1932) den »Zug ins Weltweite« als spezifischen Zug in der geistigen Physiognomie des späten Goethe bezeichnet. Er verweist auf seine »Statuierung der Weltliteratur«¹⁹ in seinen letzten fünf Lebensjahren und die »wachsende Anteilnahme des Alten an utopisch-welttechnischen Fragen«.²⁰ Ein Musterbeispiel dafür ist sein Gespräch mit Eckermann am 21. Februar 1827 über die drei großen Projekte des Panama-, Rhein-Donau- und Suezkanals, über deren mögliche Realisierung er sich detailliert Gedanken macht: »Diese drei großen Dinge möchte ich erleben, und es wäre wohl der Mühe wert, ihnen zu Liebe es noch einige funfzig Jahre auszuhalten« (MA 19, S. 539). Mit dem Bau des Suezkanals konnte erst zwanzig Jahre nach Goethes Tod begonnen werden, der Panama-Kanal wurde 1914 und der Rhein-Main-Donau-Kanal gar erst 1992 fertiggestellt. Goethe hätte bis in unsere Gegenwart ›aushalten‹ müssen, um den Abschluss der »drei großen Dinge« zu erleben.

Goethe mochte sich die Zukunft der Menschheit freilich lieber als spiralförmig aufsteigend denn als linear progressiv vorstellen. Das zyklische Denken bestimmte auch seine Anschauung vom persönlichen Leben. So will er Jugend und Alter nicht als unversöhnliche Gegensätze und den Tod nicht als unwiderrufliches Ende des Lebens sehen. Es ist zumal die gewissermaßen zyklische Macht der Liebe, welche die Unumkehrbarkeit der Zeit aufzuheben und das Alter zu verjüngen vermag. Das bedeutendste poetische Dokument für diese Überzeugung ist Goethes *West-östlicher Divan*. Die fiktive Reise in den Osten, in die Jugend der Menschheit, ist zugleich eine Liebes-Reise in den Westen Deutschlands: in die Landschaft der Jugend Goethes an Rhein, Main und Neckar. Und beide ›Zeitreisen‹ sollen den Dichter verjüngen. Den Aufbruch zu einem neuen poetischen Ufer hat Goethe wie einst die Flucht von Karlsbad nach Italien – nun in einem angemesseneren historisch-geographischen Kontext – als »Hegire« bezeichnet: nach der Hedschra des Mohammed von Mekka nach Medina, mit der die islamische Zeitrechnung beginnt.

Gleich im ersten Gedicht des Zyklus *Hegire* erklingt das Motiv der Verjüngung durch die Zeitreise in den Orient und durch die altbekannten Verjüngungselixiere Wein und Gesang:

¹⁹ Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Bd. IX. Frankfurt a. M. 1974, S. 326f.

²⁰ Ebd., S. 330.

Flüchte du, im reinen Osten
 Patriarchenluft zu kosten,
 Unter Lieben, Trinken, Singen,
 Soll dich Chisers Quell verjüngen.
 (MA 11.1.2, S. 9)

Oder über die verjüngende Wirkung des Weins als Liebestrank heißt es im *Schenkenbuch*:

Jugend ist Trunkenheit ohne Wein;
 Trinkt sich das Alter wieder zu Jugend,
 So ist es wundervolle Tugend.
 (MA 11.1.2, S. 96)

Auch der Greis wird durch die Liebe jung:

So sollst du, muntrer Greis,
 Dich nicht betrüben,
 Sind gleich die Haare weiß,
 Doch wirst du lieben.
 (Phänomen; MA 11.1.2, S. 15).

Wie ein Kommentar zu diesem Gedicht wirkt die folgende Passage über den Dichter aus Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des west-östlichen Divans*:

ihm entwisch die Jugend; sein Alter, seine grauen Haare schmückt er mit der Liebe Suleikas [...]. Sie, die Geistreiche, weiß den Geist zu schätzen, der die Jugend früh zeitigt und das Alter verjüngt. (MA 11.1.2, S. 210)

Goethe hat wiederholt betont, dass die zyklisch wiederkehrende Verjüngung im Leben eines Menschen – namentlich durch die Liebe – das A und O jeglicher Kreativität ist. In seinem Gespräch mit Eckermann am 11. März 1828 hat er die »wiederholte Pubertät« angesprochen, die »geniale Naturen« durchleben – »während andere Leute nur einmal jung sind. [...] Daher kommt es denn, daß wir bei vorzüglich begabten Menschen, auch während ihres Alters, immer noch frische Epochen besonderer Produktivität wahrnehmen; es scheint bei ihnen immer einmal wieder eine temporäre Verjüngung einzutreten, und das ist es, was ich eine wiederholte Pubertät nennen möchte« (MA 19, S. 609 f.). Goethe hat freilich auch erfahren müssen, dass solcher Verjüngung im Fortschritt der Zeit und des Alters Grenzen gesetzt sind – gerade, wenn es um Liebe geht. Das letzte tragische Exempel dafür in seinem Leben ist die vergebliche Leidenschaft für Ulrike von Levetzow gewesen. Und für ihn bestand ein bedeutender Unterschied zwischen einer gewissermaßen symbolischen Verjüngung, wie sie ihm immer wieder zuteil wurde, und dem Unterrangen, die biologische Differenz zwischen Jugend und Alter zu negieren. Das lyrische Ich im *West-östlichen Divan* bleibt ein Greis (»Sind gleich die Haare weiß«) – wenn auch durch Liebe jung (»Doch wirst du lieben«). Den Versuch, jene biologische Differenz zu verwischen, gleichsam magisch oder kosmetisch aufzuheben, hat Goethe nur mit tragischer oder komischer Ironie bedacht. Die beiden Muster-

beispiele in seiner Dichtung sind Fausts Verjüngungstrank und die kosmetische Verjüngung des *Manns von funfzig Jahren* in *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

Den Gedanken einer veritablen Verjüngung hat Goethe ebenso abgewiesen wie haltlose Spekulationen über ewiges Leben und Unsterblichkeit. »Die Beschäftigung mit Unsterblichkeits-Ideen [...] ist für vornehme Stände und besonders für Frauenzimmer, die nichts zu tun haben«, bemerkt Goethe am 25. Februar 1824 Eckermann gegenüber (MA 19, S. 85). Gleichwohl war er überzeugt von »unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren« (MA 19, S. 335). Doch die Fortdauer gründet für ihn nicht platonisch in der Unsterblichkeit jeder Seele, sondern aristotelisch in der Größe der Entelechie – als des »Wesen[s] das immer in Function ist« (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 1365; MA 17, S. 945), wie er Eckermann am 1. September 1829 bekennt: »Aber wir sind nicht auf gleiche Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein« (MA 19, S. 335).

In einem Gespräch mit Eckermann am 11. März 1828 hat Goethe seinen Glauben an die Entelechie ausführlicher dargelegt:

Jede Entelechie nämlich ist ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem irdischen Körper verbunden ist, machen sie nicht alt. – Ist diese Entelechie geringer Art, so wird sie während ihrer körperlichen Verdüsterung wenig Herrschaft ausüben, vielmehr wird der Körper vorherrschen, und wie er altert, wird sie ihn nicht halten und hindern. Ist aber die Entelechie mächtiger Art, wie es bei allen genialen Naturen der Fall ist, so wird sie, bei ihrer belebenden Durchdringung des Körpers, nicht allein auf dessen Organisation kräftigend und veredelnd einwirken, sondern sie wird auch, bei ihrer geistigen Übermacht, ihr Vorrecht einer ewigen Jugend fortwährend geltend zu machen suchen. (MA 19, S. 609 f.)

Kein Zweifel, dass Goethe sich diesen genialen Naturen zuzählte, deren Entelechie sich über die Hinfälligkeit des Körpers so erhoben hat, dass ihr – nach dem Tode – ewige Jugend zuteil wird.

In diesem und nur diesem Sinne hat Goethe an Unsterblichkeit geglaubt. In einem Brief an Zelter vom 19. März 1827 hat er sich deshalb der Zuversicht hingeben, dass »der ewig Lebendige uns neue Tätigkeiten, denen analog in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen« wird und uns weiterhin »in die Kämme des Weltgetriebes eingreifen« lässt (MA 20.1, S. 981 f.). Dem bewegten Beweger wird Gott die Bewegung nach dem Ende seines irdischen Lebenswandels nicht entziehen. Am 2. Mai 1824 drückt Goethe Eckermann gegenüber die »feste Überzeugung« aus, »daß unser Geist ein Wesen ist ganz unzerstörbarer Natur; er ist ein fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit. Es ist der Sonne ähnlich, die bloß unsern irdischen Augen unterzugehen scheint, die aber eigentlich nie untergeht, sondern unaufhörlich fortleuchtet« (MA 19, S. 105). – Noch einmal die Idee zyklischer Wiederkehr im Bilde des unter- und aufgehenden Zentralgestirns.

Vor dem Hintergrund dieser Idee hat der Tod für Goethe im Grunde seinen Schrecken verloren. Man solle, so schreibt er am 27. September 1826 an Christian Gottfried Nees von Esenbeck, »das Leben aus dem Tode betrachten und zwar nicht von der Nachtseite, sondern von der ewigen Tagseite her, wo der Tod immer vom

Leben verschlungen wird« (WA IV, 41, S. 173). Die bewegendsten Worte über die Einheit von Tod und Leben aber hat Goethe dem Pfarrer im neunten Gesang von *Herrmann und Dorothea* (V. 46f.) in den Mund gelegt, wo es heißt:

des Todes rührendes Bild steht
Nicht als Schrecken dem Weisen, und nicht als Ende dem Frommen.
Jenen drängt es ins Leben zurück, und lehret ihn handeln;
Diesem stärkt es, zu künftigem Heil, im Trübsal die Hoffnung;
Beiden wird zum Leben der Tod.

(MA 4.1, S. 619)

YUHO HISAYAMA

*Goethes Gewalt-Begriff im Kontext
seiner Auffassung von Natur und Kunst**

Im Gedenken an die Opfer und an die Betroffenen
des ostjapanischen Erdbebens vom 11. März 2011

I. Einleitung

»Zum Schluß ein Schema, um weiteres Nachdenken aufzuregen«: Mit diesen Worten weist Goethe am Ende seines Aufsatzes *Bildungstrieb*, in dem er sich theoretisch mit der Entwicklung von Lebewesen auseinandersetzt, auf jenes Schema hin, das dem Text unmittelbar folgt (LA I, 9, S. 100):¹

Stoff.	}	
Vermögen.		Leben.
Kraft.		
Gewalt.		
Streben.		
Trieb.		
Form.		

Die fünf² zwischen ›Stoff‹ und ›Form‹ vertikal angeordneten Begriffe konstituieren eine »Reihe der von außen und innen dazu wirkenden Prinzipien, die hier von dem

* Leicht überarbeitete Fassung meines Vortrags bei einem Kolloquium der Darmstädter Goethe-Gesellschaft am 8. Juni 2011 im Literaturhaus Darmstadt. An dieser Stelle danke ich Prof. Dr. Gernot Böhme für die Einladung nach Darmstadt sowie der *Japan Society for the Promotion of Science* (JSPS) für ihre freundliche Unterstützung.

¹ Der Aufsatz erschien zuerst in: *Zur Morphologie*. Bd. 1, Heft 2 (1820), S. 114-116. Wann genau Goethe ihn verfasst hat, ist nicht bekannt. Im Tagebuch vom 27. Juni 1817 heißt es aber: »Bildungstrieb bei Veranlassung einer Stelle aus Kant«. Es steht also wohl zu vermuten, dass Goethe den Text in eben der Zeit geschrieben hat, in der das zweite Heft des ersten Bandes der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Zur Morphologie* zum Druck vorbereitet wurde (siehe dazu LA II, 10 A, S. 785 f.).

² Eine solche Fünfgliedrigkeit findet sich in verschiedenen Texten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder, so dass man wohl vermuten darf, dass derartige Denkschemata damals weit verbreitet waren und auch Goethe davon beeinflusst war. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang vor allem die fünfgliedrigen Schemata bei Johann Kaspar Lavater, mit dessen physiognomischen Theorien sich der junge Goethe intensiv beschäftigt hatte. Dort erscheint eine solche Fünfgliedrigkeit z.B. an jenen wichtigen Stellen, an denen vom Wesen des Genies die Rede ist: »Wo Wirkung, Kraft, Tat, Gedanke Empfindung ist, [...] da ist Genie« (S. 344); »Unnachahmlichkeit ist der Charakter des Genies und seiner Wirkungen, wie aller Werke und Wirkungen Gottes! Unnachahmlichkeit; Momentaneität; Offenbarung; Erscheinung; Gegebenheit, wenn ich so sagen darf!« (S. 346); »[A]ller Genieen Wesen und Natur ist – Übernatur – Überkunst, Übergelehrsamkeit, Übertalent – Selbstleben!« (ebd.). Hier zit. nach: *Physiognomische*

potentiellen *Vermögen* zu wirkender *Kraft* und *Gewalt* sich steigern, im *Streben*, ihren teleologischen Anteil zeigen und im *Trieb* den inneren Impuls der Lebewesen«.³ Dieser der Leopoldina-Ausgabe entnommene Kommentar fasst – auch wenn der Unterschied zwischen ›Gewalt‹ und ›Kraft‹ nicht deutlich genug hervorgehoben wird – kurz und konzise zusammen, welche Konnotationen die fünf miteinander verwandten Begriffe mit sich bringen können. Unwillkürlich wecken sie Assoziationen zu philosophischen Termini wie *entelecheia* bei Aristoteles,⁴ *conatus* bei Spinoza,⁵ *vis viva* bei Leibniz⁶ und *Kraft* bei Herder,⁷ die hier jedoch nicht eingehend untersucht werden. Zumindest ist aber darauf hinzuweisen, dass sich bei Goethe durchaus eine Annäherung an die aristotelisch-stoische Lehre von der sich steigernden Intention der Materie zur Form zeigt.⁸ Goethe hat keine wie immer geartete Kluft zwischen *forma* und *materia* gekannt, weshalb auch das eingangs zitierte Schema nicht cartesianisch-dualistisch zu verstehen ist.⁹ ›Form‹ und ›Stoff‹ sind bei ihm als die Konstitutiva einer Polarität anzusehen, die er auch zwischen Geist und Materie oder Gott und der Welt sah.¹⁰ So betrachtet, erweisen sich die fünf dazwischen eingeschalteten Begriffe als die schematische Erfassung eines graduellen Übergangs. Eine exakte Unterscheidung dieser Termini ist allerdings – besonders in Bezug auf den Gewalt-Begriff, der im Schema unübersehbar die Mittelposition einnimmt – ebenso schwierig wie problematisch.

Goethe verwendet das Wort ›Gewalt‹ nicht selten, doch jedes Mal unscharf, ein Faktum, das auch im maßgeblichen Artikel zu diesem Terminus im *Goethe-Wörterbuch* seine Bestätigung findet.¹¹ Er setzt den Begriff manchmal mit Vermögen oder

Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. In: *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte in zwei Bänden*. Ausgewählt u. mit einem Nachwort versehen von Heinz Nicolai. München 1971, Bd. 1, S. 331-357.

³ LA II, 10 A, S. 787.

⁴ Vgl. Hans Meyer: *Natur und Kunst bei Aristoteles. Ableitung und Bestimmung der Ursächlichkeitsfaktoren*. Paderborn 1919; bes. S. 85-110.

⁵ Vgl. Martin Bollacher: *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*. Tübingen 1969; Hermann Timm: *Gott und die Freiheit. Studien zur Religionsphilosophie der Goethezeit*. Bd. 1: *Die Spinoza-renaissance*. Frankfurt a. M. 1974.

⁶ Vgl. David Papineau: *The 'vis viva' controversy*. In: *Leibniz: Metaphysics and Philosophy of Science*. Edited by R. S. Woolhouse. Oxford 1981, S. 139-156.

⁷ Vgl. Hugh B. Nisbet: *Herder and the Philosophy and History of Science*. Cambridge 1970; bes. S. 8-16, 44-56.

⁸ Vgl. Karl Schlechta: *Goethe in seinem Verhältnis zu Aristoteles*. Frankfurt a. M. 1938, S. 67-70.

⁹ Ebd., S. 67.

¹⁰ Vgl. LA I, 11, S. 55. Zum Begriff der Polarität vgl. Hermann Schmitz: *Goethes Altersdenken im problemgeschichtlichen Zusammenhang*. Bonn 1959; bes. Kap. 5; Rolf Christian Zimmermann: *Goethes Polaritätsdenken im geistigen Kontext des 18. Jahrhunderts*. In: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974), S. 304-347.

¹¹ In: GWb, Bd. 4, Sp. 165-170. Das *Goethe-Wörterbuch* sortiert das gesamte Bedeutungsfeld des Begriffs unter den folgenden drei Gesichtspunkten: »A überlegene, Hemmnisse, Widerstände überwindende (schöpferische, gestaltende) Kraft«; »B (durch Machtverleihung erlangte) Befugnis zu wirken, herrschen; eingesetzte, institutionalisierte Macht«; »C Gewaltsamkeit«. – Im vorliegenden Beitrag setze ich mich vor allem mit der Verwendung des Begriffs unter den im Punkt A genannten Kriterien auseinander.

Kraft gleich: In einem Brief an Charlotte von Stein heißt es z.B.: »Im Stillen Krafft und Fertigkeit l: das heist Gewalt :l zu sammeln, zu spaaren, und auszuarbeiten und auf Glück zu warten wo das mögte zu brauchen seyn!!« (FA II, 2, S. 259).¹² Andererseits fasst er aber Gewalt dann doch auch im Sinne von Streben und Trieb auf. In Bezug auf die Erdentstehungstheorien findet sich in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* folgende Stelle: »[...] mächtige in dem Schoß der Erde schon völlig fertig gewordene Gebilde seien, mittelst unwiderstehlich elastischer Gewalten, durch die Erdrinde hindurch in die Höhe getrieben« (FA I, 10, S. 533 f.). Eine klar die Wortbedeutung festlegende Bestimmung des Gewalt-Begriffs gibt es bei Goethe nicht.

Dabei darf man jedoch nicht übersehen, dass es überhaupt keine semantisch eindeutige Definition dieses Wortes in der deutschen Sprache seiner Zeit gab: Die damaligen einschlägigen Wörterbücher und Lexika erläutern den Begriff sowohl mit ›Vermögen‹ als auch mit ›Kraft‹ und bisweilen auch mit ›Macht‹.¹³ Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon* z.B. definiert die Gewalt zunächst als »das Vermögen etwas auszurichten«, das nur dann als »gewaltsam« – also im Sinne der *violentia* – zu verstehen sei, wenn es »ohne Recht und aus Muthwillen« ausgeübt wird.¹⁴ Johann Christoph Adelung seinerseits definiert dann den Terminus erstens als »Überlegene Macht, Überlegenheit in der Macht«, zweitens als »Anstrengung oder Anwendung aller seiner Kräfte zur Überwindung eines Hindernisses« und drittens als »Macht, das Vermögen zu thun, was man will«.¹⁵ Interessant ist der Artikel *Gewalt* im deutschen Synonymen-Wörterbuch von Samuel Johann Ernst Stosch, der darauf verweist, dass sich ›Gewalt‹ auf die »Ueberlegenheit der Stärke« bezieht, wobei die Stärke »eine grösse Kraft« ist.¹⁶ Der Artikel in Joachim Heinrich Campes *Wörterbuch der Deutschen Sprache* schließlich bestimmt, ähnlich wie Adelung, die ›Gewalt‹ in erster Linie als »Überlegene Macht, grösere Kraft« (§ 1) wie auch als »das Vermögen, die Macht zu thun, was man will« (§ 3).¹⁷

Statt solche Nuancen im Einzelnen exakt zu bestimmen oder die Begriffe allgemeingültig zu definieren, scheint es mir wichtiger, im vorgegebenen Kontext zunächst einmal zu ermitteln, welches Bedeutungsfeld Goethes Gewalt-Begriff umfasst. Schon mit Blick auf das eingangs zitierte Schema wird evident, dass ›Gewalt‹ dort nicht als etwas Zerstörerisches, sondern als einer der Antriebe zur sich ent-

¹² Brief vom 5.5.1780.

¹³ Sprachgeschichtlich gesehen, bezeichnete das Wort ›Gewalt‹ zunächst die »Fähigkeit oder Befugnis, mit jemandem oder etwas zu verfahren«, dann aber auch die »elementare Kraft« der Natur; vgl. Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*. 10., überarb. u. erw. Aufl. von Helmut Henne, Heidrun Kämper u. Georg Objartel. Tübingen 2002, S. 1143.

¹⁴ Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. Halle, Leipzig 1735 (ND: Graz 1964), Bd. 10, S. 1377.

¹⁵ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Leipzig 1793, Bd. 2, S. 651-653. Zur Differenzierung von Gewalt und Macht siehe den Art. *Gewalt* in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Leipzig 1854-1954 (ND: München 1984), Bd. 6, Sp. 4910-5094; hier Sp. 4920-4954.

¹⁶ Samuel Johann Ernst Stosch: *Versuch in richtiger Bestimmung einiger gleichbedeutenden Wörter der deutschen Sprache*. Berlin 1777, Bd. 1, S. 430-432.

¹⁷ Joachim Heinrich Campe: *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Zweiter Theil. Braunschweig 1808, S. 357f.

faltenden Bildung des Lebens fungiert, und dementsprechend weist dann auch das *Goethe-Wörterbuch* darauf hin, dass es im Hinblick auf den Gewalt-Begriff »auf-fallend« sei, »wie wenig die negativen Bedeutungen G[oethe]s Wortgebrauch prägen«.¹⁸ In der Tat bezeichnet dieser Terminus bei Goethe immer wieder die göttlich-schöpferische Kraft, was uns assoziativ sofort an die bereits seit dem Mittelalter weitverbreitete Redensart von der ›Gewalt Gottes‹ denken lässt.¹⁹ Im Folgenden soll Goethes Umgang mit dem Gewalt-Begriff, der in der bisherigen Forschung viel zu wenig Beachtung gefunden hat,²⁰ sowohl im Hinblick auf seine Morphologie und Kunsttheorie als auch hinsichtlich der Verwendung dieses Wortes in seinen Dichtungen einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden.

II. Die schöpferische Gewalt der Gott-Natur

Damit kommen wir nun wieder auf das eingangs zitierte Schema im *Bildungstrieb*-Aufsatz zurück. Goethes Beschäftigung mit diesem Terminus knüpft an die Sektion 81 von Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) und an den dort behandelten Begriff des ›Bildungstrieb‹ von Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840) an, der seinerseits mit diesem Wort den lateinischen Terminus *nitus formativus* ins Deutsche zu übersetzen gesucht hatte.²¹ Die Eindeutschung dieses Begriffs variierte aber schon bei Blumenbach, indem er zur Definition des Bildungstrieb so verschiedene Termini wie ›Trieb‹, ›Tendenz‹, ›Bestreben‹ oder auch ›Naturkraft‹ einführte.²² Trotz solcher an sich eher hinderlicher Unschärfen war seine Bildungstriebtheorie im Kontext des Streites zwischen den Vertretern der Präformationstheorie und denen der Epigenese von großer Breitenwirkung, und anzumerken ist darüber hinaus, dass sie zumeist positiv rezipiert wurde. Man denke dabei nicht nur an Kant, den

¹⁸ GWb, Bd. 4, Sp. 165.

¹⁹ Vgl. Grimms *Deutsches Wörterbuch* (Anm. 15), Bd. 6, Sp. 5003–5007. Im Mittelhochdeutschen findet man neben Ausdrücken wie ›Gewalt des Teufels‹ und ›Gewalt Christi‹ zahlreiche Beispiele für den Gebrauch dieser Formulierung; vgl. ebd.; bes. Sp. 5007–5009.

²⁰ Vgl. Ernst Osterkamp: *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*. Basel 2007. In dieser Abhandlung untersucht Osterkamp fast ausschließlich Goethes Verwendung der Reimverbindung ›Gewalt/Gestalt‹ im Kontext der Antikerezepion in *Pandora* und *Faust*; zum Gewalt-Begriff S. 22 f. Vgl. dazu auch die Rezension von Ernst-Richard Schwinge in: GJb 2008, S. 353 f.

²¹ Vgl. Rainer Specht: Art. *Nitus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter u. a. Bd. 6. Basel 1984, S. 857–866.

²² Bei Blumenbach heißt es: »Ein Trieb (oder Tendenz oder Bestreben, wie mans nur nennen will) der sowol von den allgemeinen Eigenschaften der Körper überhaupt, als auch von den übrigen eigenthümlichen Kräften der organisirten Körper ins besondere, gänzlich verschieden ist; der eine der ersten Ursachen aller Generation, Nutrition und Reproduction zu seyn scheint, und den ich hier um aller Misdeutung zuvorzukommen, und um ihn von den andren Naturkräften zu unterscheiden, mit dem Namen des Bildungs-Triebes (*Nitus formativus*) belege«. D. Johann Friedrich Blumenbach der Med. Prof. ord. zu Göttingen über den *Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*. Göttingen 1781, S. 12 f. (ND: Stuttgart 1971: Johann Friedrich Blumenbach: *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*. Mit einem Vorwort und Anmerkungen von Dr. L. v. Károlyi. Stuttgart 1971, S. 12 f.).

Goethe selbst erwähnt, sondern auch an Franz von Baader (1765-1841), Carl Friedrich von Kielmeyer (1765-1844), Gottfried Reinhold Treviranus (1776-1837), Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) und nicht zuletzt an Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).²³ Was Goethes Position im Kontext dieser Rezeptionsgeschichte so auffällig macht, ist vor allem sein damit verbundener »Ausblick auf eine natürliche Theologie«,²⁴ die er selbst in *Bildungstrieb* näher erläutert:

Betrachten wir das alles genauer, so hätten wir es kürzer, bequemer und vielleicht gründlicher, wenn wir eingestünden daß wir [...] eine vorhergegangene Tätigkeit zugeben müssen und daß [...] wir derselben ein schicklich Element unterlegen, worauf sie wirken konnte, und daß wir zuletzt diese Tätigkeit mit dieser Unterlage als immerfort zusammen bestehend und ewig gleichzeitig vorhanden denken müssen. Dieses Ungeheure personifiziert tritt uns als ein Gott entgegen, als Schöpfer und Erhalter, welchen anzubeten, zu verehren und zu preisen wir auf alle Weise aufgefordert sind. (LA I, 9, S. 99 f.)

Die Position, die Goethe hinsichtlich des einen Gottes bezieht, steht mit seiner Verwendung des Wortes ›Gewalt‹ in engem Zusammenhang. Bemerkenswert ist dabei, dass er wieder im morphologischen Kontext einen Ausdruck wie ›die schaffende Gewalt‹ verwendet:

Sollte es denn aber unmöglich sein, da wir einmal anerkennen daß die schaffende Gewalt nach einem allgemeinen Schema die vollkommneren organischen Naturen erzeugt und entwickelt, dieses Urbild, wo nicht den Sinnen, doch dem Geiste darstellen [...]. (LA I, 9, S. 199)

Nicht nur in den naturwissenschaftlichen Schriften, sondern auch z. B. in *Faust I* zeigt sich diese schaffende Gewalt in der Natur. In der Szene *Studierzimmer* klagt Mephisto:

Wie viele hab' ich schon begraben!
Und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut.
So geht es fort, man möchte rasend werden!
Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
Entwinden tausend Keime sich,
Im Trocknen, Feuchten, Warmen, Kalten!

Darauf antwortet ihm Faust:

So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!
(FA I, 7.1, S. 66, V. 1371-1376, 1379-1382)

²³ Vgl. Timothy Lenoir: *Kant, Blumenbach and vital materialism in German Biology*. In: *Isis* 71 (1980), S. 77-108.

²⁴ Vgl. den Art. *Nisus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6 (Anm. 21), S. 863. Vgl. auch Albrecht Schöne: *Goethes Farbentheologie*. München 1987, passim.

Offen zutage tritt an dieser Stelle Goethes Auffassung der »heilsam schaffenden Gewalt« als Manifestation der lebendigen Natur, die er dem zerstörerischen Agieren des Teufels gegenüberstellt. Indem er davon ausgeht, dass der Natur eine bildende, schöpferische und in diesem Sinne göttliche Kraft innewohnt, spricht er sogar *expressis verbis* von einer »Gott-Natur«.²⁵ In einer Abhandlung über die Gestalt der Tiere verwendet er dann zusätzlich noch den Begriff der »Gewalt der bildenden Natur«:

Geben wir genau auf diese Mannigfaltigkeit [der Knochenbildung] acht so werden wir in den Stand gesetzt, nicht allein die Tiere untereinander sondern sogar das Tier mit sich selbst zu vergleichen. In dieser bei genauer Betrachtung die größte Bewunderung erregenden Veränderlichkeit der Teile, ruht die ganze Gewalt der bildenden Natur. (LA I, 10, S. 80)

Deutlich wird hier aber auch, dass Goethe den Gewalt-Begriff nicht nur als eine losgelöste schöpferische Kraft, sondern durchaus im Zusammenhang mit den Naturgesetzen sieht. Dass dies kein Einzelfall ist, belegt z. B. das nachfolgende Zitat aus der Elegie *Amyntas*:

Und so spricht mir rings die Natur: auch du bist, Amyntas,
Unter das strenge Gesetz ehrner Gewalten gebeugt.
(FA I, 2, S. 194)

Damit wird nun aber in Bezug auf den Gewalt-Begriff ein ganz neues Thema angesprochen, nämlich Goethes Einsicht in das Zusammenspiel von Freiheit und Notwendigkeit.²⁶ Goethe war der Meinung, dass Freiheit und Gesetzmäßigkeit einander nicht widersprechen. Hinsichtlich der Schöpfungen des Künstlers heißt es bei ihm dazu an einer oft zitierten Stelle: »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben« (FA I, 2, S. 839). In einem anderen Kontext erscheint die Gewalt dann beinahe wie eine Fessel, von der der Mensch sich lösen muss, um sich zu befreien. An dieser Stelle definiert sich Gewalt nicht nur als schöpferisch, sondern auch als zwanghaft bzw. fesselnd, was nun seinerseits wiederum deutlich genug an die bereits erwähnten Wendungen wie ›Gottes Gewalt‹ erinnert:

In diesem innern Sturm [d. h. geistiges Vorwärtsstreben] und äußern Streite
Vernimmt der Geist ein schwer verstandnen Wort:
Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.²⁷
(WA I, 16, S. 178)

²⁵ Goethe verwendet diesen Begriff z. B. in: *Im ernsten Beinhause* (FA I, 2, S. 685). Gott und Natur werden bei ihm entgegen den traditionellen christlichen Dogmen häufig als untrennbar dargestellt; vgl. den Art. *Gott/Götter/Göttliches*. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 438-443.

²⁶ Vgl. den Art. *Freiheit/Notwendigkeit*. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 319-323.

²⁷ In: *Die Geheimnisse. Ein Fragment*, V. 189-192.

III. Die magische Gewalt in der Kunsttheorie

Wie wir gesehen haben, verwendet Goethe das Wort ›Gewalt‹ gerne im Kontext seiner Gott-Natur-Auffassung. Deshalb darf man mit Blick auf das eingangs zitierte Schema wohl vermuten, dass der Gewalt-Begriff im vorgegebenen Kontext den göttlich-naturhaften Einfluss auf die Entwicklung des Lebens meint.

Aber nicht nur in der Morphologie, sondern auch in seinen Diskursen über die schönen Künste verwendet Goethe das Wort ›Gewalt‹ in einem ganz ähnlichen Sinne, indem er die Gewalt als etwas Göttlich-Schöpferisches deutet. So schreibt er z.B. im Anhang zu seiner Übersetzung der Selbstbiographie Benvenuto Cellinis: »Überhaupt erscheint die Gewalt, sich innere Bilder zu wirklich gewissen Gegenständen, zu realisieren mehrmals in ihrer völligen Stärke und tritt manchmal, sehr anmutig, an die Stelle gehinderter Kunstausübung« (FA I, 11, S. 502).

Doch auch in seiner Kunsttheorie bezeichnet das Wort ›Gewalt‹ – wie schon in der Morphologie – nicht nur eine schöpferische, sondern zugleich eine zwanghafte Kraft. Gewalt ist dabei keinesfalls etwas, was der Mensch, seiner selbst sicher, unter Kontrolle bringen, beherrschen und benutzen kann, sondern dasjenige, was ihn angreift, fesselt und regiert,²⁸ ganz so, wie Goethe es anlässlich der Weimarschen Kunstausstellung im Jahre 1803 formuliert hat: »Wenn Menschen gegen Elemente kämpfen, oder, von solcher Gewalt bedrängt, sich zu retten suchen, finden sich immer die günstigsten Gegenstände für bildende Kunst. [...] Dort erscheinen Menschen in Gefahr, und trachten, auf verschiedene Weise, sich der Gewalt roher Naturkräfte zu entziehen« (FA I, 18, S. 889). Hier begegnen uns zwei ursprünglich unterschiedlich konnotierte Gewalt-Begriffe, denen jedoch gemeinsam ist, dass beiden etwas Dämonisches innewohnen scheint. Schon im Jahr zuvor, also 1802, hatte Goethe anlässlich der Kunstausstellung jene *magische* Kraft des Dichters, die ein Kunstwerk überhaupt erst ermöglicht, thematisiert: Die bildenden Künstler der neueren Zeit »bedürfen des Dichters [...]. Er versetzt sie erst durch seine magische Gewalt in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist« (FA I, 18, S. 855). Was Goethe damit zum Ausdruck bringen wollte, war, dass es gerade die Gewalt ist, die es dem Künstler ermöglicht, auf magische Art und Weise einander widersprüchliche Momente zu vereinigen, so dass ein Kunstwerk entstehen kann. *Magisch* ist diese Gewalt eben deshalb, weil sie sich dem menschlichen Verständnis entzieht.

Dann wiederum ist bei Goethe die Rede von der ›Gewalt der Zauberei‹, der ein Künstler in ganz bestimmten Situationen oder Atmosphären ausgesetzt ist, ohne sich ihr entziehen zu können:

Jeder Mensch hat mehrmals in seinem Leben die Gewalt dieser Zauberei erfahren, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt ringsumher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädgens die ganze

²⁸ Man denke hier auch an Redewendungen wie jene von der ›höheren Gewalt‹, womit z.B. Naturkatastrophen bezeichnet werden, auf die der Mensch keinen Einfluss hat.

Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen? (FA I, 18, S. 177)

Anzumerken ist dabei allerdings, dass sich auch bei vielen anderen Autoren der Goethezeit ganz ähnliche Ausdrücke finden: in Hölderlins *Hyperion* z. B. die ›wunderbare Gewalt‹, die »auf Einmal süß und still und unerklärlich mit mir spielte«,²⁹ die »geheimnißvolle Gewalt« bei Kleist³⁰ oder die »heilige Gewalt« bei Schiller.³¹ Gemeinsam ist allen diesen mit dem Terminus ›Gewalt‹ verbundenen Adjektiven, dass sie auf eine übermenschliche Kraft verweisen, die dem menschlichen Verstand mehr oder weniger unzugänglich ist. In diesem begriffsgeschichtlichen Kontext wäre dann wohl auch Goethes Wortverwendung zu sehen und zu interpretieren.

IV. Geist, Gestalt und Gewalt in der Dichtung

Auf den ersten Blick mag es frappierend erscheinen, wie oft sich in den Dichtungen Goethes das Wort ›Gewalt‹ auf ›Gestalt‹ reimt.³² Schon beim jungen Goethe heißt es z. B. im Gedicht *Neue Liebe neues Leben* aus dem Jahre 1775:

Fesselt dich die Jugendblüte?
 Diese liebliche Gestalt,
 Dieser Blick voll Treu und Güte,
 Mit unendlicher Gewalt?
 (FA I, 1, S. 167)

Diese Reimverbindung ist jedoch alles andere als eine originäre Schöpfung Goethes. Sie erscheint spätestens seit dem 16. Jahrhundert in der deutschen Dichtung so häufig, dass man sie als eine bereits etablierte und sich – wie z. B. ›Herz‹ und ›Schmerz‹ oder ›Liebe‹ und ›Trieb‹ – geradezu von selbst anbietende Kombination zweier Reimwörter betrachten darf. Schon in den ersten evangelischen Gesangbüchern finden sich zahlreiche Beispiele dafür, wie etwa in dem seinerzeit weitverbreiteten Weihnachtslied »Lobt Gott, ihr Christen alle gleich ...« von Nikolaus Herman (um 1500–1561), wo es in der dritten Strophe über Gott heißt: »Er äußert sich all seiner Gwalt, wird niedrig und gering und nimmt an sich eins Knechts Gestalt, der Schöpfer aller Ding«.³³

²⁹ Friedrich Hölderlin: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1. Hrsg. von Michael Knaupp. München 1992, S. 609–760; hier S. 654.

³⁰ In Kleists *Käthchen von Heilbronn* heißt es: »Wenzel. Meinst du, daß er ihr verzauberte Tränke gereicht? Hans. Opiate, die des Menschen Herz, der sie genießt, mit geheimnißvoller Gewalt umstricken?« In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß u. Peter Staengle. Bd. I, 6: *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel*. Hrsg. von Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. Basel, Frankfurt a. M. 2004, S. 24.

³¹ Vgl. Schillers *Die Braut von Messina*: »Es war ihr tiefstes und geheimstes Leben/Was mich ergriß mit heiliger Gewalt« (SNA 10, S. 72).

³² Zu anderen Beispielen in *Pandora* und *Faust* siehe die Abhandlung Osterkamps (Anm. 20).

³³ In: *Evangelisches Gesangbuch für Rheinland und Westfalen*. Dortmund 1961, Nr. 13. Ein weiteres Beispiel ist das Lied Nr. 148 in demselben Gesangbuch mit dem Titel *Das christliche Leben* von Martin Luther, wo es in der 6. Strophe heißt: »Gar heimlich führt

Interessant ist nun aber, dass dort, wo sich bei Goethe ›Gewalt‹ auf ›Gestalt‹ reimt, damit nicht selten auch Begriffe wie ›Geist‹ oder ›geistig‹ verbunden werden. In der Ballade *Die Braut von Korinth* findet sich z. B. die folgende Stelle:

Wie mit Geist's Gewalt,
Hebet die Gestalt [d. h. die des Mädchens]
Lang und langsam sich im Bett' empor.
(FA I, 1, S. 691)

In *Faust II* wiederum sagt Faust zum Kaiser:

Sie [d. h. die Geister] wirken still durch labyrinthische Klüfte,
Im edlen Gas, metallisch reicher Düfte;
[...]
Mit leisem Finger geistiger Gewalten
Erbauen sie durchsichtige Gestalten;
(FA I, 7.1, S. 405)

Eine solche Kombination dieser drei Begriffe ist nun aber keineswegs den Werken Goethes vorbehalten, sondern findet sich in der Zeit auch sonst immer wieder. So heißt es in Wielands *Oberon* (Sechster Gesang, Stanze 93):

Was hast du, lieber Mann? ruft sie herab vom Baum,
Was tobst du so? – »Du fragst noch, Unverschämte?«
Ich Arme! wie? du gibst dem Argwohn Raum?
So lohnst du mir, daß mich dein Nothstand grämte,
Daß ich, da nichts mehr half, durch schwarzer Kunst Gewalt
Mit einem Geist' in Mannsgestalt
Um dein Gesicht zu ringen mich bequeme
Und dir zu Lieb' im Kampf den rechten Arm mir lähmte?³⁴

Die in diesen Beispielen durch Gewalt ausgelösten Aktionen, die dann ihrerseits die Gestalt hervorbringen, werden vom Geist begleitet und durch ihn verwirklicht (›mit Geist's Gewalt‹ oder ›Mit leisem Finger geistiger Gewalten‹), so dass die Gewalt hier als ›geistig‹ aufzufassen ist. Bemerkenswert scheint mir dabei, dass diese ›geistigen Gewalten‹ dem sehr nahestehen, was in der christlichen und hermetisch-magischen bzw. alchemistischen Tradition griechisch als *pneuma* und lateinisch als *spiritus* benannt wurde: mit jenen beiden Begriffen also, die ursprünglich Erscheinungen wie etwa Wind oder Hauch bezeichneten und im Deutschen oft mit ›Geist‹ übersetzt wurden.³⁵ Dieser Terminus erweist sich für uns im Hinblick auf den Gewalt-Begriff bei Goethe als eine Art Schlüsselwort, denn ideengeschichtlich

er sein Gewalt, er ging in meiner armen Gestalt, den Teufel wollt er fangen«. Dank solcher Kirchenlieder dürfte die Reimverbindung ›Gewalt/Gestalt‹ dann wohl sehr schnell zu einem allgemein benutzten Standardreim geworden sein.

³⁴ Christoph Martin Wieland: *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*. In: C. M. Wielands sämmtliche Werke. Bd. 20. Leipzig 1856, S. 1-340; hier S. 170.

³⁵ Vgl. Ernst Lutze: *Die germanische Übersetzung von spiritus und pneuma. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Wortes »Geist«*. Diss. Bonn 1960.

gesehen wird er immer dann verwendet, wenn es gilt, auf eine transzendenten Kraft (oder Gewalt) zu verweisen, die ihrerseits dieser Welt bereits immanent ist.³⁶ Man wird wohl vermuten dürfen, dass eine solche historisch gewachsene Konnotation des Geist-Begriffes auch Goethe inspiriert hat.

Für dieses spezifische Verständnis mag Goethe zudem auf bestimmte, traditionell dem Heiligen Geist zugeschriebene Charakteristika zurückgegriffen haben, der als *spiritus sanctus* Bestandteil der Trinität ist und von daher an der göttlichen Gewalt teilhat. Vorstellungen solcher Art gehen vor allem auf die Apostelgeschichte des Neuen Testaments zurück,³⁷ wo es in der Übersetzung Luthers, als der Heilige Geist über die Gläubigen »als gewaltiger Wind« kommt, zu dessen Kraft und Erscheinung heißt:

Es gebürt euch nicht zu wissen zeit oder stunde / welche der Vater seiner macht furbehalten hat / Sondern jr werdet die krafft des heiligen Geistes empfahen / welcher auff euch kommen wird / Vnd werdet meine Zeugen sein zu Jerusalem / vnd in gantz Judea vnd Samaria / vnd bis an das ende der Erden.³⁸

Vnd als der tag der Pfingsten erfülltet war / waren sie alle einmütig bey einander. Vnd es geschach schnelle ein Brausen vom Himmel / als eines gewaltigen Windes / vnd erfülltet das gantze Haus / da sie sassen.³⁹

Zwar beziehen sich die Formulierungen, die Goethe in den vorab zitierten Stellen verwendet, wohl in keinem Fall unmittelbar und expressis verbis auf den Heiligen Geist, doch ist die Nähe der Gedankenverbindung von Gewalt und Geist zu dieser Bibelstelle so unverkennbar, dass es ein sicherlich lohnendes Unterfangen wäre, diese terminologische Verbindung zwischen ›Geist‹ und ›Gewalt‹ noch näher und eingehender zu untersuchen.

V. Schluss

Das in der vorliegenden Abhandlung Behandelte betrifft nur einen Teil der vielfältigen Konnotationen des Gewalt-Begriffs bei Goethe.⁴⁰ Immerhin lässt sich dabei als vorläufiges Ergebnis festhalten, dass ein Terminus wie ›Gewalt‹ analog zu anderen Zentralwörtern bei ihm auf keine klar zu definierende Bedeutung eingeschränkt

³⁶ Vgl. Franz Rüsche: *Das Seelenpneuma. Seine Entwicklung von der Hauchseele zur Geistseele*. Paderborn 1933; Gérard Verbeke: *L'évolution de la doctrine du pneuma, du Stoïcisme à Saint Augustin*. Paris 1945; Marielene Putscher: *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wanderungen*. Stuttgart 1974; Michaela Boenke: *Körper, Spiritus, Geist. Psychologie vor Descartes*. München 2005.

³⁷ Vgl. auch das erste Buch Mose (Gen 1,1-2) in der Übersetzung Luthers: »Am Anfang schuff Gott Himmel vnd Erden. Vnd die Erde war wüst vnd leer vnd es war finster auff der Tieffe Vnd der Geist Gottes schwebet auff dem Wasser« (D. Martin Luther: *Die gantze Heilige Schrift*. Hrsg. von Hans Volz. München 1974, Bd. 1, S. 25).

³⁸ Apg. I, 6-8; hier zit. nach Luther (Anm. 37), Bd. 3, S. 2190.

³⁹ Apg. II, 1-2; ebd., S. 2192.

⁴⁰ Vor allem wird im vorliegenden Aufsatz ganz bewusst die Analyse des Gewalt-Begriffs in politischen, gesellschaftlichen und administrativen Kontexten ausgeklammert.

werden kann. Er hat keines dieser Wörter als einen auf lediglich *einen* Wortsinn festgelegten Terminus *technicus* verwendet, sondern in ihnen ein lebendiges Symbol gesehen,⁴¹ das sich in seinen verschiedenen Kontexten metamorphosiert – und gerade deshalb verwahren sich viele seiner Wörter, wie auch der Gewalt-Begriff, gegen eine eindeutige und alleingültige Interpretation.

Dennoch glaube ich, dass zu diesem Terminus – basierend auf den vorangegangenen Zitaten, Ausführungen und Überlegungen – das Folgende gesagt werden darf: Der Gewalt-Begriff bei Goethe, dem viel mehr als eine zerstörerische Bedeutung innwohnt, zeigt sich in den hier herangezogenen Kontexten sowohl als schöpferisch wie auch als fesselnd, indem ein deutlicher Bezug zum Göttlichen hergestellt wird, der uns an traditionelle Formulierungen wie jene von der ›Gewalt Gottes‹ erinnert, was wiederum bei Goethe untrennbar im Zusammenhang mit der Natur als der sogenannten ›Gott-Natur‹ gesehen werden muss. Diese Vorstellung findet sich nicht nur in seinen naturwissenschaftlichen Schriften, sondern auch in seiner Kunsttheorie, in der er gern von der ›magischen Gewalt‹ oder der ›Gewalt der Zauberei‹ spricht. In seinen Dichtungen verbindet sich der Begriff dann häufig mit dem Reimwort ›Gestalt‹, wobei gelegentlich ein direkter Bezug zum Terminus ›Geist‹ (bzw. zum Adjektiv ›geistig‹) hergestellt wird. Auch ideengeschichtlich wird das Wort ›Gewalt‹ oft – wie schon in der Bibel – mit dem ›Geist‹ in Verbindung gesetzt, der als Vermittler übermenschlicher Kräfte gern auf die magische Erscheinung der Gewalt auf der Erde rekurriert.

⁴¹ Vgl. Carl Friedrich von Weizsäcker: *Nachwort* (HA 13, 8., neubearb. Aufl. 1981, S. 539-555; bes. S. 553-555).

MARTIN DÖNIKE

Eine »passionirte Existenz« – Friedrich Bury und Weimar

2013 jährt sich der Geburtstag eines Künstlers zum 250. Mal, dessen »passionirte Existenz« sowohl für Goethe als auch für die ihm folgenden Italienreisenden des klassischen Weimar »mit zur Staffage jener glücklichen Gegend« gehörte, die ihnen im Rückblick als ein modernes Arkadien erschien.¹ Als Sohn eines aus dem Elsass zugewanderten Goldgraveurs wurde Friedrich Bury (Abb. 1) am 13. März 1763 in Hanau geboren.² Aus religiösen Gründen hatte der protestantische Vater Jean-Jacques Bury seine Heimatstadt verlassen und 1759 eine Goldschmiedewerkstatt in Hanau eröffnet, wo er im Jahre 1772 zudem als Lehrer an die neugegründete Akademie für Zeichenkunst berufen wurde. Es lag somit nahe, dass der junge Bury den ersten künstlerischen Unterricht im Hause des Vaters sowie, ab 1776, an der »zu beßrer Emporbringung der Fabriken Künsten und Handwerker«³ gestifteten Hanauer Zeichenakademie erhielt. Anders als seine beiden jüngeren Brüder Johann Conrad und Isaac Pierre, welche die bis in die heutige Gegenwart reichende Familientradition fortführten,⁴ entschied er sich jedoch gegen den Beruf des Goldschmieds und Graveurs und nahm stattdessen zusätzlichen Unterricht bei dem ebenfalls in Hanau lebenden Anton Wilhelm Tischbein (1730–1804), Onkel des sogenannten Goethe-Tischbein und damals Hofmaler des Erbprinzen von Hessen.⁵

Im Alter von 17 Jahren wechselte Friedrich Bury 1780 an die *Kurfürstlich-Pfälzische Academie der Maler, Bildhauer- und Baukunst* in Düsseldorf, wo er unter

1 Goethe an Anna Amalia, 31.10.1788 (WA IV, 9, S. 47).

2 Zu Bury siehe Martin Dönike: *Unter »alt bärigen Künstlern«. Die Briefe des Malers Friedrich Bury an Goethe und Anna Amalia 1788–1798. Perspektiven auf eine andere »Nachgeschichte der italienischen Reise«*. In: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 2006, S. 63–100; Hartmut Heinze: *Goethe und sein »zweiter Fritz«. Der Maler Friedrich Bury (1763–1823) und sein Werk*. In: *Animo italo-tedesco* 5/6 (2008), S. 233–252; Katharina Bott: *Friedrich Bury*. In: *Die Lust und Pracht Italiens. Hanauer Künstler sehen Italien (18.–20. Jahrhundert)*. Begleitbuch zur Ausstellung vom 29. März bis 29. Mai 2011, Historisches Museum Hanau Schloss Philippsruhe. Hrsg. von Katharina Bott u. Richard Schaffer-Hartmann. Hanau 2011, S. 20–45.

3 »Erste Subscription Liste« vom 10. Februar 1772; zit. nach Ina Schneider: *Die Entwicklung der Zeichenakademie Hanau von der Zeichenschule im Jahre 1772 bis zur Fachschule für edelmetallgestaltende Berufe 1972*. In: *200 Jahre Staatliche Zeichenakademie Hanau*. Hrsg. von der Staatlichen Zeichenakademie Hanau. Redaktion: Ina Schneider. Hanau 1972, S. 7–25; hier S. 7. – Vgl. auch Hermann Schadt: *Geschichte der Zeichenakademie*. In: *222 Jahre Zeichenakademie Hanau. Zwischen Kunst und Handwerk*. Hrsg. von Hermann Schadt. Stuttgart 1994, S. 11–31.

4 Vgl. *Geschichte der Familie Bury. Zum 175jährigen Geschäftsjubiläum der Firma Bury & Leonhard*. Hrsg. von Walter Beckers. Hanau 1934, S. 27–36.

5 Zu dem sog. Hanauer Tischbein siehe Anton Merk: *Anton Wilhelm Tischbein 1730–1804. Ausstellungskatalog* Hanau. Hanau 2004.

anderem die in der dortigen Galerie versammelten Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts studierte, die Wilhelm Heinse kurz zuvor in seinen Briefen *Ueber einige Gemälde der Düsseldorfer Gallerie* gefeiert hatte.⁶ Begleitet von seinem Studienkollegen, dem Schweizer Kupferstecher Johann Heinrich Lips, reiste Bury bereits zwei Jahre später nach Italien, um dort seine bisherige akademische Ausbildung durch das Studium von Meisterwerken der alten und neuen Kunst zu erweitern und zu vertiefen.⁷ In Rom, wo sie Anfang November 1782 eintrafen, schloss sich Bury schon bald Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, dem Neffen seines einstigen Lehrers, an. Wohl seit 1784 bewohnten Bury und Tischbein eine Unterkunft in der nahe der Spanischen Treppe gelegenen Via del Babuino. Im Laufe des Sommers oder Anfang Herbst 1786 zogen sie gemeinsam mit dem mittlerweile zu ihnen gestoßenen Frankfurter Maler Johann Georg Schütz in eine am Corso gelegene Wohnung, die durch den Zuzug eines vierten Hessen, des ebenfalls aus Frankfurt am Main stammenden Johann Wolfgang von Goethe, zu einiger Berühmtheit gelangen sollte.⁸

Als Goethe am 29. Oktober 1786 in Rom eintraf, war eine seiner ersten Maßnahmen, nach Tischbein zu schicken. Zwar waren beide Männer einander zu diesem Zeitpunkt noch nicht persönlich bekannt, doch hatte Goethe dem Maler schon 1782 ein Stipendium des Herzogs von Sachsen-Gotha und Altenburg vermittelt. Tischbeins noch am selben Abend unterbreitetes Angebot, in die ‚Künstlerwohngemeinschaft‘ am Corso einzuziehen, wurde von Goethe gerne angenommen.⁹ »Für mich ist es ein Glück«, schreibt er am 1. November 1786 an den Freundeskreis in Weimar,

daß Tischbein ein schönes Quartier hat, wo er mit noch einigen Mahlern lebt. Ich wohne bey ihm und bin in ihre eingerichtete Haushaltung mit eingetreten, wodurch ich Ruh und Hauslichen Frieden in einem fremden Lande genieße. Die

6 Zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie vgl. zuletzt Klaus Müller: *Gründung und Entwicklung der Düsseldorfer Kunstakademie des 18. Jahrhunderts*. In: *Düsseldorfer Jb.* 65 (1994), S. 49-85. Zu Burys Studium der Gemälde in der Düsseldorfer Galerie, namentlich Peter Paul Rubens' antik-mythologisches Gemälde *Der Raub der Töchter des Leukippos* (um 1618, heute München, Alte Pinakothek), siehe Karl Wilhelm Justi: *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*. Marburg 1831, S. 55-60; hier S. 56. – Burys originalgroße Rubens-Kopie befindet sich heute im Historischen Museum Hanau.

7 Vgl. *Kurze Nachrichten und Anzeigen*. In: *Hanauisches Magazin* 5 (1782), 43. Stück, S. 374, sowie *Kurze Nachrichten und Anzeigen*. Hanau. In: ebd., 50. Stück, S. 439-441. Zusammen mit einigen Erläuterungen wurden die Briefe Burys erneut abgedruckt von Carl Heiler: *Die Reise des Hanauer Malers Friedrich Bury nach Rom*. In: *Hanauisches Magazin. Monatsblätter für Heimatkunde* 17 (1938), S. 71-78.

8 Friedrich Noack: *Deutsches Leben in Rom 1700-1900*. Stuttgart, Berlin 1907, S. 405.

9 Siehe *Tagebuch der italienischen Reise für Frau von Stein* (MA 3.1, S. 157). Die erste Nacht verbrachte Goethe allerdings noch in dem bekannten Albergo dell'Orso. – Zu der Wohnung am Corso, die heute die Casa di Goethe beherbergt, siehe Horst Claussen: »Gegen Rondanini über ...«. Goethes römische Wohnung. In: Gjb 1990, S. 200-216; Christoph Luitpold Frommel: *Zur Geschichte der Casa di Goethe*. In: »... endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!«. *Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom*. Hrsg. von Konrad Scheurmann u. Ursula Bongaerts-Schomer. Bd. 1. Mainz 1997, S. 78-95.

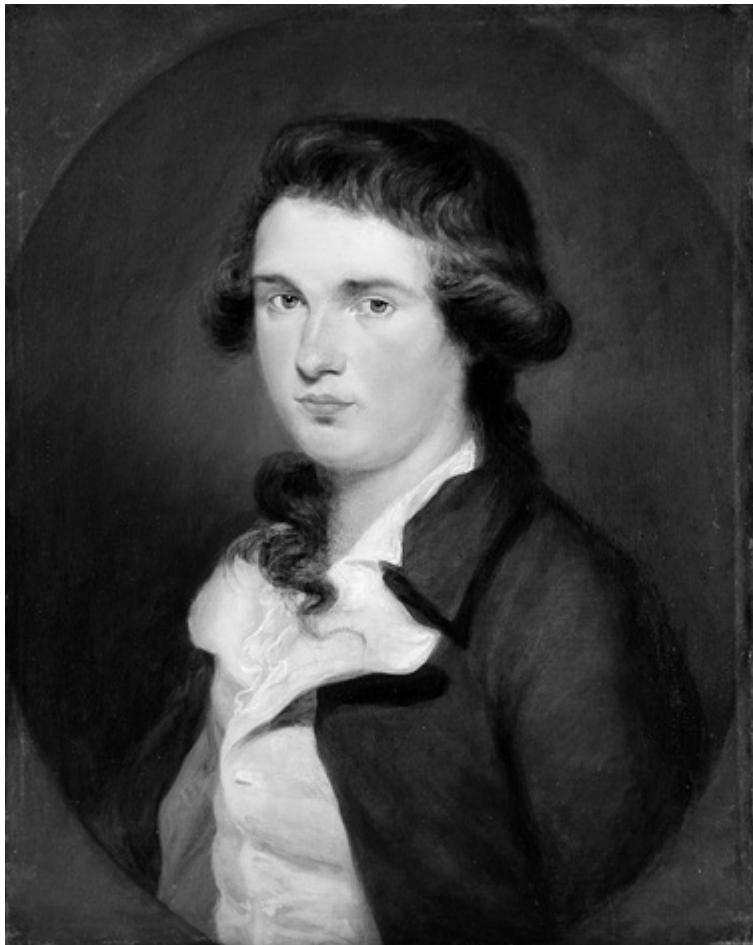


Abb. 1

Friedrich Bury: Selbstbildnis. Um 1782/85, Öl auf Leinwand, 61,5 × 49,5 cm

Hausleute sind ein redliches altes Paar, die alles selbst machen und für uns wie für Kinder sorgen. [...] Wie wohl mir dies aufs Italiänische Wirthshausleben thut, fühlt nur der der es versucht hat. Das Haus liegt im Corso, keine 300 Schritte von der *Porta del Popolo*.¹⁰

Über die ersten Wochen und Monate von Goethes Zusammenleben mit Bury sind keine direkten Zeugnisse erhalten. In der *Italienischen Reise* wird sein Name erst ab dem Sommer 1787 erwähnt, in Goethes Briefen taucht er zum ersten Mal sogar erst gegen Ende des Jahres auf. Obwohl spärlich, lässt sich diesen Hinweisen ent-

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe: *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter. Berlin 2008 ff. (GB); hier GB 7, I, S. 15.

nehmen, dass der von ihm in Anspielung auf Friedrich von Stein als »Fritz der Zweite«¹¹ bezeichnete junge Maler zu Goethes bevorzugten Gefährten und Schützlingen in Rom gehörte, dem er bei seiner Abreise aus Italien sogar einen Großteil seines römischen Besitzes vermachte.¹²

Gemeinsam mit Bury, dem er ein »gar resolute gutes Wesen«¹³ nachsagte, übte Goethe sich im Zeichnen und Malen, besuchte die römischen Kunstsammlungen und unternahm Ausflüge ins Umland, so etwa nach Frascati, Ariccia und Castel Gandolfo.¹⁴ Es war Bury, der einige Sänger und Musiker des Teatro della Valle dazu gewinnen konnte, ein Konzert in der Wohnung am Corso zu geben, von dem Goethe in der *Italienischen Reise* berichtet, dass es in der Nachbarschaft großes Aufsehen erregte.¹⁵ Bury war mit von der Partie, als Goethe, ermüdet von der großen Hitze, auf dem Papstthron der Sixtinischen Kapelle einschlief,¹⁶ und es war ebenfalls Bury, der als Anstifter zu der von Goethe wie von Johann Heinrich Meyer geschilderten »heitere[n]« Episode gelten muss, derzufolge sich einige über den Tiber setzende deutsche Künstler darauf einigten, die von ihnen gemietete Fähre nicht eher zu verlassen, bis ein sie entzweiernder Streit gelöst wäre – mit der Folge, dass sie zur Befremdung des römischen Fährmanns mehrere Male hin und her pendeln mussten.¹⁷ Künstlerische Zeugnisse der gemeinsamen römischen Zeit sind eine *Goethe in seinem römischen Freundeskreis* darstellende Federzeichnung (Abb. 2) sowie eine von Bury, Tischbein und Schütz wohl kollektiv angefertigte Aquarellzeichnung des berühmten Porträts *Goethe in der Campagna* (Abb. 3).¹⁸

Goethes Abreise aus Rom war der Anlass für eine langjährige Korrespondenz, die mit den Briefen Burys auch die Stimme und die Figur dieses, so Goethe, »vernünftige[n] Kindskopf[s]«¹⁹ greifbar werden lässt. Im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv überliefert sind insgesamt fünfzig Briefe, die Bury in den Jahren

¹¹ An Friedrich von Stein, 16.2.1788 (GB 7, I, S. 252), sowie *Italienische Reise* (MA 15, S. 529 f.).

¹² Vgl. *Italienische Reise*, April 1787 (MA 15, S. 642); Goethe an Anna Amalia, 31.10.1788 (WA IV, 9, S. 47).

¹³ Goethe an Herzog Carl August, 25.1.1788 (GB 7, I, S. 236).

¹⁴ Vgl. *Italienische Reise* (MA 15, S. 529 f.); Goethe an Friedrich von Stein, 18.12.1787 (GB 7, I, S. 220), und 16.2.1788 (GB 7, I, S. 250-252); an Herzog Carl August, 25.1.1788 (GB 7, I, S. 236).

¹⁵ MA 15, S. 458 f. Vgl. Roberto Zappetti: *Das Inkognito. Goethes ganz andere römische Existenz*. München 1999, S. 127.

¹⁶ MA 15, S. 472 (August 1787).

¹⁷ MA 15, S. 527 (November 1787). Vgl. den Bericht Meyers im Gespräch mit Eckermann, demzufolge der »lustige Vogel«, der den Vorschlag dazu machte, wohl Bury war (MA 19, S. 333).

¹⁸ Zu Burys Darstellung von Goethe im Kreis seiner Freunde in Rom siehe Jörn Göres (Hrsg.): *Porträts aus dem Goethe-Kreis in Miniaturen, Handzeichnungen, Medaillen und Silhouetten*. Ausstellungskatalog Stuttgart und Düsseldorf 1976. Düsseldorf 1976, S. 44. – Zu der um 1787 entstandenen Zeichnung *Goethe in der Campagna*, bei der Bury die Figur ausgetuscht haben soll, siehe: *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Caroline Gille. München, Wien 1999, Bd. 1, S. 332 f.

¹⁹ An Friedrich von Stein, 16.2.1788 (GB 7, I, S. 251).



Abb. 2

Friedrich Bury: Goethe in seinem römischen Freundeskreis,
Tuschfederzeichnung, 16,3 × 21 cm

zwischen 1788 und 1815 an Goethe geschrieben hat. Hinzu kommen ein Brief an Friedrich Hildebrand von Einsiedel aus dem Jahre 1791 sowie siebzehn zwischen 1789 und 1801 entstandene Briefe an die Herzogin Anna Amalia, die heute im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar verwahrt werden.²⁰ Die Weimarer Herzogin hatte Bury während ihrer in den Jahren 1789 bis 1790 unternommenen Italienreise kennengelernt, auf der sie unter anderem von ihrem Kammerherrn, dem besagten Friedrich Hildebrand von Einsiedel, ihrer Hofdame Louise von Göchhausen und dem Weimarer Superintendenten Johann Gottfried Herder begleitet wurde. Ihnen allen hatte Goethe den jungen Maler nachdrücklich als einen »brav[en] und gut[en]« Menschen empfohlen, den er »lieb habe«,²¹ und so verwundert es kaum, dass Burys Name sowohl in dem Briefwechsel des Ehepaars

²⁰ Die insgesamt 51 Briefe, die Bury bis 1799 an seine Weimarer Gönner geschrieben hat, finden sich abgedruckt in: Friedrich Bury: *Briefe aus Italien an Goethe und Anna Amalia*. Hrsg. von Martin Dönike. Göttingen 2007. An Gegenbriefen haben sich lediglich vier Briefe Goethes aus den Jahren 1797 bis 1816 erhalten.

²¹ Goethe an Herder, [zwischen 4. u. 10.6.1788] (GB 7, I, S. 274).



Abb. 3

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Johann Georg Schütz und Friedrich Bury: Johann Wolfgang von Goethe in der Campagna, um 1787, Feder in Schwarz, aquarelliert, 13,2 × 20,9 cm

Herder als auch in den Briefen und Tagebüchern Anna Amalias und Louise von Göchhausens auftaucht.²² Gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer begleitete Bury die Herzogin von Neapel aus nach Venedig, wo die Reisegesellschaft von dem eigens dorthin geeilten Goethe in Empfang genommen wurde. Von Venedig aus besuchten sie gemeinsam die Sehenswürdigkeiten der oberitalienischen Städte Padua, Vicenza, Verona und Mantua, bevor die Reisegesellschaft sich endgültig trennte und Bury nach Rom zurückkehrte.²³

In seinen an Goethe und Anna Amalia gerichteten Briefen aus Italien berichtet Bury von eigenen künstlerischen Vorhaben und Ambitionen, finanziellen Problemen, der ungeliebten Tätigkeit als Kopist, von begeisterten Besuchen der ita-

²² Vgl. Johann Gottfried Herder: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*. Hrsg. von Albert Meier u. Heide Hollmer. München 1988, S. 122 f., 131 f., 140-142 u. ö.; Anna Amalia an Goethe, 29.11.1788. In: Otto Harnack (Hrsg.): *Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Goethes Briefwechsel mit Freunden und Kunstreisenden in Italien 1788-1790*. Weimar 1890, S. 106 f.; Göchhausen an Goethe, 23.4.1789 (ebd., S. 166 f.); Juliane Brandsch (Hrsg.): »Es sind vortreffliche Italienische Sachen daselbst«. *Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien vom 15. August 1788 bis 18. Juni 1790*. Göttingen 2008 (= Schriften des Goethe-Gesamtausgabe, Bd. 72), S. 40-44, 46 u. ö.

²³ Vgl. *Tag- und Jahres-Hefte* zu 1790 (MA 14, S. 16) sowie GT II, I, S. 7-12.

lienischen Oper sowie dilettierenden Versuchen als Kunsthändler, denen sich mit Federico Baroccis Porträt von Francesco Maria II della Rovere und einer Kopie von Annibale Carraccis Neapolitaner *Pietà* immerhin zwei eindrucksvolle Erwerbungen für Weimar verdanken.²⁴ In Rom fertigte Bury für Goethe und Anna Amalia Kopien nach Werken der Antike sowie nach Michelangelo, Raffael, Tizian und Annibale Carracci an. Es folgten Kopien nach Giulio Romanos Fresken im Palazzo del Te in Mantua sowie ausgewählter Meister der Quattrocento- und frühen Cinquecentomalerei, die er während seiner Rückreise aus Oberitalien nach Rom zu studieren Gelegenheit hatte, darunter Fra Angelico, Andrea Mantegna, Perugino sowie Fra Bartolomeo. Wie groß Burys Begeisterung über die Entdeckung der ihm bis dahin so gut wie unbekannten Künstler der Frührenaissance war, belegt ein Brief vom 19. Oktober 1790 an Anna Amalia: »Florenz«, heißt es hier in unverkennbar hessischer Sprachfärbung, »verlasse ich Morgen, aber mit dem größten begierte, bald wieter alda zu seyn, welches Studium hier ist, unter den alt bärtingen Künstlern, welche vor *Raphael* gelebt haben ist unbegreiflich, ich hab verschietenes gemacht nach diesen Meistern, und Hoffe daß Durchlt. freute daran werden haben«.²⁵

In seinem 1817 erschienenen Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* hat Goethes Freund und Kunstberater Johann Heinrich Meyer der von Bury mit finanzieller Unterstützung aus Weimar unternommenen Reise durch Ober- und Mittelitalien »vielen Einfluß auf den Gang des Geschmacks« zugeschrieben, da sich in Rom »von derselben Zeit an [...] die Vorliebe für alte Meister, zumal für die der florentinischen Schule, immer entschiedener« ausgesprochen habe, die er, Meyer, als charakteristisch für die romantische Kunst ansah.²⁶ Was Meyer jedoch rückblickend als ein »zufällige[s] Ereignis« darstellt, war tatsächlich alles andere als zufällig, denn Bury hatte die »alte[n] Meister« ganz offenbar im Auftrag Goethes und Anna Amalias kopiert. Noch heute verwahrt die Klassik Stiftung Weimar einige der »Original Zeichnungen«, die Bury damals angefertigt und nach Weimar übersandt hat (Abb. 4).²⁷ Goethe, der ein in erster Linie kunsthistorisches Interesse an der Kunst vor Raffael hegte, sollten sie hier, fernab von Italien, als Dokumente einer sich stufenweise entwickelnden Kunstgeschichte in Bildern dienen, nicht jedoch, wie etwa für Bury oder die Romantiker, als ästhetische Muster für die zeitgenössische Kunstproduktion.²⁸

Trotz finanzieller Unterstützung durch seine Hanauer Familie und durch Goethe, für den er als Kopist und als Vermittler von Kunstkäufen tätig war, blieb Burys

²⁴ Zu Burys Tätigkeit als Maler und Kopist, seinen Versuchen als Kunsthändler sowie seiner mit Goethe und Anna Amalia geteilten Begeisterung für die italienische Oper siehe Dörike (Anm. 2), S. 77–90 mit den Abb. 5 u. 6.

²⁵ Zit. nach Bury (Anm. 20), S. 62, 64.

²⁶ MA 11.2, S. 324.

²⁷ *Die Beschneidung Christi* und *Die Himmelfahrt Christi*, beide nach Mantegnas *Triptychon* in den Uffizien (KSW, Museen/Graphische Sammlung, Inv.-Nr. KK 395 und 396); *Darstellung Christi im Tempel* (KSW, Inv.-Nr. GHZ/Schuchardt I, S. 258, Nr. 266) nach Fra Bartolomeo.

²⁸ Vgl. Martin Dörike: *Goethe und die Kunstgeschichte*. In: Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 84–126; hier bes. S. 108.

materielle Existenz auch während der 1790er Jahre unsicher. Der von seinen Weimarer Gönnern zwischenzeitlich erwogene Plan, Bury eine Anstellung am dortigen Hof bzw. an der Zeichenschule zu verschaffen, war schon früh gescheitert.²⁹ Erst 1794, nachdem Bury in Prinz Augustus Frederick von England und dem ihn durch Italien begleitenden hannoverschen Minister Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster zwei Förderer gefunden hatte, konnte Goethe Meyer berichten, dass er von Bury den »ersten Brief« erhalten habe, in dem dieser kein Geld verlange.³⁰ Auch wenn sich mit dieser Verbindung eine neue Zukunftsperspektive aufzutun schien, hielt Bury den Kontakt nach Weimar durch Briefe und Kunstsendungen aufrecht. So berichtet er euphorisch über die von ihm erwirkte Erlaubnis, zwei damals berühmte – vermeintlich von Leonardo da Vinci, tatsächlich jedoch von Bernardo Luini stammende – Gemälde zu kopieren.³¹ Er erzählt vom Tod des für Goethe wie auch für Anna Amalia tätig gewesenen Cicerones Johann Friedrich Reiffenstein und den sich daraus ergebenden Hoffnungen Aloys Hirts, lässt den Weimarern die berüchtigte Polemik Maler Müllers gegen Asmus Jakob Carstens und Carl Ludwig Fernow zukommen, die kurz darauf in Schillers *Horen* publiziert werden sollte, und schildert schließlich aus nächster Nähe die fatalen Folgen des Einmarschs französischer Truppen für die in Rom lebenden Künstler.³²

Tatsächlich ist es der durch die europäischen Revolutionskriege und das Ausbleiben ausländischer Reisender verursachte Zusammenbruch des römischen Kunstmarktes gewesen, der Bury im Jahre 1799 endgültig aus Italien vertrieben hat. »In Rom«, so vermeldete der *Neue Deutsche Merkur* in seinem Juniheft, »sind die vordem so herrlichen Aussichten für die Kunst gänzlich vernichtet. Feuer und Schwerdt wüthet jetzt da, wo sonst die Kunst ihren Verehrern ruhig und zufrieden entgegen lächelte. [...] Schon zu Ende Januars verließen die drey teutschen Künstler Bury, Hummel und Müller Rom«.³³ Nach Burys Rückkehr aus Italien führte

²⁹ Vgl. Martin Dörike: *Anna Amalia, Goethe, Friedrich Bury und die Idee einer Weimarer Kolonie italiendeutscher Künstler*. In: *Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach und die Italienbeziehungen im klassischen Weimar*. Hrsg. von Peter Kofler, Thomas Kroll u. Siegfried Seifert. Bozen 2010, S. 205–220.

³⁰ Goethe an Meyer, 9.6.1794 (WA IV, 10, S. 165). Zu Prinz Augustus Frederick siehe: *A Dictionary of British and English Travellers in Italy 1701–1800. Compiled from the Brinsley Ford Archive* by John Ingamells. New Haven und London 1997, S. 35–38; zu Münster siehe Nicolaus Strube: *Ästhetische Lebenskultur nach klassischen Mustern. Der hannoversche Staatsminister Ernst Friedrich Herbert Graf zu Münster im Lichte seiner Kunstinteressen*. Hannover 1992.

³¹ Die beiden Gemälde *Bescheidenheit und Eitelkeit* (Paris, Sammlung Rothschild) und *Christus unter den Schriftgelehrten* (London, National Gallery) waren damals noch in den römischen Sammlungen Barberini bzw. Borghese zu sehen.

³² Siehe Bury (Anm. 20), S. 84–95. Trotz der Unterstützung von Seiten Burys hat es sich Müller gleichwohl nicht nehmen lassen, diesen in einer satirischen Grabinschrift unter dem Titel *Von einem Stutzer zu verspotten*: »Hier liegt ein Blühmlein ohne Ruch / Ein Modekleid von leichtem Tuch / Eine schöne Nuß von außen her. / Von innen wormicht hohl und leer«; zit. nach: *Poesie und Mahlerey. Gedichte vom Maler Müller*. Hrsg. von Rolf Paulus. Saarbrücken 1988, S. 19.

³³ Der *Neue Deutsche Merkur* 1799, Bd. 2, S. 189. Mit dem in Kassel geborenen Maler Johann Erdmann Hummel sollte Bury eine lebenslange Freundschaft verbinden.



Abb. 4

Friedrich Bury: Zacharias schreibt den Namen seines Sohnes Johannes auf
(Kopie nach Fra Angelico), um 1790/91, Feder, 25,3 × 23,7 cm

ihn der erste Weg zu seiner Familie nach Hanau. Aus der Enttäuschung über die in Hanau angetroffene mangelnde ästhetische Bildung und Sensibilität machte er keinen Hehl. »Auffallent«, ließ er Goethe in einem kurz nach seiner Heimkehr geschriebenen Brief vom 28. Juni 1799 wissen,

ist mir die Verschiedenheit meiner Landesleuten von den *Römern* mit welchen ich 17 Jahren zugebracht, Gastfreyheit, Lobeserhebungen über meine wenigen Arbeiten welche ich mit gebracht, haben kein Ende, Lätztere habe ich bald zum Ekel genuch, aber es ist schwäre den Menschen etwas Verstehen wollen zu machen, wozu eine 17jährige bearbeitung nöthig ist [...].³⁴

34 Bury (Anm. 20), S. 98.

Zugleich kündigte Bury schon in diesem Brief einen baldigen Besuch in Weimar an, von dem er sich offenbar ein Engagement erhoffte, das es ihm ermöglichen würde, im Auftrag des Hofes nach Italien zurückzukehren.

Als Bury Ende Oktober 1799 tatsächlich in Weimar eintraf, musste er allerdings schon bald erkennen, dass man dort keine längerfristige Perspektive anbieten konnte oder wollte. Zwar gelang es ihm, bei Goethe und Herder an die alten Fäden anzuknüpfen und darüber hinaus Freundschaft mit dem damals ebenfalls in Weimar lebenden Jean Paul zu schließen.³⁵ Auch zu einer kurzen Liebesaffäre mit einer Weimarerin scheint es gekommen zu sein. Doch scheiterte der Versuch Goethes, seinem römischen Freund eine feste Anstellung bei Hof oder auch nur einen Auftrag bei der malerischen Ausgestaltung des neuerrichteten Weimarer Schlosses zu verschaffen.³⁶ Während der insgesamt zehn Monate, die Bury in Weimar verbrachte, gelang es ihm immerhin, Porträts unter anderem von Goethe, Herder, Anna Amalia, Wieland und Jean Paul anzufertigen (Abb. 5-7).³⁷ Über den

³⁵ Siehe GT II, 1, S. 323-325, 331-335, 341-344 u. ö.; Herder an Karl Ludwig von Knebel, 30.11.1799 (Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe 1763-1803*. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Bd. 8. Weimar 1984, S. 104); Jean Paul an Friedrich von Oertel, 27.12.1799 (Jean Paul: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Eduard Berend. Abt. 3, Bd. 3. Berlin 1959, S. 273; vgl. ebd., S. 313, 319, 351); Caroline von Herder an Jean Paul, 13.4.1800 (ebd., Abt. 4. Hrsg. von Christian Begemann u. a. Bd. 3.2. Berlin 2009, S. 262; vgl. auch ebd., S. 263).

³⁶ Siehe Goethe an Bury, Konzept vom 28.3.1801 (WA IV, 15, S. 207); GT II, 1, S. 376. Vgl. auch Walther Scheidig: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799-1805*. Weimar 1958 (= Schriften des Goethe-Gesellschafts, Bd. 57), S. 160. Von der Hoffnung, in Rom Historienbilder für das Weimarer Schloss malen zu können, spricht Bury noch in zwei Briefen an Goethe vom 21. Mai und 18. November 1801 (GSA 28/33, Bl. 239v, GSA 28/35, Bl. 4). Ob Meyer diesen Plan Goethes wirklich, wie Scheidig behauptet, »aus Eifersucht« vereitelt hat, muss hier offenbleiben. Dafür spräche immerhin Burys Äußerung gegenüber Anna Amalia Ende September 1801, dass sein »Weimaranischer Aufenthalt etwas sehr politisch« ausgegangen sei (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A XVIII Nr. 14, Bl. 34r).

³⁷ Zwei Goetheporträts Burys befinden sich heute im Besitz der Klassik Stiftung Weimar: Das erste zeigt den Dichter in einem antik anmutenden Umhang, den er mit seiner rechten Hand zusammenhält (Schwarze Kreide, 692 x 535 mm, GNM, KHz, AK Nr. 3227); das zweite stellt ihn thronend mit den Attributen der Bühne dar (Kreide auf Karton, quadriert, 1200 x 990 mm, GNM, KHz 1985/00012); vgl. *Goethe und die Kunst*. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern 1994, S. 167, Kat.-Nr. 117, u. S. 169, Kat.-Nr. 119. – Die Porträts Herders, die als Lithographie weite Verbreitung fand, wird vom Freien Deutschen Hochstift verwahrt (Inv.-Nr. 15249). Die Porträts Anna Amalias, Wielands und Jean Pauls gelten dagegen als verschollen. Vgl. Jean Paul an Friedrich von Oertel, 2.1.1800 (Jean Paul [Anm. 35], Abt. 3, Bd. 3, S. 273); Bury an seinen Bruder Isaak, 16.3.1800 (Freies Deutsches Hochstift, Hs-4022, Bl. 11). Vgl. auch Anna Amalia an Goethe, Ende Februar oder März 1801 (*Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Bd. 3: 1799-1801. Weimar 1983, S. 316, Nr. 1146), und Goethe an Bury, Konzept vom 28. März 1801 (WA IV, 15, S. 206 f.), denen zufolge Bury zwischenzeitlich plante, dem Zaren Paul I. von Russland die Porträts Goethes, Herders, Wielands und Schillers überreichen zu lassen, wovon Goethe aber abriet.



Abb. 5
Friedrich Bury: Porträt Goethe,
März 1800, Schwarze Kreide, 69,2 × 53,5 cm

Aufenthalt in Weimar und die – wie sich zeigen sollte – illusorische Hoffnung, mit einer Pension des dortigen Hofes über Berlin nach Rom zurückzukehren, schrieb er bereits im März 1800 in einem bislang unpublizierten Brief an seinen Bruder Isaac:

Lieber Bruder!

Weimar den 16 Merz 1800

Verzeihe mir, daß so lange kein prosaischer, noch dichterischer Brief-Stiel in mich gekommen, liebes Unterhandelungen aber – um desto mehr, nie hätte ich geglaubt daß der große Römische Mahler *Federico Bury* in Weimar (du kennst ihn ja wohl) von dem liebes Gotte hätte so hingerissen werden können; meinen



Abb. 6
Friedrich Bury: Porträt Goethe,
April 1800, Kreide, 120,0×99,0cm

geliebte [i. e. Gelübde, M. D.] zur Kunst habe ich es allein zu verdanken nicht in die Grube der liebe auf Ewig zu fallen, und meine baldige Abreise nach Berlin wird mir es erleichteren helfen.

Göthe, Wieland, Herder und einige Frauenzimmer habe ich gemahlt, mein Ruhm ist bis zur hohen beschützerin der schönen Künste gestiechen alles spricht von mir, ja so gar wirst du mein lob im nächsten Werke der *propylen* welche Göthe heraus giebt lassen können; dieß ist der Einzige Zweck in welchem ich mich in Teutschland habe zeichen wollen, und zur meiner befriedigung dient, so wohl meines fleißes wegen, als die immer mir bevor stehende aufmunderung etwas rechtes zu lernen, von unserem guden, guden, liebenswürdigen Vater!! gesucht hab so viel mir möglich war seine Wünschen zu Erreichen, Gott! wie

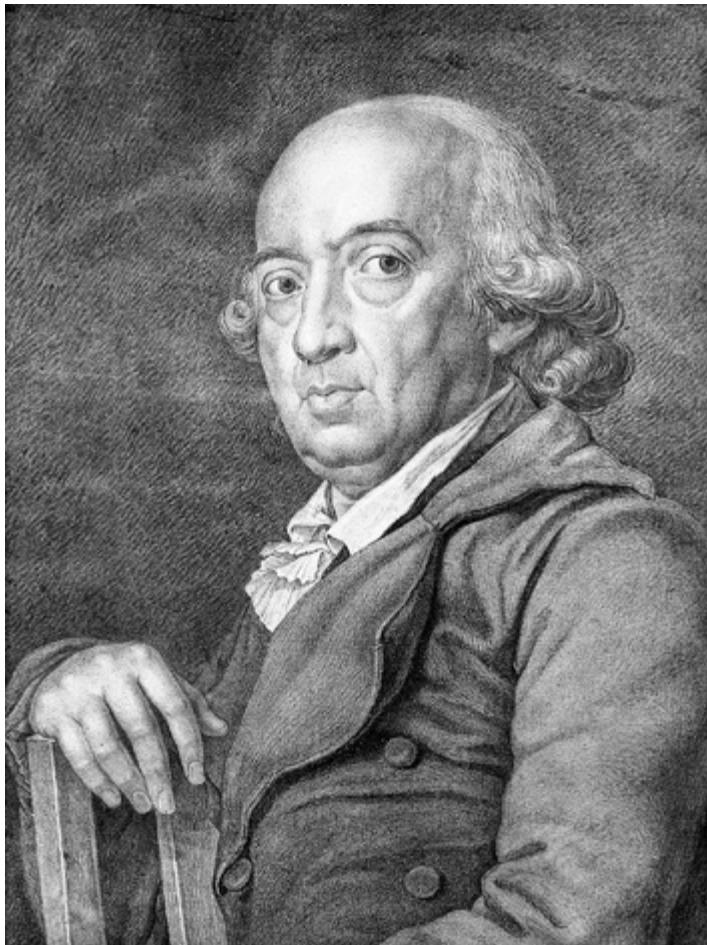


Abb. 7

Friedrich Bury: Porträt Johann Gottfried Herder,
1799, Kreide, weiß gehöht, 48,0 x 42,0 cm

hart bist du verfahren, uns diesen Ehren mann so geschwinde zu Entreissen, wie
doppelt wäre ich glücklich mein gerechtes lob mit Ihm teilen zu können.

Meine berlinische Expertizion ist die lätzte in Teutschland, hernach komme ich
Euch lieben noch einmal zu Umarmen, aber mit dem Versprechen welches Ihr
mir heilig halten müst, mich Unbeweint in den ersten 8 Tagen meiner Bestim-
mung nach Rom ziehen zu lassen, man hat schon alles angewandt mich hier zu
behalten, aber ohne Rom wäre der Tod für mich das beste auf der Welt; ich
werde allem anschein nach von hiesigen Hoff eine pension erhalten.

Hr. Böhm wird wohl seine wahren [i.e. Waren, M.D.] Erhalten haben, daß
nicht mehr darvon verkauft ist bedaure ich sehr, meine Abwässenheit von einem
Monath von Weimar war Schuld daß er dieselben nicht früher Erhalten hat.

Das Bild von dem Fuhrmann habe ich längstens erhalten; das gemählt wel[ches] Euch Hr. Hummel Schickt behaltet bis man Euch einmal 100 *Ducaten* dafür bezahlt, dasselbe war mein Ersteres Gemählt welches ich aus der Itee mahlte, es stellt *Jupiter*, und *Juno*, vor wie sie mit Einander liebkossen, außer dem *Jupiters* Kopf ist das Gemählt Gut.

Die beyten *Römische* briefe schieke mir gleich unter der *Addresse* an Göthe.
Mutter, und geschwister sind recht herzlich benebst den Freunden gegrüst

dein Bruder Fritz Bury³⁸

Nicht ohne zuvor mit Goethe über »sein und unser Verhältniß«³⁹ gesprochen zu haben, reiste Bury im August 1800 nach Berlin. Sein Entrée wollte er dort mit einem in Weimar entstandenen Porträtmalerei Goethes machen, das den Dichter mit Theaterattributen darstellte.⁴⁰ Zwar sorgte das Bild, das Bury auf Anraten Aloys Hirts gegen Bezahlung in einer Privatausstellung präsentierte, in Berlin tatsächlich für Aufsehen, doch zeigte sich insbesondere die Berliner Künstlerschaft über die eigenwillige Darstellungsweise befremdet.⁴¹ Regelrecht verspottet wurde

³⁸ Bury an seinen Bruder Isaac, 16.3.1800 (Freies Deutsches Hochstift, Hs-4022). Burys Vater war bereits 1785 gestorben. Anders als von ihm angekündigt, wird Bury in Goethes noch im selben Jahr eingestellter Kunstzeitschrift *Propyläen* nicht erwähnt; dies sollte erst 1805 in Meyers *Entwurf einer Geschichte der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts* (MA 6.2, S. 314) sowie 1816 in der Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum* (MA 11.2, S. 53) geschehen. Ein »Hr. Böhm«, der in Hanau offenbar Goldschmiedearbeiten bestellt hatte, ist nicht zu identifizieren, möglicherweise handelt es sich um August Wilhelm oder Karl August Friedrich von Böhme. Den Maler Johann Erdmann Hummel hatte Bury bereits in Italien kennengelernt. Das erwähnte Bild mit Jupiter und Juno dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach identisch mit dem heute in Weimar befindlichen Gemälde sein (KGE/00971). Zu den von Bury porträtierten »Frauenzimmer[n]« gehörte auch die Schauspielerin Friederike Voß; vgl. Ulrike Müller-Harang: *Das Bildnis der Friederike Voß und seine Umdeutung zu Christiane Vulpius. Untersucht anhand von Quellen*. In: Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar. Hrsg. von Hellmut Th. Seemann. Göttingen [2007] (= Klassik Stiftung Weimar. Jb. 2007), S. 326–333.

³⁹ GT II, 1, S. 376 (30.6.1800). Drei Tage später fand ein weiteres Gespräch Goethes »[m]it Büry wegen seiner Veränderung« statt (ebd.).

⁴⁰ Vgl. Bury an Goethe, 24.7.1800 (*Goethe. Begegnungen und Gespräche*. Hrsg. von Renate Grumach. Bd. V, S. 42). Das Gemälde ist seit Mitte des 19. Jahrhunderts verschollen, seine Komposition ist jedoch in der oben erwähnten quadrierten Zeichnung aus dem Besitz der Klassik Stiftung Weimar überliefert. Zu dem Gemälde und seinen Vorarbeiten vgl. Roland Kanz: *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München 1993, S. 195; Jörg Traeger: *Goethes Vergötterung. Von der Kunstsammlung zum Dichterkult*. In: *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*. Hrsg. von Markus Bertsch u. Johannes Grave. Göttingen 2005, S. 172–215; hier S. 202–204.

⁴¹ Siehe etwa Daniel Chodowiecki an Anton Graff, 1.9.1800 (abgedruckt in: *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*. Hrsg. von Charlotte Steinbrucker. Berlin, Leipzig 1921, S. 192 f.); Bury an Goethe, 30.9.1800 (GSA 28/31, Bl. 440), u. 27.11.1800 (GSA 28/31, Bl. 529v); beide Briefe zitiert Scheidig [Anm. 36], S. 135, 136 f.).

das Porträt in einem Aufsatz sowie einer Karikatur Johann Gottfried Schadows, der sich damit offenbar für das abschätzige Urteil über die Berliner Kunst rächen wollte, das Goethe kurz zuvor auf der Grundlage eines tendenziösen Berichts von Bury in der Zeitschrift *Propyläen* veröffentlicht hatte.⁴²

Trotz dieser zum Teil aggressiven Kritik seitens der Künstler sollte das lebensgroße Porträt Bury gleichwohl die Türen zur Berliner Hofgesellschaft öffnen. Maßgeblich unterstützt wurde er dabei vom Weimarer Herzog Carl August, der sich just zu dieser Zeit ebenfalls in Berlin aufhielt. Wie ein Brief Burys an Goethe dokumentiert, legte Carl August für den einstigen Protegé seiner Mutter ein gutes Wort bei Königin Luise von Preußen ein und gab ihm darüber hinaus zugleich den Auftrag zu einem Porträt ihrer Schwester:

Ihro Durchlt. den Herzog von Weimar draf ich auf der Accademischen Ausstellung, mit der ganzen königlichen Familie, er fragte mich warum ich Ihr *portraits* nicht hier hätte? ich gab so *Sotto voce* zur Antwort weil es nicht hierher gehöre, wenn er es aber beföhle zu sehen, so wäre es nicht weit von hier, er sagte es der Königin und den anderen Tag mußte ich alle meine Gemälde ins Königliche *pallais* bringen (dem *portraits* konnte ich aber in dem großen Saal der vielen Einfallenden lichter wegen, kein Ruhiges Licht geben) dem König gefiel besonders der *Christus* und Kaufte ihn für 80 *Ducaten*, die Königin die *Magdalena* für 35, und Prinz *Wilhelm* die *Cenci* für 20, lätztere beyte, hab ich schon hier nach den meinigen *Copirt.* der Herzog befahl mir als den 25. 7bre in *postdam* [sic] zu seyn, um ihm alda die Prinzeß von *Tour* und *Taksis* zu malen, schwester der Königin, woran ich anjetzo arbeite. der Herzog brachte mich zu ihr, und ich glaube daß es gefallen wird, denn die Schminke wird nicht gespart, der Herzog war überaus ardig, es tat mir sehr leith daß er dem anderen Tag abreiste, das *portraits* werde ich ihm so bald möglich überschicken.⁴³

An diesen ersten Berliner Auftrag schlossen sich rasch weitere an: Neben Porträts von Gelehrten wie Johann Gottlieb Fichte oder einflussreichen Politikern wie dem Geheimen Kabinettsrat Karl Friedrich von Beyme (1765–1838) ist hier vor allem das Bildnis der Gräfin Tolstoi (Anna Iwanowna Tolstaja, 1774–1825), Tochter

42 Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland (MA 6.2, S. 434 f.); Johann Gottfried Schadow: Ueber einige, in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend. In: *Eunomia* 1 (1801), S. 487–519; hier S. 492–495. Zu dem Streit vgl. Scheidig (Anm. 36), S. 131 f. u. 140; Andreas Beyer: *Prosa versus Poesie – Schadow und Goethe*. In: *Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft in Berlin und Weimar im Zeichen Goethes*. Hrsg. von Ernst Osterkamp. Bern u. a. 2002, S. 267–296; hier S. 270 f. mit Abb. 1 u. 2.

43 Bury an Goethe, 30.9.1800 (GSA 28/31, Bl. 439), Scheidig (Anm. 36), S. 134 f., druckt eine orthographisch überarbeitete Transkription des Textes ab. Vgl. auch Jean Paul an Herder, 8.10.1800 (Jean Paul [Anm. 35], Abt. 3, Bd. 4, S. 2). Bei den von König Friedrich Wilhelm III. gekauften Bildern handelt es sich um Kopien nach italienischen Gemälden der Renaissance, darunter Bernardino Luinis Bild *Christus unter den Schriftgelehrten*, das damals noch als ein Werk Leonardos galt. Das Porträt der Fürstin Therese von Thurn und Taxis ist verschollen.

Prinzessin Katharinas von Holstein-Beck, zu erwähnen.⁴⁴ Das nach dem Vorbild früher italienischer Renaissancegemälde auf Goldgrund gemalte Porträt wurde von August Wilhelm Schlegel im *Musen-Almanach* mit einem Sonett gefeiert und sollte Bury für kurze Zeit die Perspektive auf eine Anstellung in St. Petersburg eröffnen.⁴⁵

Statt jedoch nach St. Petersburg oder über Weimar zurück nach Rom zu gehen, reiste Bury im Sommer 1802 nach Dresden, um dort Raffaels *Sixtinische Madonna* zu kopieren.⁴⁶ Es war, rückblickend betrachtet, dieses Bild, das Bury am Berliner Hof zum endgültigen Durchbruch verhelfen sollte. 1804 machte Königin Luise ihrem Gatten Friedrich Wilhelm III. Burys Kopie der Sixtina zum Geschenk und legte damit den Grundstein zu der bedeutenden Sammlung von Kopien nach Gemälden Raffaels, die zunächst im Palais Friedrich Wilhelms III. an der Straße Unter den Linden, seit 1858 aber auch öffentlich im Potsdamer Raffaelsaal zu sehen sein sollte.⁴⁷ Der ursprünglich durch Vermittlung Carl Augusts zustande gekommene Kontakt zur königlichen Familie erwies sich für Bury als zukunftsweisend. So gab er ab 1806 den beiden Schwestern König Friedrich Wilhelms III., Prinzessin Auguste (1780–1841), späterer Kurfürstin von Hessen, und Prinzessin Friederike Wilhelmine (1774–1837), nachmaliger Königin der Niederlande, Unterricht im Malen und Zeichnen. Beiden Frauen blieb er bis an sein Lebensende verbunden und folgte ihnen 1814 in ihre jeweiligen Residenzen nach Kassel und Den Haag bzw. Brüssel.⁴⁸

⁴⁴ Zu den genannten Porträts, von denen lediglich dasjenige Fichtes in Privatbesitz erhalten geblieben ist, siehe Bury an Goethe, 21.5.1801 (GSA 28/33, Bl. 238), Bury an Anna Amalia, 7.8.1801 (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A XVIII, Nr. 14, Bl. 31r); Christian Friedrich Tieck an Goethe, 3.4.1802 (Bernhard Maaz: *Friedrich Tieck. Briefwechsel mit Goethe*. Berlin 1997, S. 12f.).

⁴⁵ August Wilhelm Schlegel: *An Buri, über sein Bildniss der Gräfin Tolstoy geb. Baratinsky*. In: *Musen-Almanach für das Jahr 1802*. Hrsg. von August Wilhelm Schlegel u. Ludwig Tieck. Tübingen 1802, S. 107. Als konkrete Vorbilder für die Darstellung der Gräfin auf Goldgrund hat Bury in seinem Brief an Goethe vom 21. Mai 1801 zwei italienische Renaissancegemälde genannt, »das eine war in der *Gallerie in florenz*, eine *Madonna von fiesole* [i.e. Fra Angelico, 1387–1455], daß andere die Mad. von *Leonhard* [recte: Cesare da Sesto?, 1477–1523] von welchem Sie einen *Contur* von mir gesehen haben, welche beyte Gold Gründen haben« (GSA 28/33, Bl. 238r). Vgl. auch die Beschreibung des Bildes in *der Zeitung für die elegante Welt*, 9.6.1801 (69. Stück), Sp. 553–556. Heinze (Anm. 2), S. 250, zufolge befindet es sich heute in der St. Petersburger Eremitage.

⁴⁶ Über seine Arbeiten an dieser Kopie berichtet Bury in einem Brief an Sophie Marie Gräfin von Voß, Oberhofmeisterin Königin Luises, vom 8. September 1802 (Freies Deutsches Hochstift, Hs-15340).

⁴⁷ Vgl. Angela Windholz: *Raffael als alter ego der preußischen Monarchie. Zur bildpolitischen Intention des Raffaelsaals in Sanssouci*. In: *Marburger Jb. für Kunsthistorisch-schulische Studien* 35 (2008), S. 215–265; Bénédicte Savoy: *Tempel des Ernstes und des fake. Der Raffael-Saal in der Orangerie zu Potsdam, ein Kopienmuseum im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Raffael als Paradigma. Rezeption, Imagination und Kult im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Gilbert Heß u. a. Berlin 2012, S. 201–236; hier S. 213. – In Berlin hing Burys Kopie prominent über dem Schreibtisch des Königs.

⁴⁸ Vgl. Bury an Johann Christian Reinhart, 25.10.1814: »Hummel und ich haben die stürmischen Zeiten in Berlin verlebt. Ersterer ist allda bei der Akademie als Professor ange stellt; mein Schicksal dagegen hat mich nach der Völkerschlacht von Leipzig nach

Als Lebens- und Arbeitsmittelpunkt sollte er allerdings seine Heimatstadt Hanau wählen.

War es Bury in Berlin somit gelungen, sich von Weimar und den an den Hof geknüpften Hoffnungen zu emanzipieren, so führte ihn der Umgang mit Prinzessin Auguste zumindest zeitweilig wieder zu Goethe zurück. Als er die Prinzessin im Sommer 1808 nach Karlsbad begleitete, traf Bury mit dem sich dort ebenfalls zur Kur aufhaltenden Weimarer Dichter zusammen. Gegenstand ihrer Gespräche dürfte sicherlich der Tod Herzogin Anna Amalias im Jahr zuvor gewesen sein. Laut Goethes Tagebuch tauschten sie sich darüber hinaus über Burys »Arbeiten, Gesinnungen, Meynungen, Überzeugungen« aus.⁴⁹ Seinem Freund Meyer, der sich 1805 in seinem *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* einigermaßen ambivalent über Burys künstlerisches Talent geäußert hatte,⁵⁰ schrieb Goethe nach Weimar, dass ihm das unerwartete Zusammentreffen mit dem gemeinsamen alten römischen Gefährten »viel Freude gemacht« habe, auch wenn er dessen »höhere Kunstansichten« als schwankend empfand:

Er ist noch immer der alte und sowohl in Kunst als in Leben immer noch ein Sturmlaufender. Alles ist noch beynahe convulsiv; doch haben sich sein Charakter und seine Weltansichten gar hübsch und rein ausgebildet. Was die höheren Kunstansichten betrifft; so entspringen sie, wie fast bey allen Künstlern, aus der Reflexion und nicht aus der Erfindungskraft; wodurch denn ein Schwanken zwischen dem Wahrhaft- und zwischen dem Scheinbarbedeutenden entsteht, das sich bey jedem einzelnen Falle erneuert.⁵¹

Cassel versetzt. Ich bin bei der Kurprinzeß, welche eine seltene Fürstin ist [...]. Ich reise baldigst nach Holland und werde mich im Haag bei der regierenden Fürstin der Niederlande eine Zeit lang aufhalten« (zit. nach Otto Baisch: *Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Culturbild. Nach Originalquellen dargestellt*. Leipzig 1882, S. 245 f.). Bereits 1811 war Bury zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste ernannt worden, 1816 und 1818 folgten die Ehrenmitgliedschaften der Akademien in Hanau und Kassel.

⁴⁹ GT III, 1, S. 463 f.

⁵⁰ Meyer bescheinigt Bury hier, dass er sich nach »rohe[n]« Anfängen »unstreitig« zu einem der »beste[n] Künstler« im Fach der Aquarellmalerei entwickelt habe. Das »Schöne, Zarte und Geistreiche in Köpfen« sei ihm »zwar nie vorzüglich« gelungen, »desto besser hingegen derbe Formen der Glieder, die fest und mit Einsicht gezeichnet sind«. Ebenso hätten »Gedanke, Geschmack und Wahrheit der Darstellung in Bürris eignen Erfindungen [...] nur mäßiges Verdienst«, während »die Wirkung von Licht und Schatten [...] zuweilen gut und kräftig« sei (MA 6.2, S. 314). – Gleichwohl hat sich Meyer dazu entschieden, Zeichnungen Burys in den musealen Präsentationen zu zeigen, die ab 1809 im Fürstenhaus und ab 1825 im Großen Jägerhaus zu sehen waren; siehe Meyer an Goethe, 26.8.1809 (*Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 2. Weimar 1919, S. 249) und *Goethes »Bildergalerie«. Die Anfänge der Kunstsammlungen zu Weimar*. Ausstellungskatalog Weimar. Hrsg. von Rolf Bothe u. Ulrich Hausmann. Berlin 2002, S. 41 f., 263, 268).

⁵¹ Goethe an Meyer, 17.8.1808 (WA IV, 20, S. 149 f.). Vgl. auch Goethe an Christiane von Goethe, 1.8.1808 (WA IV, 20, S. 124 f.), u. an Silvie von Ziegesar, 3.8.1808 (WA IV, 20, S. 126 f.).



Abb. 8
Friedrich Bury: Porträt Goethe,
Juli 1808, Kreide in Schwarz, Graphit, 25,0 × 20,4 cm (mit Rahmen)

In Karlsbad zeichnete Bury ein drittes Porträt Goethes, das den Dichter im römischen Gewand vorstellt (Abb. 8).⁵² Goethe wiederum verfasste auf Burys Bit-ten ein Gedicht zu Ehren Augustes, »welches, in der Mitte eines großen Blattes kalligraphiert«, von Bury »mit dem bilderreichsten Rahmen eingefaßt werden sollte, die Gegenden darstellend, durch welche sie gereist, die Gegenstände denen sie die meiste Aufmerksamkeit zugewendet, die ihr den meisten Genuss gewährt

⁵² Kreide in Schwarz und Graphit auf Papier; eingerahmt, unter Glas, Maße mit Rahmen: 250 x 204 mm (Klassik Stiftung Weimar, GNM, KHz, AK Nr. 2425). Vgl. *Die Bildnisse Goethes*. Hrsg. von Ernst Schulte-Strathaus. München 1910, S. 47f., Nr. 91; *Goethe im Bildnis*. Hrsg. von Hans Wahl. Leipzig 1930, S. 63, Nr. 45.



Abb. 9
Friedrich Bury: Johanna Sebus,
1809, Gouache, 47,3 × 33,2 cm

hatten«.⁵³ Zentrale Referenzfigur für Rahmen wie Gedicht war dabei die *Sixtinische Madonna*, die Auguste kurz zuvor in der Dresdner Gemäldegalerie betrachtet hatte. Auch wenn das ›Huldigungsblatt‹ nicht überliefert ist, legen doch zwei heute im Besitz der Kasseler Neuen Galerie befindliche Porträts, die Auguste mit

⁵³ Tag- und Jahres-Heft zu 1808 (MA 14, S. 204); vgl. GT III, 1, S. 463 f., u. Bury an Goethe, 1.10.1808 (GSA 28/230, St. 1, Bl. 1). Zu Goethes *Einer hohen Reisenden* (MA 9, S. 25 f.) betiteltem Gedicht siehe Ernst Osterkamp: *Maria, Auguste und die Madonna. Die Bedeutung Raffaels für Goethe, erläutert am Beispiel von zwei Gedichten »An Personen«.* In: *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne.* Hrsg. von Gerhard Neumann u. David Wellbery. Freiburg i. Br. u. a. 2008, S. 185–207.

dem Gemälde bzw. Bildelementen der Sixtina Raffaels zeigen, Zeugnis von dem Projekt ab.⁵⁴

Kaum ein Jahr später ließ Goethe Bury über den gemeinsamen Freund Aloys Hirt seine Ballade *Johanna Sebus* (1809) zukommen, deren Geschichte diesen zu einem »zimmlich ausgeführte[n] Aquarell Gemälde« inspirierte.⁵⁵ Burys Gouachezeichnung, die gemeinsam mit sieben weiteren Bildern auf der Berliner Akademieausstellung von 1810 präsentiert wurde, befindet sich heute im Goethe-Museum Düsseldorf (Abb. 9).⁵⁶ Die von Bury nach Weimar geschickte Konturzeichnung der Komposition, die Augustes Tochter, Prinzessin Caroline von Hessen-Kassel (1799–1854), unter seiner Aufsicht angefertigt hatte, gilt dagegen als verschollen. Von dem Exemplar der im selben Jahr erschienenen *Wahlverwandtschaften* wiederum, das Goethe einem auf Carolines Blatt Bezug nehmenden Dankesbrief beilegte, ließ Bury sich zu einer lavierten Tuschzeichnung anregen, die *Ottolie mit dem ertrunkenen Kinde Eduards* (1809) darstellt und heute ebenfalls im Goethe-Museum Düsseldorf verwahrt wird (Abb. 10).⁵⁷

Abgesehen von diesen beiden Zeichnungen und einer Darstellung *Amors, der sich der Attribute des Jupiter bemächtigt*, konzentrierte sich Burys Bildproduktion der folgenden Jahre vor allem auf die Porträtmalerei, wobei Bildnisse der beiden preußischen Prinzessinnen und ihrer Kinder dominieren.⁵⁸ Die Erinnerung an Rom und Weimar schien damit endgültig dem Vergessen preisgegeben zu sein und doch hat Bury Goethe in einem Brief vom November 1813 wissen lassen, dass der von ihm mit der Prinzessin Auguste betriebene »Kunstfleiß« auf eben den unvergesslichen »Grundsätzen« beruhe, »welche Sie mir so Wohltätig in Rom mit Getheilt haben«.⁵⁹ Seine in Rom geknüpften Kontakte nach Weimar setzte Bury darüber

⁵⁴ Zu den beiden Gemälden *Porträt der Kurprinzessin Auguste von Hessen-Kassel in weißem Kleid und rotem Schal* (1808) und *Porträt der Kurprinzessin, die Sixtinische Madonna kopierend* (1808/09) siehe Erich Herzog: *Spuren Goethes in Kassels Galerien*. Kassel 1978; Marianne Heinz: *Kurfürstin Auguste – Malerin, Mäzenatin und Sammlerin*. In: *Kurfürstin Auguste von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit*, Ausstellungskatalog Kassel 1995. Hrsg. von Bernhard Lauer. Kassel 1995, S. 80–113.

⁵⁵ Bury an Goethe, 25.10.1809 (GSA 28/230, St. 2, Bl. 1r). Vgl. Goethe an Hirt, Konzept, 9.6.1809 (WA IV, 20, S. 362), u. Goethe an Knebel, 4.11.1808 (WA IV, 21, S. 131).

⁵⁶ Goethe-Museum Düsseldorf, NW 63/1955, 47,3 x 33,2 cm. Zu den von Bury gemeinsam mit der *Johanna Sebus* in Berlin ausgestellten Bildern siehe Helmut Börsch-Supan: *Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit*. In: *Kleist-Jb.* 1987, S. 52–75; hier S. 56–59.

⁵⁷ Goethe-Museum Düsseldorf, NW 812/1963, 23,9 x 36,8 cm. Goethes Dankesbrief vom November 1809 ist nicht überliefert, kann jedoch über sein Tagebuch (GT IV, 1, S. 90) und Burys Antwort vom 6. April 1810 (GSA 28/230, St. 3) erschlossen werden.

⁵⁸ Das 152 x 121 cm messende Ölgemälde des *Amor* hat Bury auf der Berliner Akademieausstellung des Jahres 1810 ausgestellt; es befindet sich heute im Besitz des Mauritshuis in Den Haag (Inv.-Nr. 272). Vgl. »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 1696–1996, *dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*. Red. Monika Hingst. Berlin 1996, S. 116, Kat.-Nr. II.2/42. – Eine z. T. illustrierte Zusammenstellung der Werke Burys einschließlich seiner Porträtarbeiten findet sich bei Hartmut Heinze: *Goethe und Friedrich Bury*. Berlin 2006, S. 15–42, 48–51.

⁵⁹ Bury an Goethe, 13.11.1813 (GSA 28/230, St. 4, Bl. 1).



Abb. 10

Friedrich Bury: *Ottilie mit dem ertrunkenen Kinde Eduards*,
Tuschfederzeichnung, 1809, 23,9 × 36,8 cm

hinaus bei der Vermittlung von Goldschmiedearbeiten seines Bruders Isaac ein, bei dem sowohl das Fürstenhaus als auch Goethe Schmuck bestellten: »Indem ich Ihrem kunsttreichen Bruder für die mannigfaltigen Zierden danke, womit er uns in diesen Tagen ausgestattet hat«, schrieb Goethe in einem Brief an Bury vom 1. Februar 1816, »darf ich nicht unterlassen, auch mich des Andenkens zu erfreuen, das Sie mir noch immer beybehalten«.⁶⁰ Dieser letzte überlieferte Brief Goethes an Bury schließt mit einem altersmilden Rückblick auf die zu diesem Zeitpunkt fast dreißig Jahre ihrer Bekanntschaft, in denen aus dem immer wieder um finanzielle Unterstützung bittenden Künstlerburschen ein angesehener und wohlhabender Hofmaler geworden war: »So oft ich mich nach Ihnen erkundigte, hörte ich mit Vergnügen, daß es Ihnen wohl gehe und daß Sie in bessern Zeiten der Gunst und des Glücks genießen, die Sie in den schlimmsten festzuhalten wußten«.⁶¹

Zu einer letzten Begegnung der beiden ehemaligen Hausgenossen sollte es im September 1816 kommen, als Bury, der die Kurfürstin Auguste auf einer Reise von Berlin nach Kassel begleitete, gemeinsam mit dem Maler Johann Erdmann Hummel einen Abstecher in Weimar machte, um dort Goethe einige seiner Zeichnungen

60 Goethe an Bury, Konzept, 1.2.1816 (WA IV, 26, S. 245). Vgl. auch Goethe an Isaac Bury bzw. die Firma Bury & Comp., 12.2.1816 (WA IV, 51, S. 384), 5.5.1816 (WA IV, 51, S. 392 f.), u. 22.10.1818, Konzept (WA IV, 29, S. 316); MA 11.2, S. 53 (*Kunst und Altertum am Rhein und Mayn*).

61 Goethe an Bury, Konzept, 1.2.1816 (WA IV, 26, S. 245).

vorzulegen.⁶² Weitere Kontakte sind nicht überliefert. Am 18. Mai 1823 starb Bury während eines Badeaufenthalts in Aachen. Von den beiden anderen römischen Mitbewohnern Goethes war Johann Georg Schütz bereits 1813 verstorben, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sollte ihm im Jahre 1829 folgen. Dem im selben Jahr 1829 erschienenen dritten Teil von Goethes *Italienischer Reise*, in dem Bury innerhalb dieses Werkes zum ersten Mal namentlich erwähnt wird, kommt somit durchaus etwas von einem Nachruf auf den alten Gefährten zu, der sich, wie Goethe rückblickend schon ein Jahr zuvor an den Bildhauer Christian Friedrich Tieck geschrieben hatte, »in seiner heiteren Naivetät thätig und gefällig untrennbar zu mir hielt«.⁶³

62 GT V, 1, S. 412 f. (15./16.9.1816).

63 Goethe an Tieck, 23.4.1828 (WA IV, 44, S. 73). Vgl. auch Goethe an Christian Daniel Rauch, 3.11.1827 (WA IV, 43, S. 144).

MARGRIT WYDER

Noch einmal: Goethe und die Eiszeit

Bereits zweimal wurde im *Goethe-Jahrbuch* gefragt: »Hat Goethe die Eiszeit entdeckt?« – 1927 äußerte sich Robert Philippson unter diesem Titel und unabhängig von ihm stellte Peter Sachtleben 1994 die gleichlautende Frage.¹ Zeitlich dazwischen liegend veröffentlichte Dorothy Cameron 1965 im *Journal of Glaciology* einen Artikel, der ohne Fragezeichen feststellte: *Goethe – discoverer of the ice age*.² Die 1999 erschienenen Kommentarbände LA II, 8 B/1 und 8 B/2 der Leopoldina-Ausgabe von Goethes Schriften zur Naturwissenschaft, herausgegeben von Wolf von Engelhardt unter Mitwirkung von Dorothea Kuhn, haben Goethes Texte zu dieser Thematik und ihre Quellen, soweit bekannt, vollständig aufgeführt und erläutert. Den damit erreichten Wissensstand rekapitulierte Engelhardt in einem ebenfalls 1999 erschienenen Beitrag in den *Eclogae geologicae Helvetiae* unter dem Titel: *Did Goethe discover the ice age?*³

Seit 2008 schließlich liegt mit Tobias Krügers umfangreichem Buch *Die Entdeckung der Eiszeiten* eine allgemeine Übersicht vor, die wohl in Zukunft als Standardwerk zur Thematik konsultiert werden wird.⁴ Darin hat auch Goethe ein Kapitel erhalten, in dem Krüger das bisher Bekannte vorträgt und in den Kontext der Geschichte der internationalen Eiszeitforschung stellt.⁵ Neben die ebenfalls umfassend angelegte, aber in manchem veraltete Studie von Max Semper⁶ aus dem Jahr 1914 ist damit eine aktuelle Bestandsaufnahme zu Goethes geologischen Ideen auf diesem Gebiet getreten. Geschmäler wird der Wert des Beitrags von Krüger allerdings durch unsorgfältig zitierte Quellen. Einzelne inhaltliche Irrtümer, die sich darin finden, sollen im Folgenden berichtigt werden; vor allem aber sind hier einige

1 Vgl. GJb 1927, S. 157–171; GJb 1994, S. 299–302. Als erster Beitrag zum Thema erschien 1876 ein Artikel von Salomon Kalischer: *Goethe als Entdecker der Eiszeit*. In: *Die Wage. Wochenblatt für Politik und Literatur*. Hrsg. von Guido Weiß. Bd. 4. Berlin 1876, S. 220–224.

2 Dorothy Cameron: *Goethe – discoverer of the ice age*. In: *Journal of Glaciology* 5 (1965) 41, S. 751–754.

3 Wolf von Engelhardt: *Did Goethe discover the ice age?* In: *Eclogae geologicae Helvetiae* 92 (1999), S. 123–128. Es handelt sich um die schriftliche Fassung eines Vortrags vor der *International Commission on the History of the Geological Sciences*, anlässlich eines Meetings, das im September 1998 in Neuchâtel stattfand.

4 Tobias Krüger: *Die Entdeckung der Eiszeiten. Internationale Rezeption und Konsequenzen für das Verständnis der Klimageschichte*. Basel 2008.

5 Vgl. ebd., S. 143–166.

6 Max Semper: *Die geologischen Studien Goethes. Beiträge zur Biographie Goethes und zur Geschichte und Methodenlehre der Geologie*. Bearb. im Auftrag des Goethe-National-Museums in Weimar. Hrsg. mit Unterstützung der Goethe-Gesellschaft u. der Rheinischen Gesellschaft für wissenschaftliche Forschung. Leipzig 1914; zur Eiszeitdebatte vgl. S. 200–208.

Ergänzungen zur LA zu leisten, die sich mir bei der Arbeit an geologischen Artikeln für die Bände 6 und 7 der EGW⁷ ergeben haben.

Das Fazit der bisherigen Untersuchungen ist unbestritten. Es lautet: Goethe gehörte zu den ersten Naturforschern, die »eine Epoche großer Kälte« (LA I, 11, S. 307) in der Erdgeschichte angenommen haben, um damit geologische Phänomene zu erklären. Einige Jahre nach Goethes Tod sollte der Münchener Botaniker Karl Schimper dafür den Begriff »Eiszeit« prägen.⁸ Ob Goethe seine Hypothese selbstständig entworfen hat oder ob er die Idee von anderen Forschern übernahm, ist aufgrund der vorhandenen Quellen nicht endgültig zu entscheiden, doch spricht einiges für die erste Annahme.

Die zentrale Stelle, auf die sich die ›Entdeckerfrage‹ bezieht, ist das Streitgespräch unter den Bergleuten im 9. Kapitel des zweiten Buches von *Wilhelm Meisters Wanderjahren*. Nachweislich entstand diese Passage spätestens im Jahr 1828 – der Druck begann im Dezember und der Roman wurde im Frühsommer 1829 ausgeliefert.⁹ Die Diskussion über geologische Probleme wird in dem Kapitel von einzelnen Parteien gemäß mehreren damals aktuellen Theorien vorgeführt. Zuerst kommen Wasser und Feuer als Agenzien bei der Entstehung der Erde zur Sprache, womit auf die unterschiedlichen Ansichten der »Neptunier« und »Vulkanier« (LA I, 11, S. 37) unter den Forschern angespielt wird. Als Dritte melden sich die Vertreter der neuen Hebungstheorie – in Deutschland gehörten dazu vor allem Leopold von Buch und Alexander von Humboldt – zu Wort. Ihnen zufolge wurden »mittelst unwiderstehlich elastischer Gewalten, durch die Erdrinde hindurch« (FA I, 10, S. 533) ganze Gebirge in großer Geschwindigkeit emporgepresst, wobei »manche Teile derselben weit über Nachbarschaft und Ferne umher gestreut und zersplittet worden« seien (FA I, 10, S. 534). Dieser Hypothese zur Erklärung der erratischen Blöcke – größeren und kleineren Massen aus ortsfremden Gesteinen – wird von einer vierten Partei eine weitere angefügt, die meteoritenartige Niederschläge aus der Atmosphäre als Ursache der Findlinge¹⁰ und sogar ganzer Gebirge vermutet. In den *Wanderjahre*-Kommentaren wird diese Ansicht dem Meininger Geologen Johann Ludwig Heim zugewiesen, worüber später noch etwas zu sagen

⁷ *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*. Hrsg. von Katharina Mommsen. Berlin, New York 2010 [EGW], Bd. 6: *Gespräch über die Bewegung von Granitblöcken durch Gletscher, Granitarbeiten in Berlin*; vgl. auch die von Manfred Wenzel verfassten Artikel *Zur Geologie November 1829* und *Geologische Probleme und Versuch ihrer Auflösung. Februar 1831*. Bd. 7 (im Druck): »Hausmanns Vorlesung« und »Über die Gestalt und die Urgeschichte der Erde von K. F. von Klöden 1829«.

⁸ Der Begriff erscheint erstmals als Titel eines humoristischen Gedichts von Karl Friedrich Schimper aus dem Jahr 1837; vgl. Krüger (Anm. 4), S. 213–216.

⁹ Vgl. die Angaben im Kommentar FA I, 10, S. 792–794.

¹⁰ Der Begriff ›Findling‹ kam im frühen 19. Jahrhundert in der Schweiz anstelle des früher für Granitblöcke gebrauchten Wortes ›Geißberger‹ auf und setzte sich etwa gleichzeitig mit dem vom englischen Geologen John Playfair vorgeschlagenen Fachbegriff ›erratische Blöcke‹ (›erratics‹) in der geologischen Literatur durch. Vgl. Karl Ludwig Schmalz: *Geißberger. Ein Beitrag zur Geschichte der Findlinge und zur Bedeutung des Wortes Geißberger*. In: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 1980/81, S. 1–32; hier S. 17–20. Goethe selbst hat die beiden Begriffe aber nie verwendet.

sein wird. Goethe steigert damit die Absurdität der Erklärungen, um schließlich ironisch gebrochen eine weitere Möglichkeit zur Erklärung der Findlinge vorzubringen:

Zuletzt wollten zwei oder drei stille Gäste sogar einen Zeitraum grimmiger Kälte zu Hülfe rufen und aus den höchsten Gebirgszügen, auf weit in's Land hingesenkten Gletschern, gleichsam Rutschwege für schwere Ursteinmassen bereitet, und diese auf glatter Bahn, fern und ferner hinausgeschoben, im Geiste sehen. Sie sollten sich, bei eintretender Epoche des Aufstauens, niedersenken und für ewig in fremdem Boden liegen bleiben. Auch sollte sodann durch schwimmendes Treibis der Transport ungeheurer Felsblöcke von Norden her möglich werden. Diese guten Leute konnten jedoch mit ihrer etwas kühlen Betrachtung nicht durchdringen. Man hielt es ungleich naturgemäß die Erschaffung einer Welt mit kolossalem Krachen und Heben, mit wildem Toben und feurigem Schleudern vorgehen zu lassen. (FA I, 10, S. 534)

Im Juli 1829, also kurz nach Erscheinen von Goethes Roman, sollte der Walliser Kantonsingenieur Ignaz Venetz anlässlich der Jahresversammlung der *Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* die Ergebnisse seiner langjährigen Untersuchungen vorstellen.¹¹ Das Vorkommen von alten Moränenwällen und Gletscherschliffen in den Tälern des Wallis hatte ihn davon überzeugt, dass die Gletscher in einer früheren Epoche weit ins Flachland vorgestoßen waren. Auch die im Schweizer Jura gefundenen erratischen Blöcke aus den Alpen erklärte er durch Gletschertransport. Mit diesem Vortrag wurde die Annahme einer Kaltzeit in der Vergangenheit zu einem ernsthaften wissenschaftlichen Postulat und zum Gegenstand weiterer Forschungen. Venetz stieß aber bei den anwesenden Geologen noch auf Unglauben und teilweise erbitterten Widerstand. Zu absurd schien die Vorstellung einer großflächigen Vergletscherung, die fast das ganze schweizerische Mittelland überdeckt hätte. Von Buch, der an der auf dem Großen St. Bernhard tagenden Versammlung teilnahm, protestierte vehement. Er selbst hatte zur Erklärung der Findlinge die breit akzeptierte Hypothese einer katastrophalen Schlammflut aufgestellt – als Folge der von ihm angenommenen schnellen Hebung der Alpen – und blieb dieser lebenslang treu.¹² Es sollten noch Jahrzehnte vergehen, bis um 1860 die Eiszeithypothese von den meisten Geologen akzeptiert war.

Goethe hat also vor Venetz und unabhängig von ihm seine Eiszeithypothese publiziert. Während der Schweizer und seine Nachfolger¹³ ihre Überlegungen auf empirische Untersuchungen von historischen Moränen, Gletscherschliffen und der Verteilung der Findlinge gründeten, musste sich der 78-jährige Goethe auf sein Vorstellungsvermögen und auf hilfreiche Lektüre verlassen, die ihm fast ein halbes

¹¹ Zu Venetz vgl. Karlheinz Kaiser: *Ignaz Venetz im Dienste der Eiszeitforschung*. In: *Ignaz Venetz. 1788-1859. Ingenieur und Naturforscher. Gedenkschrift*. Hrsg. von Stefan Berchtold u. Peter Bumann. Brig 1990, S. 53-124; vgl. auch Krüger (Anm. 4), S. 131-143.

¹² Vgl. Eugen Seibold u. Ilse Seibold: *Erratische Blöcke – erratische Folgerungen: ein unbekannter Brief von Leopold von Buch von 1818*. In: *International Journal of Earth Sciences* 92 (2003) 3, S. 426-439.

¹³ Dazu gehörten vor allem Jean de Charpentier und Louis Agassiz. Beide haben später mit Bezug auf die Stelle in den *Wanderjahren* Goethe als Vorläufer der Eiszeithypothese gewürdigt. Vgl. von Engelhardt (Anm. 3), S. 151.

Jahrhundert nach seiner ausgedehnten Alpenreise von 1779 die Gletscher und ihre Phänomene wieder vor Augen stellte. Er hat sich der Eiszeithypothese denn auch nur zögernd angenähert und argumentierte vor allem aus seiner Überzeugung vom langsamen und gewaltlosen Wirken der Natur.

Insgesamt sind drei Epochen in Goethes Leben abgrenzbar, in denen das Problem der Findlinge ihn beschäftigt hat: die Jahre 1779/80, 1819-1823 und 1828-1831. Hierzu soll das Bekannte kurz rekapituliert und Neues angefügt werden.

Die zweite Schweizer Reise, im Herbst 1779 zusammen mit Herzog Carl August unternommen, führte Goethe an und auf die großen Alpengletscher im Berner Oberland, im Tal von Chamonix und am Ursprung der Rhone. Er notierte auch einige Beobachtungen. So sah er das Mer de Glace als sich herabwälzenden »Eisstrohm«, der »stufenweis biss hinunter in's Thal dringt« (WA IV, 4, S. 132). Sicher bemerkte er auch die mächtigen Felsblöcke auf dem Eis, von denen viele andere Besucher der Zeit berichtet haben. Als etwa Sophie von La Roche 1784 nach Chamonix kam – übrigens als erste Frau aus Deutschland –, erschien ihr das Eismeer »wirklich in Gestalt hoher Wellen, die sich aus der Höhe herabwälzen, und Granitblöcke mit sich führen, die so gros wie mein halbes Zimmer sind«.¹⁴ Goethe schrieb darüber nichts, doch verwies er in den Briefen an Charlotte von Stein auf mündliche Mitteilung: »Es fällt mir unmöglich das merkwürdige der Formen und Erscheinungen bei den Gletschern iezt anschaulich zu machen, es ist vieles gut was drüber geschrieben worden, das wir zusammen lesen wollen und dann lässt sich viel erzählen« (WA IV, 4, S. 85).¹⁵

Ob beim Gespräch Goethes und Carl Augusts mit dem Alpenforscher Horace-Bénédict de Saussure am 2. November 1779 in Genf, das sie auf die Reise nach Chamonix vorbereitete, auch das Phänomen der erratischen Blöcke berührt wurde, ist nicht überliefert. Bei Cluses, in der Kalkregion des unteren Arvetals, wurden die beiden Reisenden aber damit konfrontiert, als sie am Abend des 3. November »auf einen Berg« stiegen, von wo sie »auf abgestürzten Granitstücken sizend« (WA IV, 4, S. 124) die Gegend überblickten. Es handelte sich um erratische Blöcke aus der Montblanc-Region, wie sie im ganzen Arvatal bis Genf vorkommen; doch Goethe nahm damals offenbar an, dass die kristallinen Brocken sich weiter oben am Berg gelöst hatten. In seinem gerade im Entstehen begriffenen Werk *Voyages dans les Alpes* erklärte de Saussure diese weit verstreuten Gesteinsbrocken mit gewaltsaugen geologischen Revolutionen: Starke Wasserfluten hätten sie einst mitgerissen und talabwärts abgelagert. Seine Hypothese sollte die Diskussion über das Findlingsphänomen für Jahrzehnte prägen.¹⁶

¹⁴ [Sophie von La Roche]: *Tagebuch einer Reise durch die Schweiz*. Altenburg 1787; zit. nach der kommentierten Ausgabe *Die Schweiz-Reise der Sophie von La Roche anno 1784*. Hrsg. von Anton Galli. München 2007, S. 94.

¹⁵ Zur Lektüre Goethes gehörten etwa die Werke von Gottlieb Sigmund Gruner und Marc-Théodore Bourrit. Vgl. die Zeugnisse bei Margrit Wyder: *Gotthard, Gletscher und Gelehrte*. In: *Goethes Schweiz*. Hrsg. von Oliver Ruf. Basel, Frankfurt a.M. (im Druck).

¹⁶ Vgl. Horace-Bénédict de Saussure: *Voyages dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*. Bd. I. Neuchâtel 1779, S. 151f. (§ 210), zu den Gesteinen bei Cluses vgl. S. 368 (§ 443). Trotz des Erscheinungsdatums 1779 ist das

Mit wissenschaftlichem Interesse ist Goethe dem Problem der erratischen Blöcke erst im Sommer 1780 in Thüringen nachgegangen. Die unerklärlichen Steine fanden sich ja nicht nur im Alpenvorland und an den Hängen des Juras verteilt. Auch im Baltikum und im Norden Deutschlands, von der Ostseeküste bis an den Rand der Mittelgebirge, lagen Massen von ortsfremden Gesteinen auf Äckern und Wiesen. Im späten 18. Jahrhundert wurden die meist aus Granit bestehenden Blöcke zunehmend weggeräumt und verwertet, denn sie bildeten willkommenes Baumaterial für Häuser und Straßen. Diese rege Bautätigkeit, die sich auch im 19. Jahrhundert fortsetzte, hat dazu geführt, dass die damalige Fülle solcher Steine heute kaum mehr vorstellbar ist. Goethe selbst notierte bei seinem letzten Besuch in der Schweiz, im Herbst 1797, bei Küssnacht am Rigi die Beobachtung: »[...] gesprengte Granithölzer lagen an der Seite, man hatte sie von einer Matte, die man reinigte, herüber an die Straße geschafft, wahrscheinlich liegen sie dort als ungeheure Geschiebe. Die Steinart ist die des Gotthardts, nur weniger blättrig«.¹⁷

Das Phänomen der erratischen Blöcke in Thüringen ist von Goethe zusammen mit Johann Carl Wilhelm Voigt diskutiert worden. Der junge Absolvent der Bergakademie in Freiberg hatte im Mai 1780 von ihm den Auftrag erhalten, die Gesteine des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach zu untersuchen.¹⁸ Dabei entwickelte Voigt in lebhaften Gesprächen mit Goethe die Hypothese eines Transports der Findlinge durch Eisschollen von Skandinavien über die Ostsee hinweg.¹⁹ Diese Drifttheorie, die Voigt 1785 auch veröffentlicht hat,²⁰ fand vor und nach ihm noch andere Befürworter, vor allem unter skandinavischen Forschern.²¹ Sie entsprang einer im Norden relativ häufigen Alltagserfahrung: Die enorme Tragfähigkeit von Eisschollen war bekannt.

Ebenso gehörte es zur Alltagserfahrung von Gebirgsbewohnern, dass die Gletscher große Felsen zu Tal transportierten und Moränen aufschütteten; doch führte dies in der Vorstellung der Einheimischen meist nicht über die Talschaft hinaus, die Erklärung blieb also lokal begrenzt.²² Unter den wissenschaftlichen Autoren haben im späten 18. Jahrhundert schon einzelne das Gletschereis als Transportmittel für

Werk erst 1780 publiziert und von Goethe erworben worden. – Das Vorwort ist vom 29. November 1779 datiert, der Band selbst erschien am 28. Januar 1780. Vgl. Albert V. Carozzi: *Horace-Bénédic de Saussure (1740-1799). Un pionnier des sciences de la terre*. Genève 2005, S. 190.

¹⁷ GT II, 1, S. 218 (7.10.1797). Es handelt sich tatsächlich um Aaregranit aus dem Gotthardgebiet, der vom Reußgletscher transportiert wurde.

¹⁸ Vgl. Goethes *Instruktion für den Bergbeflissen J. C. W. Voigt* (LA I, 11, S. 1 f.).

¹⁹ Vgl. u.a. Goethes Ausführungen in *Herrn von Hoff's geologisches Werk* (LA I, 11, S. 223-227).

²⁰ Vgl. Johann Carl Wilhelm Voigt: *Drey Briefe über die Gebirgs-Lehre für Anfänger und Unkundige*. Weimar 1785, S. 53-55.

²¹ Vgl. Otfried Wagenbreth: *Geschichte der Geologie in Deutschland*. Stuttgart 1999, S. 120, u. Krüger (Anm. 4), S. 59-69.

²² Einzelne einheimische Gesprächspartner der frühen Eiszeitforscher in den Alpen hatten aber durchaus eine Vorstellung von großen Gletschervorstößen. Vgl. Anna-Elisabeth Vögele: *Die Anfänge der Gletscherforschung und der Glazialtheorie*. In: *Sonderband Eiszeitforschung. Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Luzern* 29 (1987), S. 11-50; hier S. 33-35.

die weit vom Ursprungsort entfernt liegenden Blöcke genannt, so der schottische Geologe James Hutton²³ und in Deutschland der Berliner Gymnasialprofessor Ernst Friedrich Wrede. Letzterer versuchte 1794, die norddeutschen Findlinge zu erklären, indem er annahm, dass im Gletschereis eingefrorene Gesteinsblöcke von Sturzbächen aus dem einst viel höheren Sudetengebirge oder auch vom Petersberg bei Halle durch das Odertal bis an die Ostsee hinuntergeschwemmt worden seien. Er stellte sogar Berechnungen zur Tragkraft von Eisklumpen und -tafeln an.²⁴ In einem Aufsatz, der 1802 in der *Monatlichen Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmels-Kunde* des Gothaer Astronomen Franz Xaver von Zach erschien, nahm Wrede zur Erklärung der einst größeren Vereisung eine stärkere Neigung der Erdachse in der Vergangenheit an, was zu heißen Sommern und kälteren Wintern geführt habe.²⁵

Es gibt keine Belege dafür, dass Goethe diese Hypothesen wahrgenommen hat; doch konnte er auch bei dem Meininger Theologen und Mineralogen Johann Ludwig Heim einen Hinweis auf die Möglichkeit des Gletschertransports lesen. Heims mehrbändiges Werk über die Gesteine des Thüringer Waldes hat Goethe geschätzt und öfters konsultiert; 1816 akquirierte er Heims mineralogische Sammlung für das Jenaer Museum. Im ersten Band seines Werks, der 1796 erschien, setzte sich Heim kritisch mit der Theorie des in England lebenden Genfer Geologen Jean-André De Luc zur Gebirgsbildung auseinander. Dieser hatte einen Einbruch der Erdrinde vorausgesetzt, um die Gebirgsbildung zu erklären. »Elastische Dämpfe« aus dem Erdinnern hätten sodann Gestein aus dem Erdinnern hervorgesleudert; daher waren nach De Luc die zahlreichen Steintrümmer in den geologischen Schichten zu erklären und ebenso die Findlinge, die immer über den jüngsten Schichten gefunden wurden.²⁶ Heim stellte nun mit Bezug auf das in Thüringen weit verbreitete rote Totliegende – ein Trümmergestein aus dem unteren Perm – in einer Fußnote fest:

Das wäre also mit allen seinen oft ganz kugelrund abgeriebenen Geschieben aus der Tiefe herausgeworfen oder herausgespien worden!! Diese Erklärung geht wohl über das Sinnreiche hinaus. Lieber will ich glauben, daß sie durch Gletscher

²³ Eine im Jahr 1795 veröffentlichte Bemerkung Huttons, der sich für die Kenntnis der Alpen vor allem auf de Saussures Werk stützte, wurde 1802 von seinem Freund John Playfair wiederholt: Hutton ging davon aus, dass die Alpen einst viel höher und deshalb stärker vergletschert waren und dass die Gletscher damals auf einer schießen Ebene bis zum Jura gelangen konnten, bevor die Erosion die Täler und Seen eintiefe. Vgl. Krüger (Anm. 4), S. 80-92.

²⁴ Erhard Georg Friedrich [Ernst Friedrich] Wrede: *Geologische Resultate aus Beobachtungen über einen Theil der südbaltischen Länder*. Halle 1794, S. 71-74.

²⁵ Ernst Friedrich Wrede: *Über die Gebirgs-Trümmer an der Stelle einer vorgeblichen, auf der Nordküste Usedom's von der See verschlungenen Stadt Vineta, in geologischer Hinsicht*. In: *Monatliche Correspondenz zur Beförderung der Erd- und Himmels-Kunde* 5 (1802), S. 438-452, 505-518; 6 (1802), S. 3-13, 97-109, 233-246, 343-347; hier S. 104-109. Zu Wrede vgl. auch Krüger (Anm. 4), S. 64-67.

²⁶ Zu De Lucs Hypothese vgl. Karl Alfred von Zittel: *Geschichte der Geologie und Paläontologie bis Ende des 19. Jahrhunderts*. München, Leipzig 1899, S. 108 f., u. Krüger (Anm. 4), S. 47-49.

herunter – oder durch schwimmende Eisschollen hinauf, an die Orte gebracht worden, wo sie sich jetzt befinden – oder daß sie als Concretionen der Atmosphäre aus der Luft gefallen sind.²⁷

Auf Heims Bemerkung wurde bisher in keiner Übersicht zur Geschichte der Eiszeit-hypothesen hingewiesen. Er schrieb diese Sätze in Kenntnis der Schriften von Voigt, mit dem er befreundet war,²⁸ und wahrscheinlich auch der von Wrede. Heim selbst war vermutlich der Verfasser eines Briefes, den Voigt in die zweite Auflage seiner *Drei Briefe über die Gebirgs-Lehre für Anfänger und Unkundige* aufgenommen hatte; darin wird Voigts Hypothese zum Eistransport der erratischen Blöcke wider-sprochen und allein Wassertransport angenommen.²⁹ In diesem Brief heißt es ganz ähnlich über die Findlinge: »Freylich müssen diese Steine irgend einmal woher an die Orte gekommen seyn, wo sie jetzt liegen – entweder von oben herunter, oder von unten hinauf«.³⁰

Dass Heim die von ihm 1794 vorgestellte Hypothese von der atmosphärischen Herkunft größerer Gesteinsmassen jemals ernsthaft in Betracht gezogen hat, ist eher zweifelhaft. Goethe schrieb aber wohl mit Bezug auf diese Stelle am 12. März 1820 an Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck:

Unser guter Heim ließ Fichtelgebirg und Thüringer Wald, Petersberg und Harz vom Himmel fallen, dem Vulkanisten war und ist es etwas Leichtes dergleichen Massen aus der Tiefe herauszubefördern. Was mag in beiden Fällen nicht durch einander gepurzelt seyn; und wer möchte sich mit einer solchen Polterkammer nur noch abgeben? (WA IV, 32, S. 191)³¹

In den späteren Bänden von Heims Werk wird das Totliegende jedoch nicht mehr als rätselhaft behandelt, sondern als Erosionsprodukt wirbelnder Wasserströme dargestellt.³² Zu den Findlingen machte Heim darin keine Angaben, weil sie nicht bis in den Thüringer Wald gelangt sind.

²⁷ Johann Ludwig Heim: *Geologische Beschreibung des Thüringer Waldgebürgs*. 3 Bde. Meiningen 1796-1812, Bd. 1: *Von der äussern Gestalt des Thüringer Waldgebürgs*, S. 187.

²⁸ So ließ Voigt 1791 in seinen *Mineralogischen und bergmännischen Abhandlungen* eine Studie Heims über die Bildung der Täler drucken.

²⁹ Voigt (Anm. 20) 1786, S. 53-59.

³⁰ Ebd., S. 54.

³¹ Der LA-Kommentar verweist zur Erläuterung von Goethes Brief an Nees von Esenbeck auf eine andere Fußnote – sie findet sich in Band 3 von Heims Werk –, wo es zur Entstehung der Erde heißt: »Man ist bey Gelegenheit der Meteorsteine auf die Vermuthung gekommen, daß wohl ganze Gebürge auf ähnliche Weise vom Himmel gefallen, ja daß vielleicht aus solchen umherirrenden Massen selbst Planeten und Sonnenkörper entstanden seyn könnten«. Diese Hypothese wird jedoch von Heim eindeutig abgelehnt, denn in seiner Fußnote heißt es weiter: »Allein auf der Erde [...] sind, alle primitiven, Flöze und aufgeschwemmten Massen – wie aus ihrem Zusammenhang unwidersprechlich er-hellet – mit ihr und auf ihr entstanden«. Heim selbst geht zur Herleitung der primitiven oder Urgebirge von kugelförmigen Kristallisationen aus einem »gasförmigen Fluidum« aus. Vgl. Heim (Anm. 27), Bd. 3, 1812, S. 124 f., 318.

³² Vgl. ebd., S. 147 f.

In den Regionen, wo sich die ortsfremden Steine gehäuft fanden, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Frage nach ihrer Herkunft immer dringlicher gestellt. Der als Verfasser eines mehrfach erweiterten Reiseführers für die Schweiz bekannt gewordene Johann Gottfried Ebel hob 1808 in seinem großen Übersichtswerk *Ueber den Bau der Erde in dem Alpen-Gebirge* das geologische Problem ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit. Auch er erklärte die erratischen Blöcke durch verheerende Meeresfluten und verlangte erstmals ihren Schutz: Sie verdienten »als graue Denkmäler einer wichtigen Umwälzungsepoke in der Naturgeschichte unseres Planeten mit Ehrfurcht angestaunt, und mit einer heiligen Pflege unversehrt erhalten zu werden«.³³ Goethe nannte Ebels Werk im Gespräch mit Sulpiz Boisserée »ein trefflich Buch«, aus dem sich viel lernen lasse, doch wollte er den spezifischen geologischen Theorien des Verfassers nicht folgen.³⁴ Zu den Findlingen in Thüringen nahm er selbst damals ebenfalls noch an, sie seien von Wasserfluten angespült worden. An Großherzog Carl August schrieb Goethe im Dezember 1816 über die in Liebstadt und Tennstedt vorkommenden Granitgeschiebe: »Es sind die härtesten Theile der Urgebirge, von denen sich früher gar manche Ströme und jetzt noch manche Bäche in das weite Thal ergießen« (WA IV, 27, S. 301).

Die erneute Beschäftigung Goethes mit dem Problem der Erratiker erfolgte über die norddeutschen Findlinge. Er wurde im Sommer 1819 darauf aufmerksam, als er von seinem in Berlin lebenden Großneffen Franz Nicolovius Gesteinsproben und Nachrichten von den Granitblöcken in der Gegend um Berlin erhielt.³⁵ Im April 1820 informierte ihn der mecklenburgische Gutsbesitzer August Klaus von Preen aus Ribnitz in einem Brief ebenfalls über die fremden Gesteine und sprach sich nach »einer häufig wiederholten [...] Behauptung«³⁶ für den Transport der Findlinge auf Eisschollen aus. Zugleich meldete er, dass laut Zeitungsberichten Ende Februar ungeheure, mit Steinen bedeckte Eismassen von Norden her über den Sund gezogen seien. Preen versuchte diese Erklärung zudem auf die erratischen Blöcke in der Schweiz auszudehnen: »Auch ließe sich, was bei den großen Meeres-Überschwemmungen, von den flacheren Gegenden gelten möchte, freilich mit geringerer Wahrscheinlichkeit auf das hohe Jura-Gebirge anwenden, welches nicht minder mit Granitblöcken bedeckt ist«.³⁷

³³ Johann Gottfried Ebel: *Ueber den Bau der Erde in dem Alpen-Gebirge*. 2 Bde. Zürich 1808, Bd. 2, S. 84.

³⁴ Vgl. Goethes Gespräch mit Sulpiz Boisserée, 11.8.1815 (Gespräche, Bd. 2, S. 1046). Goethe kannte Ebel also nicht nur über seinen Schweizer Reiseführer, wie Krüger (Anm. 4), S. 158, annimmt; er hatte mit Ebel ab 1803 Briefe gewechselt und ihn vergeblich als Anatomieprofessor für Jena zu gewinnen versucht. Vgl. Goethe an Carl Friedrich von Reinhard, 28.9.1807 (WA IV, 19, S. 420).

³⁵ Vgl. LA II, 8 A, S. 558 u. M 106.

³⁶ August Klaus von Preen an Goethe, 8.4.1820; zit. nach LA II, 8 A, S. 581. Preen legte zwei Schreiben des Rostocker Naturforschers Adolph Christian Siemssen bei, der schon 1792 die Hypothese eines Eistransports vertreten hatte; vgl. Krüger (Anm. 4), S. 62f., 152.

³⁷ August Klaus von Preen an Goethe, 8.4.1820; zit. nach LA II, 8 A, S. 581.

Gemäß der damals noch als Standard geltenden neptunistischen Vorstellung von einem ständig sinkenden Ur-Ozean, aus dem sich die einzelnen Gesteinsarten auskristallisiert oder mechanisch abgelagert hätten, ließ sich eine einstmalige Wasserbedeckung bis zu den Schweizer Bergen gut annehmen und so hätten Eisschollen auch dort wirksam sein können. Preen nannte in dem Brief *De Lucs Geological Travels* als Quelle, worin auch die Granitblöcke im Jura thematisiert werden. In polemischer Auseinandersetzung mit Wredes Ansichten und auch mit der Theorie von Hutton³⁸ argumentierte De Luc dort für seine Explosionshypothese zur Erklärung aller erratischen Blöcke.

Goethe bezog sich in seinem Antwortschreiben an Preen vom 18. April 1820 auf die Findlinge in Thüringen und erinnerte daran, »daß Bergrath Voigt zu Ilmenau schon vor vielen Jahren auf den Gedanken gekommen, obenerwähnte bey uns zerstreute Blöcke einem solchen Eistransport zuzuschreiben« (WA IV, 32, S. 247). Der Inhalt von Preens Sendung – dazu gehörten auch Granitproben aus Mecklenburg – sollte ihn in den kommenden Jahren immer wieder beschäftigen. Da er die Phänomene am Ort selbst nicht betrachten konnte, musste Goethe sich auf solche Gewährsmänner verlassen. Preens früher Tod im Jahr 1822 verhinderte aber eine weitere Korrespondenz.

Das von Preen an Goethe berichtete Driftphänomen im Sund bezog sich auf die Eisschmelze im Frühjahr, es wurde also als jahreszeitliche Erscheinung wahrgenommen. Auch Voights Drifttheorie war von jeweils im Frühling auftauenden Eisschollen ausgegangen. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts jedoch wurde durch aktuelle Ereignisse das Klima plötzlich nicht mehr als konstante Größe erfahren – die Möglichkeit eines Klimawandels trat ins Bewusstsein. In den Jahren von 1810 bis 1820 kam es zu einer deutlichen Abnahme der mittleren Temperatur, vor allem im Sommer. Verstärkt und allgemein wahrnehmbar wurde diese Erscheinung durch die Folgen, die der Ausbruch des südostasiatischen Vulkans Tambora im April 1815 hatte: Das Jahr 1816 ging als »Jahr ohne Sommer« in die Annalen ein; die durch den Vulkanstaub ausgelöste Klimaverschlechterung führte zu Hungersnöten, die vor allem unter der Landbevölkerung in Mitteleuropa und in den Alpenländern Tausende von Todesopfern forderten.³⁹

Die Folgen dieser globalen Abkühlung zeigten sich mit einigen Jahren Verzögerung in einem deutlichen Vorrücken der Gletscher im Alpenraum. So wuchs der Untere Grindelwaldgletscher in den Jahren 1814 bis 1820/22 um rund 500 Meter.⁴⁰ Anfang Januar 1820 verfasste Goethe einen kurzen Bericht für Großherzog Carl August, in dem er auf die neue Erscheinung hinwies: »Die Schweizer Naturforschende Gesellschaft, aufmerksam auf ein inkalkulables Zunehmen der Gletscher, hat Preise ausgesetzt auf nähere Untersuchung und nähere Bezeichnung dieses

³⁸ Jean-André De Luc: *Geological Travels*. 3 Bde. Bd. I: *Travels in the North of Europe*. London 1810, S. 37; zum Jura: S. 70. In einem weiteren, 1813 erschienenen Band seiner Reisen ging De Luc noch ausführlicher auf die Granitblöcke im Jura ein.

³⁹ Vgl. Christian Pfister: *Wetternachhersage. 5000 Jahre Klimavariationen und Naturkatastrophen (1496-1995)*. Bern, Stuttgart, Wien 1999, Zitat S. 70; S. 153-155.

⁴⁰ Vgl. Heinz J. Zumbühl: *Die Schwankungen der Grindelwaldgletscher in den historischen Bild- und Schriftquellen des 12. bis 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Gletschergeschichte und Erforschung des Alpenraumes*. Basel, Boston, Stuttgart 1980, S. 43.

merkwürdigen Natur-Phänomens« (LA I, 11, S. 213). Der Wortlaut der 1817 ausgeschriebenen Preisfrage lautete: »Ist es wahr, dass die hohen Schweizerischen Alpen seit einer Reihe von Jahren wirklich rauher und kälter geworden sind?«⁴¹ Zeugnisse und Beobachtungen sollten beigebracht werden zu Änderungen in der Größe der Weideplätze, in der Höhe der Baumgrenze und der Schneelinie sowie zur »Bestimmung der alten Gränzen gewisser Gletscher, welche durch die Steinräummer, die sie vor sich herstossen, angezeigt werden«.⁴²

Goethe verweist in dem Bericht für Carl August weiter auf die Resultate einer »zu diesen Zwecken unternommenen Sommerreise eines unserer Freunde« (LA I, 11, S. 213); dieser bisher nicht identifizierte Gewährsmann habe im Grenzgebiet zwischen den Kantonen Glarus und Graubünden eine alarmierende Zunahme des Gletschereises festgestellt, wodurch die lokalen Bergpässe unpassierbar zu werden drohten. Goethe schließt seinen Bericht mit einem warnenden Blick in die Zukunft: »Haben sich solche Massen einmal etabliert und befestigt, so ist ihr Wachstum freilich vorauszusehen, und in wiefern sie in die bewohnten und benutzten Ländereien hervordringen nicht zu berechnen« (LA I, 11, S. 213).

Recherchen zum Beziehungsnetz von Johann Heinrich Meyer, dem Schweizer Maler und Kunsthistoriker, der zu den engsten Freunden Goethes in Weimar gehörte, lassen es als sehr wahrscheinlich erscheinen, dass es sich bei dem von Goethe erwähnten Reisenden um den Zürcher Arzt und Naturforscher Johannes Hegetschweiler (1789–1839) handelte. Er lebte in Stäfa am Zürichsee, wo er 1817/18 mit Meyer in freundschaftliche Beziehung getreten war. Goethes Schweizer Freund hatte aus gesundheitlichen Gründen den Winter in der Heimat verbracht und Hegetschweiler wurde dort sein Arzt.⁴³ Mit dem stillschweigenden Bezug auf Meyer konnte Goethe dem Großherzog gegenüber im Plural von einem »unserer Freunde« sprechen.

Hegetschweiler hatte im Sommer 1819 das Tödigebiet im Glarner Hinterland bereist, von wo zwei hohe Pässe nach Graubünden führen. Er tat dies mit der Absicht, an der Preisfrage der *Schweizerischen Naturforschenden Gesellschaft* teilzunehmen. Seine Erfahrungen muss er gegen Ende desselben Jahres Meyer, der damals fast täglich bei Goethe weilte, in einem nicht erhaltenen Brief mitgeteilt haben. Hegetschweiler ließ den Eingabetermin von Anfang 1820 für die Preisaufgabe aber ungenutzt verstreichen; erst 1825 veröffentlichte er in Zürich das Buch *Reisen in den Gebirgsstock zwischen Glarus und Graubünden in den Jahren 1819, 1820 und 1822*.

Die *Schweizerische Naturforschende Gesellschaft*, unzufrieden mit der Menge und Qualität der Einsendungen – man vergab unter den zwei eingereichten Arbeiten nur einen zweiten Preis –, stellte die Frage erneut. Dieser Umstand gab Ignaz Venetz die Gelegenheit, sich mit dem Problem des Gletscherwachstums, das ihm in seiner Berufstätigkeit als Kantonsingenieur schon länger praktische Probleme be-

⁴¹ *Naturwissenschaftlicher Anzeiger der allgemeinen Schweizerischen Gesellschaft für die gesammten Naturwissenschaften* 1 (1817) 5, S. 35. Die Ausschreibung erschien auch in Karl Cäsar von Leonhards *Taschenbuch für die gesamte Mineralogie* 12 (1818), S. 565–568.

⁴² *Naturwissenschaftlicher Anzeiger* (Anm. 41), S. 36.

⁴³ Zu den Zeugnissen vgl. Wyder (Anm. 15), im Druck.

reitet hatte,⁴⁴ nun auch wissenschaftlich zu befassen. Sein 1821 eingereichtes Manuskript belegte periodische Schwankungen des Klimas anhand von alten Moränenwällen und Findlingen, vor allem im Unterwallis. Venetz erhielt den ersten Preis, doch zog er seinen Bericht zurück, um ihn noch zu ergänzen. Er setzte in den kommenden Jahren die Arbeit daran fort. Erst um 1828 wurde ihm das wahre Ausmaß der einstigen Vergletscherung deutlich.⁴⁵ Bei seinem Vortrag von 1829 ging er dann erheblich über die ursprünglich angenommenen Grenzen der Ver-eisung hinaus.

Die Aktualität des Gletscherwachstums, das von Goethe im oben zitierten Bericht an den Großherzog bis in die Zukunft weitergedacht worden war und das ebenso Venetz den Anstoß zu seiner Forschungsarbeit gegeben hatte, erleichterte es, sich einen ähnlichen Vorgang der Abkühlung auch in der Vergangenheit vorzu-stellen; dies um so mehr, als Goethe als Vertreter des geologischen Neptunismus nicht von einem glutflüssigen Urstadium in der Erdgeschichte und damit einem einst tropischen Erdklima ausging. Eine Verknüpfung zwischen den wachsenden Gletschern im Alpenraum und dem nur drei Monate später von Preen beschriebenen Eistransport im Sund liegt nahe, doch gibt es bei Goethe in dieser Zeit keine Belege für ein Weiterdenken an dem Problem. In der ersten Ausgabe der *Wander-jahre* von 1821 hat er die geologische Thematik nur angedeutet, aber nicht aus-geführt.⁴⁶

Bei der Lektüre des ersten Bandes der *Geschichte der durch Überlieferung nachgewiesenen natürlichen Veränderungen der Erdoberfläche* von Carl Ernst Adolf von Hoff, den ihm der Verfasser im September 1822 zusandte, erinnerte sich Goethe erneut an Voigts Drifttheorie und auch an Preens Meldungen. Im Januar 1823 notierte er Details zu den ihm bekannten Findlingen in Thüringen und zu den weiter nördlich gefundenen Graniten und Gneisen in seiner Sammlung, als Entwurf für einen Aufsatz, den er jedoch nicht zur Veröffentlichung brachte.⁴⁷ Er zeigte sich hier noch davon überzeugt, dass es sich bei den letzteren Findlingen um ausländi-sche Gesteine handle; »es fragt sich nur wie man durch die Untiefe des Baltischen Meeres durch welche Gewalt und auf welche Art und Weise man sie wieder herüber aufs trockne deutsche Land schafft« (LA I, 11, S. 226). Goethe bezog sich dabei explizit auf Seite 427 in von Hoffs Werk, wo dieser gegen die behauptete Hebung Skandinaviens anführte, dass das Eis und das Meer selbst einzelne lose Blöcke ge-

44 So war im Juni 1818 durch einen seitlichen Gletschervorstoß im Val de Bagnes ein vor-übergehender Rückstau des Talflusses verursacht worden, der trotz der von Venetz eingeleiteten Gegenmaßnahmen zu einer Flutkatastrophe geführt hatte. Vgl. Kaiser (Anm. 11), S. 64-68.

45 Vgl. Krüger (Anm. 4), S. 130f.

46 Sowohl Semper (Anm. 6), S. 337f., Anm. 192, wie Philippson (Anm. 1), GJb 1927, S. 159, nahmen an, dass das Thema der Findlinge schon für die erste Fassung der *Wanderjahre* geplant war. Vgl. Krüger (Anm. 4), S. 163.

47 Vgl. LA I, 11, S. 223-227. Die Notizen Goethes zu von Hoffs Werk sind vom 17. Januar 1823 datiert; in WA II, 9, S. 281, ist das Datum aber falsch als »17. Jänner 1827« wie-dergegeben. Krüger (Anm. 4), S. 153, hat sie deshalb irrtümlicherweise nochmals unter dem Jahr 1827 angeführt. Die von ihm dort als Quelle genannte Stelle LA I, 9, S. 226f., findet sich in LA I, 11, S. 226f.

hoben haben könnten. Voights Drifthypothese wird von Goethe in diesem Entwurf noch als nicht unbedingt ernstzunehmende Idee rekapituliert, die aber durch Preens Zeugnis an Wahrscheinlichkeit gewinne.

Rund fünf Jahre später begann die intensivste Phase von Goethes Beschäftigung mit den erratischen Blöcken. Ende 1827 erhielt er von Alfred Nicolovius, dem Bruder seines Großneffen Franz, eine Lithographie des Großen Markgrafensteins bei Fürstenwalde und bekam auch Gesteinsproben. Angesichts des riesigen Granitblocks, der damals zu einer Brunnenschale von sieben Metern Durchmesser verarbeitet wurde – sie steht heute noch vor dem Alten Museum in Berlin –, drängte sich die Frage nach der Herkunft solcher Steine erneut auf. Goethe beschaffte sich über seine Berliner Freunde mehr Informationen und berichtete darüber in einem 1828 im sechsten Band von *Ueber Kunst und Alterthum* veröffentlichten Aufsatz *Granitarbeiten in Berlin*.⁴⁸

Damit war Goethe parallel zur Arbeit an der neuen Fassung der *Wanderjahre* im Jahr 1828 auch mit den Granitfindlingen im Norden Deutschlands beschäftigt. Mehrere Zeugnisse aus dieser Zeit zeigen Parallelen zwischen den wissenschaftlichen Debatten im Leben Goethes und in seinem Werk. So führte er am 6. März 1828 mit Kanzler von Müller eine »Lebhaft scherzhafte Unterhaltung im Geschmack von Jarno und Consorten« (WA III, 11, S. 189). Laut Müller rechtfertigte Goethe dieses geologische Streitgespräch mit den Worten: »Ihr müßt verzeihen, wenn ich grob bin, ich schreibe eben in den Wanderjahren an der Rolle des Jarno, da spiele ich eine Weile auch im Leben den Grobian fort« (Gespräche, Bd. 3,2, S. 255 f.). Mit dem Genfer Naturforscher Frédéric Soret, der als Erzieher des Erbprinzen Carl Alexander im Jahre 1822 nach Weimar gekommen war, unterhielt sich Goethe ebenfalls gern über aktuelle geologische Themen. Am 6. Oktober 1828 führte er mit Soret, dem Botaniker Karl Philipp Friedrich von Martius und dem Tübinger Naturkunde-Professor August Schübler ein als »aufgeweckt« deklariertes Gespräch, »indem die sämmtlichen Probleme der Uranfänge der Geologie [...] scherhaft und paradox zur Sprache kamen« (WA III, 11, S. 287). Genauere inhaltliche Angaben fehlen in beiden Fällen – doch an Zelter schrieb Goethe am 9. August 1828:

Ich wünschte dem lieben Preußen dießseits der Oder und Spree für mein Leben gern zu einem solid gegründeten Urgebirg [zu] verhelfen, damit wir nicht wie bisher schmählicherweise bey Schweden und Norwegen zu Lehn gingen. Verzeihe mir! Aber die Dinge machen mir alle Spaß. Ich weiß recht gut was ich will, und weiß auch was andere wissen und sich und anderen weiß machen wollen. (WA IV, 44, S. 261)

Demnach war es nun Goethe ein wichtiges Anliegen, die riesigen Brocken nicht als weit verschleppte Findlinge, sondern als autochthone Bildungen und Reste eines an Ort und Stelle verwitterten Grundgebirges deuten zu können. Gerade diese Ansicht aber fehlt im Roman. Man darf annehmen, dass Goethe sie der Figur Jarno-

⁴⁸ Vgl. die Zeugnisse in EGW 6, S. 846–852, sowie den Brief des Berliner Schriftstellers Karl Ludwig Seidel an Goethe vom 30. Januar 1828 (LA II, 8 B/1, S. 587 f.).

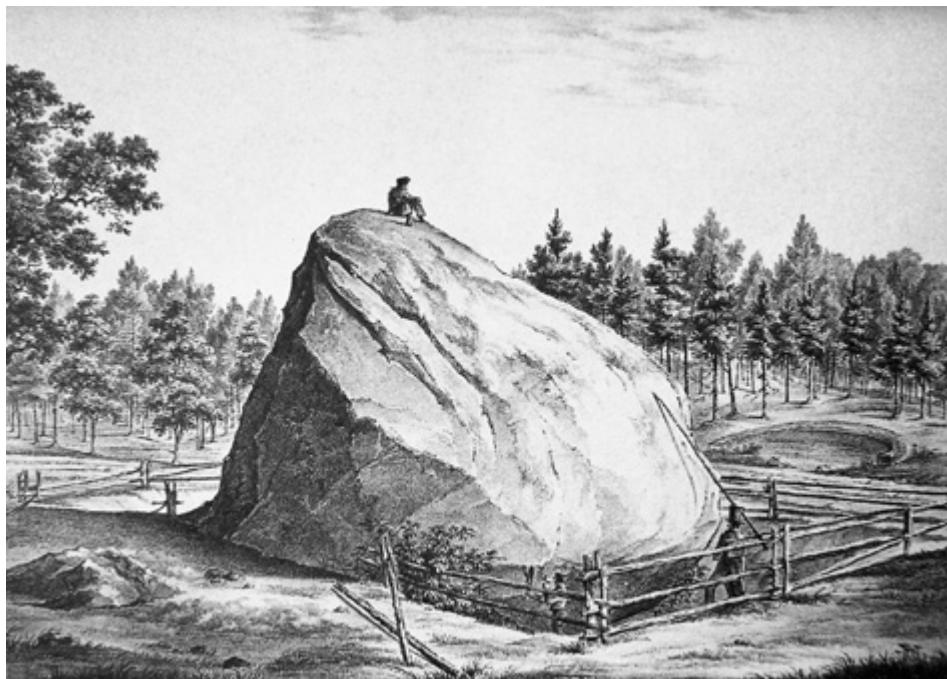


Abb. 1

Julius Schoppe: Der große Markgrafen-Stein auf den Rauenschen Bergen bei Fürstenwalde.
Lithographie von Julius Tempeltey

Montan in den Mund gelegt hätte – doch lässt er diese demonstrativ schweigen. Auf Wilhelms Frage nach seiner eigenen Meinung zu der fast bis zu Täglichkeiten ausgearteten geologischen Debatte vom Vorabend antwortet Montan:

Ich habe mich durchaus überzeugt, das Liebste, und das sind doch unsre Überzeugungen, muß jeder im tiefsten Ernst bei sich selbst bewahren, jeder weiß nur für sich was er weiß und das muß er geheim halten; wie er es ausspricht, sogleich ist der Widerspruch rege, und wie er sich in Streit einläßt, kommt er in sich selbst aus dem Gleichgewicht und sein Bestes wird, wo nicht vernichtet, doch gestört. (FA I, 10, S. 535)

Was in den *Wanderjahren* fehlt, findet sich jedoch in einem fragmentarischen Manuskript, das aus der Zeit der Überarbeitung des Romans stammen könnte.⁴⁹ Es gibt ein ebenfalls als »scherhaft und paradox« zu bezeichnendes Gespräch einer

⁴⁹ Zur Datierung vgl. EGW 6, S. 572. Eine Datierung auf 1829 ist ebenfalls möglich; Goethes Bezugnahme auf aktuelle Steintransporte durch Gletscher (»wie heut zu Tag noch geschieht«; WA II, 10, S. 92) würde dann auf seine Lektüre vom 17. Oktober 1829 zurückgehen. Doch könnte er dies auch in Rückerinnerung an eigene Gletschererfahrungen formuliert haben.

Ich-Figur mit mindestens zwei wissenschaftlichen Gegnern wieder.⁵⁰ Der Disput beginnt mit der Idee einer allgemeinen Abkühlung: »Niedersteigen der Schneelinie, des dauernden Eises, bis auf das Niveau des Genfer Sees welcher alsdann auch einen großen Teil des Jahrs mögte zugefroren sein« (LA I, 11, S. 309). Auf den savoyischen Gletschern, heißt es im Text weiter, hätten so Steine bis an den See hinunterrutschen und im Sommer auf Eisschollen auch ans jenseitige Ufer gelangen können. Auf gleiche Weise wären sie vom Gotthard über den Vierwaldstättersee bis nach Küssnacht gelangt – also dorthin, wo Goethe 1797 die Granitblöcke am Weg bemerkt hatte. Auf das Vortragen dieser Eiszeithypothese reagieren die Zuhörer mit Skepsis:

Glauben Sie denn uns von solchen Wunderlichkeiten überzeugen zu können?

Keineswegs; ich bin nur bemüht, mich selbst zu überzeugen.

Lassen Sie uns weiter hören wie das anfangen.

Das will ich gern, denn jeder spricht auch seine Lieblingsgedanken mit Vergnügen aus. Ich verlange nun daß zu gleicher Zeit die übrige Meeresfläche eben mit den Schweizerseen in gleicher Höhe gewesen.

Hohes Meer und große Kälte uns wird dabei ganz polarisch zu Mute.

Keineswegs; ich habe eine grönlandische Natur und meine Hypothesen sind mir wie die Kleider dieser Völker knapp auf den Leib genäht.

Ich sehe nun wohl das ist schon da gewesen, Sie bringen uns die Granitblöcke auf dem Eise von Norden her.

Keineswegs; das nördliche Deutschland hatte seine Granitfelsen, aber verwitterliche, sie sind zusammen gesunken und liegen im durchgespülten Sande; der Heilige Damm⁵¹ stammt so gut aufwärts als die norwegischen Schären und es mag denn auch sein daß von ihm das Eis manches abgelöst und weiter nach Süden geführt hat. Mir mache man aber nicht weis daß die in den Oderbrüchen liegenden Gesteine, daß der Markgrafenstein bei Fürstenwalde weit hergekommen sei; an Ort und Stelle sind sie liegen geblieben, als Reste großer in sich selbst zerfallener Felsmassen. (LA I, 11, S. 309 f.)

Mit dem dreimal wiederholten »Keineswegs« kommt Goethe hier zum Kern seines Anliegens, zu dem Vorschlag, den man als ›Klippenhypothese‹ bezeichnen könnte. Diese hatte durchaus auch Anhänger unter den Fachleuten.⁵² Wie es Preen in seinem Brief von 1820 schon angedeutet hatte, verbindet Goethe die beiden Findlingsregionen im Norden und im Süden kausal und lässt das Meer in der Vorzeit noch

⁵⁰ Erstdruck in WA II, 10, S. 92-94, unter dem Titel *[Erratische Blöcke]*; in LA I, 11, S. 309 f., abgedruckt unter dem Titel *Gespräch über die Bewegung von Granitblöcken durch Gletscher*. Eckermann hat das Manuskript mit der Bemerkung »Ist anderswo ausgeführt« durchgestrichen.

⁵¹ Der Heilige Damm bei Bad Doberan ist ein Strandwall aus eiszeitlichen Geschieben.

⁵² Dazu gehörten etwa der Heidelberger Physikprofessor Georg Wilhelm Muncke und der spekulative Geologe und Geistliche Franz Cölestin von Beroldingen; bei Semper (Anm. 6), S. 338, Anm. 199, als »Mencke« und »Geroldingen« erwähnt. Auch Voigt hat 1789 diese Vermutung geäußert. Vgl. Otfried Wagenbreth: *Der Ilmenauer Bergrat Johann Carl Wilhelm Voigt und seine Bedeutung für die Geschichte der Geologie*. In: *Geologen der Goethezeit*. Hrsg. von Hans Prescher. Essen 1981, S. 59-98; hier S. 67.

bis zur Höhe der Alpenseen reichen, also auf heute rund 400 m ü. M. Eine Steinverfrachtung durch Eisschollen nimmt er nur über kurze Transportwege an, nämlich über die Schweizer Seen hinweg ans andere Ufer und innerhalb Deutschlands von der Ostseeküste oder von Brandenburg bis nach Thüringen. Der Text endet mit der Annahme, dass zudem einige Blöcke auf schwimmenden Eistafeln von Skandinavien her über die Ostsee getragen worden sein könnten, doch wird diesem »Sukkurs von Norden her« (LA I, 11, S. 310) nur eine untergeordnete Bedeutung zugewiesen.

Auch nach Erscheinen der *Wanderjahre* ließ das Problem der Findlinge Goethe nicht los. Weitere Literatur zum Thema und seine Abneigung gegen die herrschenden tektonischen Theorien führten im Herbst 1829 zu erneuten Aufzeichnungen und Präzisierungen, die die Grundlage zu einem Aufsatz bilden sollten. An Graf von Sternberg meldete Goethe am 8. Juli 1829, er plane eine geologische Stellungnahme, jedoch »weder polemisch noch conciliatorisch sondern positiv und individuell; das ist das Klügste was wir in alten Tagen thun können« (WA IV, 46, S. 8). Doch scheint Goethe nie nach einer Ursache für die angenommene Kälteperiode gesucht zu haben. Wer sich dazu äußerte, musste zu theoretischen Veränderungen kosmischen Ausmaßes greifen, wie es etwa Wrede mit der Annahme einer Verschiebung der Erdachse getan hatte.⁵³

Unterstützung für die Gletscherhypothese und einen konkreten Ansatz zur Niederschrift seiner Ideen fand Goethe, als er im Oktober 1829 einen alpinistischen Bericht über die Erstbesteigung der Jungfrau im Berner Oberland las. Das schmale Heft der Brüder Johann Rudolf und Hieronymus Meyer mit dem Titel *Reise auf den Jungfrau-Gletscher und Ersteigung seines Gipfels [...] im Augustmonat 1811 unternommen* befindet sich in Goethes Bibliothek.⁵⁴ Im Tagebuch heißt es unter dem 17. Oktober 1829: »Las der Gebrüder Meyer Ersteigen der Jungfrau im Jahr 1811. Betrachtung über die heruntergeschobenen Urgebirgsblöcke« (WA III, 12, S. 141). Der von Goethe seinem Sekretär Johann Christian Schuchardt wohl noch am selben Tag diktierte Text zitiert eine Passage auf Seite 29 des Berichts. Hier, am Schluss der kleinen Broschüre, beschrieben die Brüder Meyer die »Gufferlinien«,

⁵³ Während Wrede von jahreszeitlichen Extremen ausgegangen war, hat die Theorie des dänisch-norwegischen Geologen Jens Esmark eine wechselnde Entfernung der Erde zur Sonne angenommen, was zu Kaltzeiten im Wechsel mit Hitzeperioden geführt habe. Krüger (Anm. 4), S. 165, sieht bei Letzterem eine Ähnlichkeit zu Goethes Hypothese, doch Semper (Anm. 6), S. 238, Anm. 208, gibt zu Recht an, dass Esmarks Ausführungen in Verbindung mit einer Erdentstehungstheorie standen, die für beobachtende Geologen nicht attraktiv war. Die wie bei Wrede eine Veränderung der Erdachse postulierende Theorie von Karl Friedrich Klöden hat Goethe zwar wahrgenommen – Klödens Buch *Ueber die Gestalt und die Urgeschichte der Erde* erhielt er im September 1829 –, doch ist er dem Autor gegenüber nicht detailliert auf Inhaltliches eingegangen; vgl. LA I, 11, S. 311f.

⁵⁴ *Reise auf den Jungfrau-Gletscher und Ersteigung seines Gipfels, durch die Herrn Rudolf Meyer und Hieronymus Meyer von Aarau, im Augustmonat 1811 unternommen.* [Aarau 1811]. Das Heft war ein Sonderdruck aus den von Heinrich Zschokke herausgegebenen *Miszellen für die Neueste Weltkunde* 1811, Nr. 68f., S. 269–276. Vgl. Goethes Bibliothek. Bearb. von Hans Ruppert. Weimar 1958, Nr. 4026.

Steinreihen auf den Gletschern, die durch das von den Felsen über dem Eisstrom ständig abbrechende und vom Gletscher wegtransportierte Gestein entstehen würden.⁵⁵ Dabei lernte Goethe auch, dass die Steine »von den höchsten Gebirgen herab bis in die tiefsten Täler geschoben werden« (LA II, 8 B/1, M 80). In den *Wanderjahren* hatte er noch angegeben, die Gletscher hätten »gleichsam Rutschwege« (FA I, 10, S. 534) für die auf ihnen liegenden Steine gebildet. Wiederum nennt Goethe den Genfer See als Beispiel und explizit die savoyischen Flüsse Dranse und Arve.

Zusätzliche Argumente, die auch die norddeutschen Urgesteinsblöcke einbeziehen, finden sich in einem *Hausmanns Vorlesung* betitelten Manuskript Goethes, dessen Entstehungszeit bisher unterschiedlich beurteilt wurde. Semper hat das Fragment aufgrund seiner inhaltlichen Nähe zu weiteren im Herbst 1829 entstandenen Texten Goethes fraglos in dasselbe Jahr eingeordnet.⁵⁶ Diese Zuschreibung spiegelte sich 1949 auch in der Textanordnung von LA I, 2. Doch in der nach veränderten Kriterien erfolgten Ausgabe der geologischen Schriften Goethes von 1960 (LA I, 11) erscheint *Hausmanns Vorlesung* viel weiter hinten, nunmehr als zweitletzter Text in Goethes Schriften zur Geologie und Mineralogie. Begründet wurde das vom Herausgeber dieses Bandes, Wolf von Engelhardt, im Kommentar der 1989 ebenfalls unter seiner Redaktion erschienenen Frankfurter Ausgabe der Schriften zur Naturwissenschaft (FA I, 25), mit der Publikation des titelgebenden Vortrags des Göttinger Geologen Johann Friedrich Ludwig Hausmann im Jahr 1832.⁵⁷ Die Neudatierung auf 1832 wurde sowohl in die Münchner Ausgabe wie in den 1999 erschienenen letzten Kommentarband der Leopoldina-Ausgabe zur Geologie übernommen.⁵⁸

Nun hat aber bereits Semper in einer Anmerkung darauf hingewiesen, dass der am 25. August 1827 bei der *Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen* gehaltene Vortrag Hausmanns *De origine saxorum, per Germaniae septentrionalis regiones arenosas dispersorum commentatio* zweimal publiziert wurde. Vor der lateinischen Version erschien eine ausführliche deutsche Zusammenfassung schon in den *Göttingischen gelehrten Anzeigen* vom 22. September 1827.⁵⁹ Der dort genannte kürzere lateinische Titel des Vortrags (ohne das Wort »commentatio«) stimmt zudem genau mit dem in Goethes Text zitierten überein. Anscheinend war der Hinweis Sempers auf diese deutsche Fassung von Hausmanns Vortrag bei der Neueinrichtung der LA-Texte vergessen worden.

Die Datierung auf 1829 kann nun durch einen neu entdeckten Zusammenhang bestätigt werden. *Hausmanns Vorlesung* deutet nämlich auf einen vorhergehenden Text – das Manuskript beginnt mit folgenden Sätzen:

⁵⁵ Richtig handelt es sich um Mittelmoränen, die bei der Vereinigung zweier oder mehrerer Gletscher aus den jeweiligen Seitenmoränen entstehen.

⁵⁶ Vgl. Semper (Anm. 6), S. 364; hier Nr. 156 (*Eiszeit*).

⁵⁷ Vgl. FA I, 25, S. 1283.

⁵⁸ Vgl. MA 18.2, S. 377, u. LA II, 8 B/2, S. 893.

⁵⁹ *Göttingische gelehrte Anzeigen* 3 (1827), 151. u. 152. Stück, S. 1497–1517. Vgl. Semper (Anm. 6), S. 338, Anm. 197. Krüger (Anm. 4), S. 163, der sich in vielem auf Semper bezieht, hat *Hausmanns Vorlesung* zu den Diktaten von 1829 gerechnet, ohne die Datierung von LA zu erörtern.

Hausmanns Vorlesung [...] kommt uns zu diesen Betrachtungen sehr erwünscht. Es ist eine vorzügliche Darstellung der von ihrer Stelle entthobenen, an manchen entfernten Stellen teils abgekanteten, teils abgerundeten, abgesetzten Niedergebirgstrümmer, woran sich obiges [Textlücke]⁶⁰ Heft gar belehrend anschließt. Setze ich nun bekannt voraus, was jene beiden Männer uns umständlich dargestellt, so bekenne ich mich zu der längst ausgesprochenen, wieder bestrittenen Meinung, daß wir diese Erscheinung einem hohen Frostzustande des Erdbodens zu danken haben. (LA I, 11, S. 320)

Wer konnte mit den ›beiden Männern‹ gemeint sein? Im Text selbst ist ja nur von Hausmann die Rede. Bei der Texteinrichtung der LA wurde dieses Problem zu lösen versucht, indem man als ersten Absatz eine Bemerkung Goethes hinzufügte, die er mit Bleistift eigenhändig auf dem Umschlag zu dem diktierten Text notiert hatte: »Daß ganz Schweden sich in die Höhe hebe. Desparates Mittel. Das Eis spielt eine größere Rolle als man denkt« (LA I, 11, S. 320).⁶¹ Hiermit war ein inhaltlicher Bezug zu Leopold von Buch gegeben, der die seit langem diskutierte Hebung Skandinaviens durch eigene Beobachtungen bestätigt fand und als weiteren Beleg für seine Hebungstheorie verwendete.⁶² In LA I, 2 wurde diese Hinzufügung vom Herausgeber noch in einer Klammer erläutert, im Band LA I, 11 aber sind die Sätze ohne besondere Auszeichnung dem diktierten Text als erster Absatz vorangestellt worden.⁶³ Damit sollten »jene beiden Männer« als Hausmann und von Buch identifizierbar werden, obwohl von Buchs Name im Text nirgends genannt wird.

Die genauere Sichtung der Texte Goethes zur Eiszeithypothese ergibt aber eine andere Lösung: Wenn man den später hinzugefügten ersten Absatz weglässt, dann erweist sich *Hausmanns Vorlesung* als eine Fortsetzung des Textes über die Gufferlinien und »jene beiden Männer« sind die Gebrüder Meyer. Auch weitere inhaltliche Bezüge verbinden die beiden Texte: So wird angesichts der dünnen Broschüre zur Jungfraubesteigung der Hinweis auf »obiges [...] Heft« sinnvoll und auch der Begriff »Niedergebirgstrümmer« erweist sich nun als Ergänzung zu den Hochgebirgstrümmern auf den Alpengletschern im ersten Text.

Damit kann die Datierung von *Hausmanns Vorlesung* nun genauer eingegrenzt werden. Das vorangehende Manuskript über die Gufferlinien ist ja vermutlich am 17. Oktober 1829 entstanden, dem Tag von Goethes Tagebucheintrag. Es ist etwas mehr als eine Seite lang und an Schuchardt diktiert worden. *Hausmanns Vorlesung* ist ebenfalls in Schuchardts Handschrift überliefert und umfasst drei Seiten, doch ist das Papier hier nur rechtsspaltig beschrieben; es sollte also für spätere Ergän-

⁶⁰ In LA nicht vermerkt; vgl. aber WA II, 10, S. 267. Nach dem Manuskript GSA 26/LVIII, 48, Bl. 19v., hätten hier am Zeilenanfang etwa sechs Buchstaben Platz.

⁶¹ Vgl. auch WA II, 13, S. 424; laut LA II, 8 B/2, S. 893, ist dieser Umschlag nicht mehr erhalten.

⁶² Vgl. Leopold von Buch: *Reise durch Norwegen und Lappland*. 2 Bde. Berlin 1810, Bd. 2, S. 291. Die Hebung wurde später bestätigt und auf die Befreiung Skandinaviens vom Eispanzer der letzten Glazialperiode zurückgeführt.

⁶³ Ebenso wurde dies bei der Texteinrichtung in FA I, 25 gehalten, während der erste Absatz in MA 18.2 durch eine Leerzeile abgesetzt ist; im Kommentar wird auf die fehlende Kohärenz verwiesen.

zungen Platz gelassen werden.⁶⁴ Die formalen Unterschiede stellen klar: Es handelt sich bei den beiden Texten nicht um ein fortlaufendes, später getrenntes Manuskript. Vielmehr stellt *Hausmanns Vorlesung* einen neu ansetzenden Entwurf dar, der die Aufzeichnung zu den Gufferlinien inhaltlich weiterführt, und zwar wohl in engem zeitlichen Abstand. Mit Bezug darauf, »was jene beiden Männer uns umständlich dargestellt« haben (LA I, 11, S. 320) – nämlich die große Transportfähigkeit der Gletscher –, setzt Goethe die am 17. Oktober begonnene »Betrachtung über die heruntergeschobenen Urgebirgsblöcke« (WA III, 12, S. 141) fort und erweitert sie um das parallele Phänomen der norddeutschen Findlinge. Eine Schlussredaktion, die die beiden Texte von Überschneidungen befreit und zu einem einzigen Manuskript vereinigt hätte, fand nicht statt.

Hingegen hat Goethe am 5. November, kaum drei Wochen nach der Lektüre des Berichts der Brüder Meyer, nochmals neu angesetzt und Aufzeichnungen geschaffen, die in LA I, 11, S. 305–308, unter dem Titel *Zur Geologie November 1829* versammelt sind. Getreu der an Graf Sternberg übermittelten Absicht finden sich hier Texte zu Themen, die Goethe aktuell beschäftigten. So hat er gewisse Vorbehalte gegenüber der rein neptunistischen Lehre von Abraham Gottlob Werner zugegeben und das theoretische Verfahren der Induktion als gefährlich bezeichnet. Gegen die neue Lehre der Tektoniker wird von Goethe argumentiert, dass schiefliegende, ja sogar überhangende Gesteinsschichten oder Flöze sich nicht einer späteren Umlagerung verdankten, sondern in der vorgefundenen Lage entstanden seien.

Zu den Findlingen hat Goethe an diesem Tag seinem Schreiber Johann August Friedrich John die beiden kurzen Texte *Umherliegende Granite* und *Kälte* diktiert, in denen er wiederum eine Kaltzeit als logische Voraussetzung für den Eistransport der Gesteinsblöcke postuliert. Die zwei Texte finden sich auf demselben Papierbogen und sind am Schluss von *Kälte* auf den 5. November 1829 datiert. Nach den beiden mehr assoziativen Texten zu den Gufferlinien und zu Hausmanns Vorlesung geht Goethe hier systematischer vor. In *Umherliegende Granite* wiederholt er seine Klippenhypothese mit Verweis auf die Felsen der Luisenburg bei Alexandersbad, die von ihm korrekt als Verwitterungserscheinungen gedeutet worden sind, und auf ähnliche Erosionsphänomene in der ägyptischen Wüste, von denen er gelesen hatte.⁶⁵ Der kolossale Markgrafenstein – aus der Erinnerung jetzt ungenau als »Landgrafenstein« bezeichnet (LA I, 11, S. 306) – dient wiederum als Beispiel für die Unmöglichkeit einer Verfrachtung. Erst an zweiter Stelle wird die Eisdrift als Mittel zum Transport kleinerer Steine genannt. Goethe berücksichtigt also Hausmanns Aussagen nicht, dass in Norddeutschland unter dem Sand kein Urgebirge verborgen sei und die Findlinge aus Skandinavien stammen müssten. Hausmann selbst hatte in seiner Vorlesung nebst anderen Erklärungsmöglichkeiten für den Transport der Findlinge die Eisdrift als eine »sehr ansprechend« erscheinende Hypothese angeführt, doch seien auch »mehrere dagegen vorgebrachte erhebliche Einwendungen nicht zu übersehen«.⁶⁶

⁶⁴ Die beiden Manuskripte tragen die GSA-Signaturen 26/LVIII, 19 u. 26/LVIII, 48.

⁶⁵ Vgl. LA I, 8, S. 171f., u. LA II, 8 B/1, M 78f.

⁶⁶ *Göttingische gelehrte Anzeigen* (Anm. 59), S. 1516.

Während sich *Umherliegende Granite* nur auf die norddeutschen Findlinge bezieht, schafft Goethe im unmittelbar folgenden Text *Kälte* den Bezug zu den Alpen und lässt die Gletscher während einer »Epoche großer Kälte« (LA I, 11, S. 307) durch die Flusstäler bis an den Rand der Alpenseen vorstoßen. Neben den Gufferlinien werden von Goethe hier erneut die Täler der savoyischen Alpenflüsse Arve und Dranse erwähnt. Die Arve entwässert das Tal von Chamonix und mündet bei Genf in die Rhone, die Dranse fließt bei Thonon in den Genfer See. Durch diese Flusstäler konnten die Gletscher, wie Goethe schreibt, »die oben sich ablösenden Felsen unabgestumpft und -abgerundet in ihrer natürlichen Schärfe bis an den See bringen [...], wo sie uns noch heut zu Tag bei Thonon scharenweis in Verwunderung setzen« (LA I, 11, S. 307).

Diese Aussage hat Krüger – wie vor ihm schon andere Kommentatoren – als Hinweis auf eine eigene Beobachtung Goethes am Südufer des Genfer Sees gedeutet.⁶⁷ Theoretisch hätte dies nur auf der zweiten Schweizer Reise der Fall sein können, wo Goethe und Carl August sich vom 27. Oktober bis zum 2. November 1779 in Genf aufhielten, bevor sie durch das Arvatal nach Chamonix reisten. Ein Ausflug Goethes nach dem 33 Kilometer von Genf entfernten Thonon ist jedoch aufgrund der gut dokumentierten Reiseroute auszuschließen. Allerdings hat er vielleicht selbst nach Spuren von ähnlichen Beobachtungen in den alten Aufzeichnungen gesucht: Nur einen Tag vor der Datierung von *Kälte*, am 4. November 1829, las Goethe seine Reise in die Schweiz von 1779 nach.⁶⁸

Die detaillierte Bezugnahme auf die Region um den Genfer See verdankt sich nicht Goethes Erinnerungen, sondern einer weiteren Broschüre aus der Schweiz, die sich ebenfalls in seiner Bibliothek befindet. Bei einem Urlaub in seiner Heimatstadt hatte Soret im Sommer 1827 »einige kleine Aufsätze und etliche Mineralien«⁶⁹ für Goethe erhalten; der Spender war Jean-André De Luc der Jüngere, Rechtsgelehrter und Naturforscher in Genf.⁷⁰ Der junge De Luc verwaltete und erweiterte die Fossiliensammlung seines verstorbenen Onkels und befasste sich ebenfalls mit geologischen Fragen. Unter den an Soret übergebenen Aufsätzen befand sich vielleicht auch schon die *Mémoire sur le phénomène des grandes pierres primitives alpines, distribuées par groupes dans le bassin du lac de Genève et dans les vallées de l'Arve*, die gerade 1827 in Genf erschienen war. Es handelte sich um den Druck eines am 21. September 1826 in der Genfer Société de Physique et d'Histoire naturelle gehaltenen Vortrags. Das in Goethes Bibliothek befindliche Exemplar enthält handschriftliche Ergänzungen, die entweder vom Autor selbst stammen oder vielleicht von Soret aus einem Handexemplar des Autors übertragen wurden.⁷¹ Goethe konnte in dieser Broschüre die Angaben über die erratischen Blöcke am Genfer See

⁶⁷ Vgl. Krüger (Anm. 4), S. 157.

⁶⁸ Vgl. WA III, 12, S. 148. Der den Text enthaltende Bd. 16 in der Ausgabe seiner Werke letzter Hand war 1828 erschienen.

⁶⁹ Frédéric Soret an Goethe, 18.8.1827; zit. nach LA II, 8 B/1, S. 554.

⁷⁰ Jean-André De Luc der Jüngere (1763–1847) war der Neffe von Jean-André De Luc dem Älteren (1727–1817), dem Schöpfer des Begriffs ›Geologie‹.

⁷¹ Vgl. Ruppert (Anm. 54), Nr. 4849. So heißt es z. B. auf S. 12 im Druck: »On a fait une remarque [...], was handschriftlich geändert wurde zu »Feu mon parent a fait une remarque [...]«.

finden, auf die er sowohl im *Gespräch über die Bewegung von Granitblöcken durch Gletscher* als auch in *Kälte* Bezug nimmt. De Luc beschreibt im zweiten Kapitel ausführlich die zahlreichen Granitblöcke in der Bucht von Thonon und weist darauf hin, dass sie erstaunlicherweise keine Abrundung zeigten, wie es für Flussgeschiebe typisch wäre:

Le nombre des blocs que j'ai comptés sur le rivage de près ou de loin, se monte à 650, mais je ne doute pas que leur nombre ne soit plus considérable. Ceux que l'on voit sous les eaux du lac à la faveur de leur transparence, sont encore plus nombreux, ils se montent à plus de mille.

Ces derniers ont ceci de remarquable, c'est que la plupart sont anguleux; on les prendroit pour des fragments de rocher brisés tout nouvellement.⁷²

Die Verwendung der Schrift von De Luc ist von Goethe nirgends explizit gemacht worden, doch kann sie durch diese inhaltlichen Parallelen erschlossen werden.⁷³ Auch scheint ein von Eckermann unter dem 13. Februar 1829 aufgezeichnetes Gespräch sich auf De Luc zu beziehen und nicht auf von Buch, wie dies Eckermann angibt:

Goethe sprach sodann über Naturforscher, denen es vor allem nur daran liege, ihre Meinung zu beweisen. »Herr von Buch«, sagte er, hat ein neues Werk herausgegeben, das gleich im Titel eine Hypothese enthält. Seine Schrift soll von Granitblöcken handeln, die hier und dort umherliegen, man weiß nicht wie und woher. Da aber Herr v. Buch die Hypothese im Schilde führt, daß solche Granitblöcke durch etwas Gewaltsames von Innen hervorgeworfen und zersprengt worden, so deutet er dieses gleich im Titel an, indem er schon dort von zerstreuten Granitblöcken redet, wo denn der Schritt zur Zerstreuung sehr nahe liegt, und dem arglosen Leser die Schlinge des Irrtums über den Kopf gezogen wird, er weiß nicht wie.« (FA II, 12, S. 307)

1827 war in Johann Christian Poggendorffs *Annalen der Physik und Chemie* ein Vortrag von Buchs im Auszug abgedruckt worden, der den Titel *Ueber die Verbreitung großer Alpengeschiebe* trug. Von zerstreuten Granitblöcken ist in der Überschrift also nicht die Rede, während De Lucs Schrift von »grandes pierres primitives alpines, distribuées par groupes« handelt.⁷⁴ Die Betonung der Region um den

⁷² Jean-André De Luc: *Mémoire sur le phénomène des grandes pierres primitives alpines, distribuées par groupes dans le bassin du lac de Genève et dans les vallées de l'Arve*. Genève 1827, S. 9.

⁷³ Auch in der LA ist De Lucs Beitrag schwer zu finden: Hinweise auf die Verwendung von De Lucs Schrift durch Goethe gibt es im Kommentar LA II, 8 B/2, S. 879 u. S. 881, doch fehlt sein Name im Personenverzeichnis des Bandes. Semper (Anm. 6), S. 206f., war diese Quelle nicht bekannt, weshalb er über Goethes Wissen nur spekulieren konnte.

⁷⁴ Der Kommentar zu Eckermann in FA II, 12, S. 1220, nimmt eine Verwechslung mit Hausmanns Vorlesung an, in deren Titel von der Herkunft der »saxorum [...] dispersorum« die Rede ist. Hausmann hat aber keine eigene Hypothese zur Herleitung der Blöcke aufgestellt. In LA II, 8 B/1, S. 644, wird auf einen älteren Beitrag von Buchs aus dem Jahr 1815 verwiesen, der den Titel *Ueber die Ursachen der Verbreitung großer Alpengeschiebe* trug. Vgl. aber im Folgenden Anm. 76.

Genfer See in den Aufzeichnungen Goethes kann als impliziter Versuch gesehen werden, sich von den Annahmen De Lucs abzusetzen. Dieser hatte ein »refoulement«,⁷⁵ eine Stauchung der Erdrinde mit Erhebung des Montblanc-Massivs, als Ursache der dortigen Findlinge angenommen. Goethe zitierte den Begriff »refoulement« in *Hausmanns Vorlesung* und übersetzte ihn mit »Aufstürzungen aus den tiefsten Abgründen« (LA I, 11, S. 320). Ob er dagegen von Buchs Arbeiten zu den Findlingen gelesen hat, ist nicht nachzuweisen. Die Lektüre war ihm zwar am 30. Januar 1828 von dem Berliner Schriftsteller Karl Ludwig Seidel empfohlen worden (vgl. Anm. 48); doch geht Goethe in seinen Texten nicht auf die zahlreichen konkreten Beispiele von Buchs zum Thema ein – der weitgereiste Geologe konnte etwa zeigen, dass jedes große Alpental seine Findlinge in einer genau definierbaren Region absetzte, was keineswegs mit einer ungeordneten Zerstreuung gleichzusetzen ist.⁷⁶

Ein reichliches Jahr später hat Goethe nochmals einen Versuch unternommen, seine Ideen zur Herkunft der erratischen Blöcke festzuhalten. Mit der Rückdatierung von *Hausmanns Vorlesung* in das Jahr 1829 werden diese Texte vom Februar 1831, betitelt *Geologische Probleme und Versuch ihrer Auflösung*, zu den letzten Äußerungen Goethes zu diesem Thema. Anlass zu den Diktaten war der Besuch Alexander von Humboldts am 26. und 27. Januar 1831,⁷⁷ der Goethe erneut mit den aktuellen Ansichten in der Geologie konfrontierte. Nach einem Gespräch darüber mit Friedrich Wilhelm Riemer am 15. Februar bat dieser ihn um die Niederschrift seiner Gedanken, was Goethe anderntags auch tat.⁷⁸ In vier durchnummerierten Punkten stellte er seine Ansichten dem »allgemeinen verrückten Konsens« (LA I, 11, S. 316) entgegen:

In Text Nr. 1 werden die nicht horizontal verlaufenden Flöze behandelt, die Goethe, wie schon 1829, auf ursprüngliche Lagerung zurückführen will. Die Nummern 2 bis 4 sind dann ganz den erratischen Blöcken gewidmet. Diese Texte sind offenbar nur aus der Erinnerung, ohne Sichtung der Aufzeichnungen von 1829 diktiert worden, worauf mehrere Stellen hinweisen. So hatte Goethe den Begriff »Gufferlinien« inzwischen vergessen, ebenso wie die genaue Geographie der Flüsse am Genfer See. Stattdessen heißt es in Text Nr. 2, der den Findlingen am Genfer See gewidmet ist: »Dergleichen Prozessionen von Felsstücken ziehen noch bis auf den heutigen Tag von den Gletschern herunter; sie haben einen besondern Namen. (Dieses alles, so wie die Lage der Täler in welchen die alten Gletscher bis an den See herunterführten ist auszuführen.)« (LA I, 11, S. 318).⁷⁹ Mit der Äußerung »von

⁷⁵ De Luc (Anm. 72), S. 46, mit Bezug auf de Saussure.

⁷⁶ In LA II, 8 B/1, S. 588, wird nur auf von Buchs Aufsatz *Ueber die Ursachen der Verbreitung großer Alpengeschiebe* hingewiesen, der 1815 veröffentlicht wurde. 1827 war aber ein neuer Aufsatz mit dem Titel *Ueber die Verbreitung großer Alpengeschiebe* erschienen, worin von Buch seine Darstellung kurz wiederholte und zusätzlich die Verteilung der Findlinge auf der Südseite der Alpen einbezog.

⁷⁷ Vgl. WA III, 13, S. 17.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 30.

⁷⁹ Bei der Redaktion der Aufzeichnungen für die Ausgabe von Goethes Werken letzter Hand wurden hier stattdessen die Ausführungen von 1829 aus *Kälte* eingefügt; so auch in WA II, 9, S. 254. Die korrekte Wiedergabe des ursprünglichen Manuskripts erfolgte erst in LA I, 11, S. 316-319.

den Gletschern herunter« wird zudem erneut eine rutschende Bewegung der Blöcke auf dem Eis und nicht eine Bewegung des Eises selbst angenommen, da es sonst eher ›mit den Gletschern herunter‹ heißen müsste.

Was die norddeutschen Findlinge betrifft, so bezieht sich Goethe in Text Nr. 3 wiederum auf den Markgrafenstein, an dessen Namen er sich immer noch falsch erinnert:

Der nunmehr zu einem bedeutenden Kunstwerk verarbeitete Landgrafenstein, gibt uns das sicherste Zeugnis, daß es dem nördlichen Deutschland am Urgebirg nicht fehlte.

Wir behaupten: daß teils zusammenhängende, teils einzeln stehende Klippen, in dieser weiten und breiten Landschaft wahrscheinlich aus dem Wasser hervorragten, daß besonders der Heilige Damm die Überreste anzeigen einer solchen Urgebirgsreihe, welche so wie das übrige weiter ins Land hinein, zum größeren Teil auflöslich, nur in ihren festesten Teilen den zerstörenden Jahrtausenden entgangen ist. Daher sind die dort gefundenen seit geraumer Zeit bearbeiteten Steine von so großer Schönheit und Wert, weil sie uns das Festeste und Edelste geognostischer Gegenstände seit Jahrtausenden vorlegen. (LA I, 11, S. 318)

Erst nach dieser auch ästhetisch argumentierenden Darstellung gibt Goethe in Text Nr. 4 an, »daß man jenem Herüberführen auch aus den überbaltischen⁸⁰ Regionen durch das Eis, nicht abgeneigt ist«; diese Transportwirkung sei aber »nur als sekundär anzusehen« (LA I, 11, S. 319). Die Aufzeichnungen vom Februar 1831 bringen somit keine neuen Argumente, außer dem Hinweis, dass Granite und Gneise aus Brasilien nicht von europäischen zu unterscheiden seien,⁸¹ weshalb eine skandinavische Herkunft der norddeutschen Findlinge auch nicht zu beweisen sei. Goethe blieb also bei der Überzeugung von der autochthonen Herkunft der Granite, die Hausmann und andere Forscher⁸² aufgrund ihrer empirischen Untersuchungen eindeutig verneint hatten.

An diesen späten Aufzeichnungen Goethes wird deutlich, wie er die einmal gefassten Ansichten beibehielt und verteidigte und neue Erkenntnisse nur noch aufnahm, wenn sie in sein Bild vom Geschehen passten. Mit der Vorstellung der bis zu den Ufern der Alpenseen hinunterreichenden Gletscher hatte Goethe die Grenzen seiner Vorstellungskraft erreicht. Den Transport über die Seen hinweg ließ er in allen diesbezüglichen Aufzeichnungen durch Eisschollen geschehen. Die Verbindung zu den nord- und mitteldeutschen Findlingen schuf er über die damalige Höhe des Urmeers – in Text Nr. 4 wird »eine große Kälte bei tausend Fuß Höhe des allgemeinen Wasserstandes« (LA I, 11, S. 318) angenommen. So waren nur minimale topographische Veränderungen zuzugeben, die über das sinkende Wasser und das abschmelzende Gletschereis leicht in den gegenwärtigen Zustand der Landschaft münden konnten.

⁸⁰ In LA fälschlich »überbasaltischen«.

⁸¹ Im Jahr 1822 hatte Goethe Proben brasilianischer Gesteine für seine Sammlung erhalten; vgl. LA II, 8 B/1, S. 296.

⁸² Darunter etwa Jean-Pierre Guillaume Catteau-Calleville u. Karl Friedrich Klöden, deren Werke Goethe kannte; vgl. LA II, 8 B/1, M 75, u. LA I, 11, S. 311f.

Damit hätte sich Goethe beruhigen können. Doch als allerletzte Aufzeichnung zum Erratikerproblem findet sich in seiner Agenda vom Mai 1831 folgender Eintrag: »Neufchatel sporadische Granit Blöcke 800 F. üb. dem See« (WA III, 13, S. 268). Die Angabe in der Agenda ist als erledigt durchgestrichen, denn Goethe hat sie danach in sein Notizbuch übertragen. Dort lautet der Eintrag nun: »Sporadische Granitblöcke 800 Fuß über dem See« (WA I, 53, S. 447). Diese späte Aufzeichnung ist in den bisherigen Kommentaren nie beachtet worden.⁸³ Es dürfte sich um eine Lesefrucht Goethes gehandelt haben, der Mitte Mai von einem Katarrh ergriffen worden war und in dieser Zeit »gränzenlos las und die merkwürdigsten Dinge, an die ich sonst nie gegangen wäre, mir klar machte«.⁸⁴ Die Notiz sollte ihm wohl dazu dienen, in der Literatur weiter nachzusuchen oder kundige Gewährsleute zu befragen.

Semper hat darauf hingewiesen, dass Goethe sich nie mit den erratischen Blöcken im Jura befasst habe.⁸⁵ Tatsächlich findet sich – außer diesem späten Eintrag – keine Bemerkung Goethes dazu, obwohl schon Preen in seinem Brief das »hohe Jura-Gebirge« erwähnt hatte. Auch in Ebels Werk über die Alpen und in der Schrift des jüngeren De Luc war dies ein prominentes Thema. Leopold von Buch hatte sich in seinen Vorträgen über die »großen Alpengeschiebe« ebenfalls stets auf die Findlinge im Jura bezogen und insbesondere den hausgroßen »Pierre à Bot« hervorgehoben, der 800 Fuß über dem Lac de Neuchâtel liege (und liegt). Weiter oben am Berghang fand von Buch noch mehr von den Granitfindlingen, die bis auf 2400 Fuß Höhe hinauf verstreut lagen.⁸⁶ Gerade diese Fundsituation hatte ihn zu seiner Stoßfluthypothese veranlasst, da das Material der Blöcke unzweifelhaft aus dem Gebiet um den Montblanc stammte. Er setzte sich damit schließlich auch gegen De Luc durch, der zunächst die Explosionshypothese seines Onkels vertreten hatte und erst in der Schrift von 1827 zu einem Konsens mit von Buch kam.⁸⁷ Dieser hatte jedoch bei seinen Aufenthalten in der Schweiz noch andere Hypothesen gehört, die eine Anwendung der Drifttheorie auf die Jurafindlinge darstellten:

So sagten einige, und diese Meinung ist auch noch jetzt in der Schweiz ziemlich allgemein: die Blöcke sind von Alpenbergen auf Eisschollen gefallen und auf

⁸³ In der Leopoldina-Ausgabe ist die Notiz nur in LA I, 2, S. 410, zu finden. Die späteren, kommentierten Bände der LA enthalten sie nicht. Auch Semper scheint sie nicht bemerkt zu haben.

⁸⁴ Goethe an Zelter, 1.6.1831 (WA IV, 48, S. 207).

⁸⁵ Vgl. Semper (Anm. 6), S. 203.

⁸⁶ Leopold von Buch: *Ueber die Ursachen der Verbreitung grosser Alpengeschiebe. Vor-gelesen den 31sten October 1811*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Berlin 1870, S. 597-623; hier S. 597f.

⁸⁷ Vgl. die Kontroverse in *Gilberts Annalen der Physik*, wo Hans Conrad Escher gegen De Luc antrat und dessen Annahmen widerlegte, während von Buchs Beobachtungen über die Findlinge als positives Gegenbeispiel in einem ausführlichen Auszug abgedruckt wurden. H. C. Escher: *Ueber die fremdartigen Geschiebe und Felsblöcke, welche sich in verschiedenen Ländern vorfinden, mit Hinsicht auf Herrn J. A. De Luc's des Jüngern in Genf hierüber aufgestellte Hypothese*. In: *Gilberts Annalen der Physik* 65 (1820), 6. Stück, S. 112-168.

dem ehemaligen inneren Meere der Schweiz langsam den Jura-Abhängen zugeführt worden; – daher denn ihre oft so auffallende Lage an steilen Bergen, von denen man glauben möchte, dass sie sogleich bis in die Tiefe hätten herabstürzen müssen. Andere, denen ein ehemaliger Zustand, der die Bildung von Eisschollen erlaubt, sehr unwahrscheinlich ist, wollten zu solchen langsam sich bewegenden Brücken lieber sich natürlicher Holzflösse bedienen.⁸⁸

Goethes eigene Exkursionen in den Jura im Jahr 1779 hatten ihn in die Region oberhalb von Lausanne geführt, wo die Findlinge nicht so dominant waren wie über dem Lac de Neuchâtel und dem Bieler See. Er war für seine kombinierte Hypothese mit Gletschervorstoß und Eisdrift immer von De Luchs Angaben zu den Steinen am Ufer des Genfer Sees ausgegangen, dessen Spiegel er auf eine Höhe von 1000 Fuß schätzte. Sollten im Jura aber Findlinge auf 1800 und mehr Fuß totaler Höhe zu finden sein, so wäre ein fast doppelt so hoher Wasserstand während der Kältezeit anzunehmen gewesen. Die Gletscherzungen hätten dann erst in einer viel späteren Zeit an die heutigen Seeufer gelangen können. Goethe kam also mit der Gletscherhypothese in Schwierigkeiten, wenn er den Transport der Findlinge im Jura auch mit einer Eisdrift erklären wollte. Gegen Ende seines Lebens musste er seine Hypothese als gefährdet, ja vielleicht als unrichtig erkennen. In den Sommerwochen des Jahres 1831 schrieb Goethe den im »Hochgebirg« beginnenden vierten Akt von *Faust II* mit Mephistos ironischem Kommentar:

Noch starrt das Land von fremden Zentnermassen;
Wer gibt Erklärung solcher Schleudermacht?
Der Philosoph er weiß es nicht zu fassen,
Da liegt der Fels, man muß ihn liegen lassen,
Zu Schanden haben wir uns schon gedacht.
(FA I, 7.1, S. 393).

Dies dürfte auch Goethes eigenes Fazit gewesen sein. Gegenüber dem Freiberger Bergrat August von Herder hat der fast 82-Jährige am 7. Juni 1831 seine subjektive Begrenzung deutlich formuliert:

[...] in der Geognosie mäßig fortzufahren, bleibt dem stillen Betrachter unbenommen, der sich denn aber freylich, was geologische Betrachtungen betrifft, aus dem immer wachsenden, tumultuarischen, keineswegs naturgemäßen Getümmel zu retten hat. Von meinen Prämissen, von meinen Urtheilen kann ich wohl mündlich einem Freunde, der mir ruhig zuhören möchte, Rechenschaft geben; auch hier habe ich, wie in allem, das Nächste gesucht und in dem Unlägbaren Fuß zu fassen getrachtet; auch hier ist mir, wenigstens zu meiner eigenen Beruhigung, manches gelungen. (WA IV, 48, 218f.)

Wäre bei den so hoch über Neuchâtel gelegenen Findlingen immer noch eine »naturgemäße« Erklärung möglich gewesen? Gewaltsam wirkende Hubkräfte wollte Goethe nicht zugeben. Und dass er, wie die meisten seiner Zeitgenossen, vor der alternativen Vorstellung einer Vergletscherung des schweizerischen Mittellandes

88 Von Buch (Anm. 86), S. 598.

ebenso zurückgeschreckt wäre wie vor einem bis nach Thüringen reichenden skandinavischen Eispanzer, hat schon Semper betont – sicher zu Recht.⁸⁹ Auf der Suche nach dem ›Nächsten‹ war Goethe eine Erklärung gelungen, die ohne Fluten oder Explosionen auskam und deren Prinzip sich als richtig erweisen sollte; doch das ihm denkbare Maß konnte und wollte er dabei nicht verlassen.

89 Vgl. Semper (Anm. 6), S. 207.

WALTRAUD MAIERHOFER

*Die Kupferstichsammlungen zur Ausgabe
letzter Hand und die »Gallerie zu Göthe's Werken«
von Johann Heinrich Ramberg**

Bekanntlich veröffentlichte Goethe seine großen Werkausgaben der letzten Jahrzehnte bei Johann Friedrich Cotta in Stuttgart und sie erschienen als reine Wortausgaben ohne die im 18. Jahrhundert modisch gewordenen Titelkupfer. Zur selben Zeit erschienen umfangreiche Reihen von Illustrationen zu Goethes Werken in den beliebten Taschenbüchern und Almanachen. Es gab jedoch auch den Versuch, die Käufer der letzten autorisierten Ausgabe mit einer separat erhältlichen Reihe von Titelkupfern zu versorgen, die das umfangreichste Illustrationsunternehmen einer Werkausgabe zu Goethes Lebzeiten darstellte. Er hat davon gewusst und es toleriert. Es gab zwei solche Unternehmen, und zwar im Verlag Gerhard bzw. Friedrich Fleischer in Leipzig, zusammengestellt und verlegt von zwei verwandten Verleger-Herausgebern, die verschiedenen Generationen angehörten. Hinsichtlich des zeitlichen Erscheinens und des Inhalts gab es allerdings Überschneidungen. Die erste Sammlung enthielt Kupferstiche nach Vorlagen von nur *einem* Zeichner, Johann Heinrich Ramberg, die zweite Kupferstiche nach Vorlagen von elf Künstlern.¹ Letztere wurde 1982 von Hans Henning unter dem Titel *Kupferstiche zu Goethes Werken* neu herausgegeben und Hennings »Nachbemerkung« stellt den einzigen Forschungsbeitrag und eine Würdigung der Sammlung als Ganzes dar.² Das Thema *Goethe und die Illustrationskunst* wird in der neueren Forschung, auf

* Vortrag in der Arbeitsgruppe *Die Illustrationen in Goethes Werkausgaben zu Lebzeiten und ihre Künstler*. – Dieser Aufsatz stellt eine Pilot-Studie vor zu einem umfangreicheren Projekt zu den Kupferstichsammlungen und der *Gallerie zu Göthe's Werken*. Vorarbeiten wurden durch die Alexander-von-Humboldt-Stiftung und die *Arts and Humanities Initiative* der Universität Iowa großzügig gefördert.

- 1 Die vollständigen bibliographischen Angaben der eingesehenen Exemplare der Lieferungen im Originalzustand lauten: [Johann Heinrich Ramberg:] *Vierzig [recte 25] Titelkupfer zu Göthe's Werken in 40 Bänden*. (Ausgabe in gross Octav.) Leipzig: Gerhard Fleischer, 1827-1830 [recte bis 1828]. Exemplar Weimar HAAB, Sign. F 3470. – *Kupfersammlung zu Goethe's sämmtlichen Werken in vierzig Blättern*. 8 Lieferungen. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1829-1832. Fortsetzung: *Kupfersammlung zu Göthe's Werken*. 9. bis 11. oder der Supplemente 1. bis 3. Lieferung. Leipzig: Friedrich Fleischer, 1833-1834. Exemplar Weimar HAAB, Sign. F 3469. Digitale Ausgaben jeweils unter »Monographien Digital« (hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek) auf dem Internetportal der Klassik Stiftung Weimar / Herzogin Anna Amalia Bibliothek (klassik-stiftung.de), zu finden unter dem Autornamen Ramberg oder den Titeln.
- 2 Hans Henning: *Nachbemerkung*. In: *Kupferstiche zu Goethes Werken 1827-1834*. Mit einer Nachbemerkung von Hans Henning. Weimar 1982; Nachdruck München 1987, S. I-X. Die Abbildungen enthalten zwar die Originaltitel, aber nicht die Namen der Zeichner und Stecher, die erst im »Verzeichnis der Künstler« (S. XI-XII mit Lebensdaten) aufgelistet sind.

einzelne Werke bezogen, behandelt, so in dem gleichlautenden Kapitel bei Doris Schumacher sowie in mehreren Einzelstudien, vornehmlich zu *Faust*.³ Folglich gibt es nur zu einigen Motiven der beiden Sammlungen und ihren Künstlern vereinzelte Beobachtungen in der entsprechenden Literatur; zum Beispiel kennt Annette Rehrl nur die zweite Sammlung und analysiert die fünf Gedichtillustrationen.⁴

Die erste Sammlung wurde bisher nicht nachgedruckt.⁵ Beide sind nun in ihrer Gesamtheit und qualitativ hochwertig als digitale Editionen auf den Webseiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek einzusehen.⁶ Der folgende Beitrag versteht sich als Einführung und Erläuterung dazu und kann auf die virtuellen Abbildungen verweisen.

Die Zahl der Kupferstecher war in der zweiten Sammlung mit zwanzig ebenfalls größer gegenüber der ersten mit fünf Künstlern. Die erste Sammlung wurde nach etwa der Hälfte des geplanten Umfangs eingestellt. Über die Gründe kann man nur spekulieren, sie haben aber sicher mit Verkaufserfolg und wechselnden Geschmacksvorstellungen bei Verlegern und Publikum zu tun. Die Parallel- und Nachfolgepublikation, die gemischte Sammlung nach verschiedenen Zeichnern, erschien bei Friedrich Fleischer (1794–1863), nachdem sein Onkel Gerhard Fleischer (1769–1849) die Verantwortung für bei ihm verlegte Werke dem Jüngeren übergeben hatte.⁷ Sie folgt der gesamten Ausgabe letzter Hand, einschließlich der Bände aus dem Nachlass, und umfasst 56 Abbildungen.

Widmen wir uns nun der Veröffentlichungsgeschichte der beiden Sammlungen, von denen immer wieder nur Einzelheiten, zudem oft falsch, genannt werden. Ferner ist am Fall Ramberg auf den Zusammenhang mit Illustrationen desselben Künstlers in Almanachen näher einzugehen, seine Eigenarten sind zu bestimmen

3 Doris Schumacher: *Kupfer und Poesie. Die Illustrationskunst um 1800 im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Kritik*. Köln, Weimar, Wien 2000, S. 138–204. Hannelore Schlaffer zeigt und bespricht einige Beispiele aus der zweiten Sammlung, wobei sie deren Publikation durchgehend vereinfacht zu »in der« bzw. »zu der« Ausgabe letzter Hand von Goethes Werken (Hannelore Schlaffer: *Epochen der deutschen Literatur. Klassik und Romantik. 1770–1830*. Stuttgart 1986, S. 128, 169, 210). Zu *Faust* Sebastian Giesen: »Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk«, *Goethes »Faust« in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Hamburg 1998. Zu Moritz von Schwindts Vorlagen schon Leo Mell: *Schwindts Illustrationen zur Ausgabe letzter Hand von Goethes Werken*. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Wien 1932), Beilage der Graphischen Künste, S. 41–43, mit Abb. 1–4. Zu Tasso vgl. Achim Aurnhammer: *Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1995. Zu Egmont David Gethin John: *Images of Goethe through Schiller's »Egmont«*. Montreal 1998.

4 Annette Rehrl: *Illustrierte Ausgaben von Goethes Lyrik 1800–1933*. Stuttgart 1996, S. 155 f., 190–195. Rehrl geht fälschlich davon aus, dass die Kupfersammlung von Cotta initiiert und verlegt wurde (S. 189).

5 Henning (Anm. 2), S. VI, kündigte eine solche an, es folgte aber keine Publikation.

6 Siehe Anm. 1.

7 Vgl. ausführlich zur Publikationsgeschichte Rudolf Amadeus Fleischer: *Die Buchhändlerfamilie Fleischer in der Zeit Goethes*. Mit einem Vorwort von Ernst Beutler. Leipzig 1937; hier S. 63, 34. Die Fleischers und ihre Verlage kommen nicht vor in Siegfried Unseld: *Goethe und seine Verleger*. Frankfurt a.M. 1991.

und mögliche Auswahlkriterien für die Sammlung zu erwägen. Es handelt sich hier um die Erweiterung meiner These: Der Großteil der ersten Sammlung von Kupferstichen nach Johann Heinrich Ramberg stellte keine neuen und originalen Illustrationen dar, sondern sie waren bereits in der *Gallerie zu Goethe's Werken* des Taschenbuchs *Minerva* erschienen oder wurden etwa gleichzeitig dort gedruckt.

Die Kupferstichsammlungen von Gerhard und Friedrich Fleischer und ihre Veröffentlichungsgeschichte

Die Ausgabe letzter Hand erschien wie schon die vorangegangenen Goethe-Ausgaben bei Cotta (*Werke* in 13 Bänden, 1806–1810, sowie *Werke* in 20 Bänden, 1815–1819) gänzlich schmucklos.⁸ Sie stellt allerdings in der Geschichte der illustrierten Ausgaben einen Sonderfall dar. In den Verlagen Gerhard bzw. Friedrich Fleischer in Leipzig erschienen nämlich als eine Art Beigabe bzw. Parallelpublikation zwei Sammlungen von Kupferstichen, die in der Forschung zur Buchillustration und zu Goethe-Illustrationen bisher vernachlässigt wurden.⁹ Es handelte sich um Lieferungen von je fünf unbeschnittenen Stichen mit Umschlagblatt (Titelblatt mit freier Rückseite und Rückblatt meist mit Verlagsanzeigen). Die Käufer konnten so die Stiche sammeln oder – da die Ausgaben ohne Einband verkauft wurden – in die jeweiligen Bände als Titelkupfer binden oder als eigenen Buchband binden lassen. So ist es zu erklären, dass es Exemplare der Kupfersammlung gibt als homogen gebundenen Zusatzband zur Ausgabe letzter Hand oder auch in die Bände der Ausgabe eingebunden.¹⁰

Goethe war mit den Fleischers seit seiner Jugend verbunden, als er mit dem Frankfurter Buchhändler Johann Georg Fleischer (1723–1796) 1765 nach Leipzig gefahren war und dieser 1777 von Johann Heinrich Merck die Restauflage der von Goethe herausgegebenen *Works of Ossian* übernommen hatte.¹¹ Johann Georg Fleischers ältester Sohn Johann Benjamin Georg (1758–1803) gründete 1788 in Leipzig eine eigene Verlagsbuchhandlung, die Goethe mehrfach nutzte und die zum Beispiel Werke von Christian August Vulpius und Jean Paul verlegte.¹² Sie wurde 1819 wiederum vom ältesten Sohn, (Georg) Friedrich Fleischer (1794–1863), übernommen, der zu einem der führenden Buchhändler der Zeit avancierte und in Leipzig eine Handelsschule für Buchhändler gründete, die »Buchhändler-Lehranstalt«,

⁸ Goethe's *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*. 40 Bde. Stuttgart, Tübingen 1827–1830 (ALH). Ergänzt durch: Goethe's *nachgelassene Werke*. Hrsg. von Johann Peter Eckermann u. Friedrich Wilhelm Riemer. 20 Bde. Stuttgart, Tübingen 1832–1842 (ALH, Bd. 41–60).

⁹ Siehe den einführenden Überblick und die Bibliographie zum Art. *Illustrationen* von Petra Maisak (Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 513–519).

¹⁰ Dies bemerkte auch Henning (Anm. 2), S. V. Vgl. ein Exemplar im Antiquariatshandel (Antiquariat-walter.de, Freiburg 2010): *Ausgabe letzter Hand* mit Zusatzband *Vierzig Titelkupfer zu Goethe's Werken in 40 Bänden* (Taschenausgabe 16 x 10,5 cm), Leipzig 1830. Halbledereinband mit goldgeprägten Rückenschildchen und Rückenverzierung.

¹¹ Vgl. Fleischer (Anm. 7), S. 63, 34.

¹² Ebd., S. 63–66.

die in veränderter Form bis heute existiert.¹³ Er bemühte sich vergeblich darum, die Gesamtausgabe von Goethes Werken zu verlegen.¹⁴ Besuche von Friedrich Fleischer bei Goethe sind dokumentiert für März 1825 und Februar 1826.¹⁵ Dabei übergab er als Geschenk die »Rambergischen Blätter zu [Goethes] Werken«, die Goethe daraufhin seinen Mittagsgästen zeigte, aber im Tagebuch weiter unkommentiert ließ.¹⁶ Ein gutes halbes Jahr später, am 9. Oktober, kündigte Friedrich Fleischer Goethe das Vorhaben der Illustrationen zur Ausgabe letzter Hand an und bat zugleich um seine Mithilfe: »Was ich nun von Ihnen erbitten wollte, ist: mir aus jedem Bande der neuen Ausgabe Ihrer Werke das Sujet selbst zu bestimmen, was Ihnen am liebsten als Titelkupfer zu dem Bande seyn würde. Diess soll gewählt und nach Möglichkeit gut ausgeführt werden«.¹⁷ Er meinte weiter, vielleicht besitze Goethe selbst »manche gelungene Darstellung«, die er für das Unternehmen »darleihen« werde, und schlug vor: »Sollte Ew. Excellenz die Aufzeichnung der Stellen aus allen 40 Bänden auf einmal zu mühsam seyn, so würde vorläufig auch die von den 10 ersten Bänden hinreichend seyn«.¹⁸ Goethe sagte knapp und höflich die Mithilfe ab, untersagte das Vorhaben aber auch nicht.¹⁹

Zu diesem Zeitpunkt war die folgende Anzeige schon in mehreren beliebten Zeitschriften erschienen, etwa der *Zeitung für die Elegante Welt* und der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung*,²⁰ denn sie lag dem Brief bei.²¹ Unterzeichnet war sie allerdings von Gerhard Fleischer (1769–1849); er war der Onkel von Friedrich,

¹³ Vgl. ebd., S. 67f.

¹⁴ Laut ebd., S. 68.

¹⁵ Laut Tagebuch, 13.3.1825 (WA III, 10, S. 29), 4.2.1826 (WA III, 10, S. 157).

¹⁶ Ebd., S. 157. Vgl. zu den Mittagsgästen Goethes Tagebuch vom nächsten Tag, 5. Februar (WA III, 10, S. 158). Goethes »Bücher-Vermehrungsliste« vermerkt unter dem 4. Februar 1826: »Kupfer zu meinen Werken aus der Urania zusammengedruckt« (ebd., S. 302). Das Taschenbuch *Urania* enthielt 1815 »neun Kupfer, darstellend Scenen aus Göthe's Faust, Egmont und Tasso« (Titelblatt). Diese sind allerdings gezeichnet von Näke, nicht von Ramberg, und die *Urania* wurde von Brockhaus verlegt, nicht von Fleischer. Es liegt näher, dass Fleischer bei ihm verlegte Kupferstiche aus dem Taschenbuch *Minerva* mitbrachte. Ein Exemplar der *Minerva* listet Goethe unter seinen Büchern allerdings erst knapp zwei Monate später auf, unter dem 26. März (ebd., S. 303): »Minerva, März [...] Vom Herausgeber«, d.h. von Gerhard Fleischer.

¹⁷ Friedrich Fleischer an Goethe, 7.10.1826; zit. nach dem Kommentar zu Goethes Antwort an denselben, 14.10.1826 (WA IV, 41, S. 362).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Goethe an Friedrich Fleischer, 14.10.1826: »[...] vermelde mit Bedauern, daß es mir gegenwärtig unmöglich fällt, Ihren Wünschen zu willfahren. Sollte ich in der Folge zu Ihrem Unternehmen etwas beytragen können, so würde es mit Vergnügen thun« (WA IV, 41, S. 197).

²⁰ Eine kurze Suche ergab beispielsweise: *Zeitung für die Elegante Welt* (1826), S. 637; *Leipziger Literaturzeitung* 19 (1827), S. 151; *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* (1827), Intelligenzblatt Nr. 12, S. 95; *Literarischer Anzeiger* Nr. XLIII (1826), S. X; *Allgemeine Kirchenzeitung* 6 (1827), Beilage S. 328.

²¹ Laut Kommentar zum Brief Goethes an Friedrich Fleischer, 14.10.1826 (WA IV, 41, S. 362).

Sohn von Johann Georg Fleischer aus zweiter Ehe, ebenfalls rühriger Verlagsbuchhändler in Leipzig und wohl der Initiator hinter Friedrichs Anfragen.²²

Ich zeige hiermit an, daß
Vierzig
Titelkupfer
zu der
angekündigten neuen Ausgabe
von
Göthe's Werken
in Taschenformat und groß Octav
bei mir erscheinen werden.

Meine lange Abwesenheit von Leipzig ist Ursache, daß ich dieses schon lange vorbereitete Unternehmen erst jetzt bekannt mache.

Nach Ramberg'schen Zeichnungen werden diese Kupfer, von denen ein Theil schon in Arbeit und einige bereits beendigt sind, von den vorzüglichsten deutschen Künstlern gestochen.

Es ist die Einrichtung getroffen, daß stets mit dem Erscheinen einer Lieferung der Göthe'schen Werke auch die zu derselben gehörigen Kupfer ausgegeben werden können, die in jeder Buchhandlung, wo man auf die Werke selbst Bestellung gemacht hat, zu erhalten seyn werden.

Damit man sich zuvor vom Werthe dieser Kupfer überzeugen könne, verlange ich keine Vorauszahlung. – Der Preis, welcher für jede Lieferung besonders geleistet wird, soll billig und zur Zufriedenheit des Publikums gestellt werden.

Im November 1826.

Gerhard Fleischer,
Buchhändler in Leipzig.

Hieran ist bemerkenswert, dass Fleischer mit dem Namen Ramberg als Illustrator wirbt, dass er den Vertrieb an die Auslieferung der Cotta-Ausgabe koppeln will und dass er nicht auf Subskription arbeitet, sondern auf die Attraktivität seiner Ware und die Nachfrage danach vertraut.

Im Verlag Gerhard Fleischer erschien bereits 1827 die erste Lieferung von fünf Stichen, »mutmaßlich« im Frühjahr.²³ Es folgten drei weitere Lieferungen im selben und dem folgenden Jahr. Im Oktober 1827 besuchte Ernst Fleischer, der Sohn von Gerhard Fleischer, Goethe in Weimar und es ist zu vermuten, dass das Gespräch auf die Illustrationen kam, wenn er sie nicht sogar übergab, aber der Tagebucheintrag vermerkt keine Details zu den »Fleischerischen Angelegenheiten«.²⁴ Goethe bedankte sich am 29. Oktober brieflich für »die schöne Gabe« und schloss freundlich mit guten Wünschen für Fleischers »ausgezeichnete Thätigkeit«,²⁵ woraus immerhin eine wohlgesonnene Anerkennung spricht.

²² Fleischer (Anm. 7), S. 70, 83. Fleischers Angaben gehen leider nicht über die Verwandtschaftsverhältnisse hinaus; er spricht von zwei verschiedenen Verlagen.

²³ Ebd., S. 70.

²⁴ Vgl. Goethes Tagebuch, 11. u. 12.10.1827 (WA III, 11, S. 123 f.).

²⁵ Goethe an Ernst Fleischer, 29.10.1827 (WA IV, 43, S. 137).

In der Anzeige sind die Kupferstiche in zweierlei Format zu verschiedenen Preisen angekündigt, in Taschenformat (auch Kleinoktav genannt; Höhe des Buchrückens $10 \times 18,5$ cm) und dem für Lexika und Bildbände üblichen Groß-Oktav (Höhe des Buchrückens $22,5 \times 25$ cm), entsprechend den zweierlei Formaten der Ausgabe bei Cotta, und dieser Plan wurde verwirklicht.²⁶

1828 überließ Gerhard Fleischer, im 60. Lebensjahr, seine Buchhandlung seinem Sohn Ernst (1799–1832), der bereits eine eigene Buchhandlung besaß; die von ihm verlegten Werke gingen jedoch an seinen Neffen Friedrich.²⁷ Die 5. Lieferung (1829) der Kupferstiche erschien bereits, wie das Titelblatt bezeugt, bei Friedrich Fleischer; sie ist aber dort ausdrücklich als Lieferung »der Gerhard-Fleischer'schen Ausgabe« bezeichnet, eine andere Ausgabe implizierend.

Spätestens 1829 nämlich plante und begann Friedrich Fleischer selbst eine eigene Auswahl in seinem Verlag,²⁸ und zwar mit Stichen nach verschiedenen Zeichnern, also einer größeren Variation von Stil und Ton, ebenfalls in zweierlei Format. Die erste bis fünfte Lieferung erschien noch 1829, wohl um den Käufern den neuen Stil zu zeigen und eine Alternative zur Sammlung von Gerhard Fleischer anzubieten. Dabei ist sicher auch nicht zu vernachlässigen, dass Friedrich Fleischer davon überzeugt war, seine Sammlung entspräche mehr dem Geschmack von Lesern der Ausgabe und würde sich besser verkaufen.²⁹ Er verfolgte das Prinzip, dass jeder Stich ein Werk aus dem jeweiligen Band der Ausgabe letzter Hand illustrieren sollte, während Gerhard Fleischer seine Sammlung ohne solchen Zusammenhang erstellte, dabei Gedichte und die bekanntesten Dramen bevorzugend. Nur bei dem Band mit dem *West-östlichen Divan* stimmt das Blatt (*Der Divan*, Bl. 5) zum Band. Die Sammlung von Gerhard Fleischer enthielt neben einem Porträt, das allerdings nicht nach einer Vorlage von Ramberg angefertigt wurde, zehn Illustrationen von Gedichten (*Der Gott und die Bajadere*, Bl. 2; *Der Wandrer*, Bl. 3; *Die Spinnerin*, Bl. 4; *Erlkönig*, Bl. 18; *Lilis Park*, Bl. 20; *Der Fischer*, Bl. 22; *Der neue Pausias*, Bl. 23; *Der Schatzgräber*, Bl. 24; *Die Bekehrte*, Bl. 25; *Der Divan*, Bl. 5), ebenso viele zu Dramen und Singspielen (*Die Geschwister*, Bl. 6; *Egmont*, Bl. 7; *Iphigenie*, Bl. 8; *Claudine von Villa Bella*, Bl. 9); *Faust I*, Bl. 10 u. 21; *Die Vögel*, Bl. 11; *Götz*, Bl. 17; *Jery und Bately*, Bl. 19; außerdem fünf zu Epen und Romanen (*Hermann und Dorothea*, Bl. 12; *Werther*, Bl. 13; *Die Wahlverwandtschaften*, Bl. 14; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bl. 15 u. 16). Das Porträt war nach der Goethe-Medaille von Antoine Bovy (Bronze, Genf 1824) gestochen und stellte ebenfalls eine Wiederwendung dar, denn der Stich von Carl August Schwerdgeburth schmückte schon Goethes »Dankesblatt« anlässlich der Wünsche zum 50. Jahrestag seiner Ankunft in

²⁶ Hier ist Henning (Anm. 2), S. VII, zu berichtigen, der davon ausging, dass jede Sammlung in nur jeweils einem Format erschien. Schumacher (Anm. 3), S. 197, spricht von nur *einem* Verleger Fleischer und geht auf die Existenz verschiedener Sammlungen nicht ein.

²⁷ Fleischer (Anm. 7), S. 101.

²⁸ Das eingesehene Exemplar der *Kupfersammlung zu Goethe's sämmtlichen Werken* (Anm. 1) zeigt das Druckdatum 1829 für die erste Lieferung. Dabei wurden anscheinend die 1. bis 5. Lieferung gleichzeitig gedruckt, um den Stand der ersten Sammlung aufzuholen.

²⁹ Henning (Anm. 2), S. VI, geht davon aus, dass sie »offensichtlich [...] günstigere Verkaufsergebnisse« erzielte, liefert aber keine Auflagen- oder Verkaufszahlen dafür.

Weimar (7.11.1825).³⁰ Das Porträt war möglicherweise ein nachträglicher Gedanke für den ersten Band, denn ohne dieses würden wenigstens die Blätter 2, 3, 6, 7, 8, 9 dem Bandinhalt entsprechen.

Ramberg war allerdings von der zweiten Sammlung nicht ganz ausgeschlossen: Er war ab Blatt 29 wieder dabei mit Illustrationen zur *Campagne von Mainz* (Bl. 29), *Aus meinem Leben* (Bl. 31, 32, 35), *Reineke Fuchs* (Bl. 40) sowie zu den Nachlassbänden.

Die erste, von Gerhard Fleischer betreute Sammlung von Stichen nur nach Ramberg wurde mit der 5. Lieferung eingestellt, also nach 25 Stichen statt der angekündigten 40. Die Rückseite dieser Lieferung kündigte an: »Die folgenden Lieferungen werden sich in beiden Ausgaben völlig gleich seyn«.³¹ Bereits 1829 nämlich ließ Friedrich Fleischer seine eigene Auswahl für die ersten 25 Bände drucken, anscheinend die fünf Lieferungen zusammen. 1829 und 1830 erfolgte die 6. bis 8. Lieferung seiner Sammlung. Sie trugen auf dem Titelblatt den Vermerk »für beide, bei Gerhard und Friedrich Fleischer früher erschienenen Sammlungen, als alleinige Fortsetzung gültig«. Damit war der Plan, wenn auch modifiziert, verwirklicht. Auf der Rückseite der 9. Lieferung kündigte Friedrich Fleischer weiterhin an: »Den Wünschen einer grossen Anzahl von Abonnenten auf die Kupfersammlung zu Goethe's Werken nachgehend, hat der unterzeichnete Verleger sich entschlossen, auch zu den noch erschienenen / Funfzehn Supplement-Bänden / Kupfer zeichnen und stechen zu lassen. [...] Man wird hoffentlich mit der Ausführung nicht unzufrieden sein, und gewiss den Verleger für die verhältnismässig sehr grossen Kosten bei so geringem Preise, durch eine zahlreiche Subscription, sicher stellen« (im Original z.T. fett bzw. gesperrt gedruckt). Es folgten bis 1834 drei Lieferungen zu den 15 Bänden von Goethes *Nachgelassenen Schriften*. Erst mit der Lieferung zu den naturwissenschaftlichen Schriften wich der Verleger von dem Prinzip ab, dass der Kupferstich mit dem entsprechenden Band zu tun haben sollte. Das Titelblatt zur 11. Lieferung erklärte: »Die Schwierigkeiten einen bildlichen Stoff aus dem wissenschaftlichen Inhalte dieser Bände zu finden, gab die Veranlassung, an dieser Stelle lieber aus dem reichen Schatze der Frühern zu wählen, wie diess auch bei früheren ähnlichen Sammlungen geschehen ist«. Wie schon sein Onkel Gerhard Fleischer griff er auf Ramberg zurück und wählte Stiche zu beliebten Werken, den Gedichten *Der Müllerin Reue* (Bl. 51) und *Der neue Amor* (Bl. 52) sowie *Iphigenie* (Bl. 53); schließlich fand Rambergs Gestaltung des Schlusses von *Faust I*, die schon in der Sammlung von Gerhard Fleischer vorkam, als vorletztes Bild der Sammlung (Bl. 54) erneut Verwendung und sie schloss mit seiner Mater-dolorosa-Szene (Bl. 55). Damit war Friedrich Fleischers Sammlung auf insgesamt 56 Stiche angewachsen, einen mehr als die Zahl der Bände in der Ausgabe, denn zu Band 13 gab es zwei Bilder, wohl aufgrund eines Irrtums.

Die Kupferstiche der ersten Sammlung stammten vornehmlich von dem Weimarer Hofkupferstecher Carl August Schwerdgeburth (17 Blätter). Daneben wurden

³⁰ Vgl. Ernst Schulte-Strathaus: *Die Bildnisse Goethes*. München 1901, S. 69 f., Tafel 129; Henning (Anm. 2), S. V. Eine vollständige motivische Auflistung der beiden Sammlungen in Tabellenform ist in Vorbereitung.

³¹ [Ramberg:] *Vierzig Titelkupfer* (Anm. 1), Rückseite des Umschlagsblatts zur 5. Lieferung.

drei Wiener beauftragt, Johann Blaschke (4), Gustav Adolph Leybold (2) und Franz Xaver Eissner (1), sowie Joseph Axmann in Salzburg (1). Auch die meisten von Rambergs Vorlagen für die zweite Sammlung wurden von Schwerdgeburth gestochen (Bl. 40, 51, 53, 54; Bl. 51, 53, 54 von demselben 1827 und 1829 in *Minerva*). Die restlichen stammten von Friedrich Wagner in München (Bl. 30), Jacques Oberthür (Bl. 31) in Strassburg, Amadeus Wenzel Böhm in Leipzig (Bl. 51 u. 52, beide von demselben 1822/23 in *Minerva*), Franz Xaver Eissner in Wien (Bl. 55, ebenfalls 1829 in *Minerva*) sowie einem nicht näher ermittelten J.P. Wagner (Bl. 33). Die Kombination einer großen Zahl von Stechern, andererseits der Wiederverwendung von Motiven, wenn nicht sogar Platten aus früheren Veröffentlichungen, erleichterte es den Fleischers, die zahlreichen Stiche in kurzer Zeit zu verwirklichen. Diese früheren Drucke und die Veröffentlichungsform des Taschenbuchs für Illustrationen zu Werken Goethes verdient eine genauere Erläuterung.

*Johann Heinrich Ramberg und seine
»Gallerie zu Göthe's Werken« in dem Taschenbuch »Minerva«*

Nach der oben zitierten Anfrage bei Goethe und der Anzeige würde man vermuten, dass der Verleger bei Ramberg neue Vorlagen für Stiche in Auftrag gegeben hätte. Das tat er wohl auch, denn es ist eine Antwort Rambergs an Gerhard Fleischer erhalten, in der er bestätigt: »Bey Gelegenheit melden Sie mir doch gefälligst, wie viel Zeichnungen, und in welche[r] Zeit Sie solche von meine[r] Hand bedürfen – damit ich meine mir sehr zugemeßne Zeit darauf einrichte – Es ist mi[r] angenehm, daß sie mich allein dabey engagieren – den[n] ich gehe gern ohne Gesel[l]schaft«.³² Ramberg schreibt ferner, er hätte dafür »andre Aufträge zurück gesetzt«. Aus dem Brief geht insbesondere hervor, dass Fleischer zum *Divan* ein bestimmtes Motiv vorgeschlagen hat, nämlich die »Versuchung« des Sängers durch fünf Damen, an der der Zeichner nun arbeite, aber er gab zu bedenken, dass »die bildliche Darstellung wohl ein wenig zu geil ausfallen« dürfte;³³ dieses Motiv ist in der Sammlung nicht enthalten.

Die Initiative zu dem Unternehmen ging demnach vom Verleger aus. Wenn man sich die fünf Lieferungen ansieht, ist es erstaunlich, dass die Stiche nach Zeichnungen Rambergs von verschiedenen Stechern ausgeführt wurden, aber nur wenige neue Arbeiten und Originale darstellen. Herausgeber und Verleger verwendeten vor allem frühere und bereits gedruckte Vorlagen wieder. Möglicherweise konnte Ramberg dem Auftrag nicht schnell genug nachkommen und wählte deshalb aus den schon vorhandenen Zeichnungen und/oder Stichen geeignete aus oder ließ Fleischer dies tun.³⁴ Ramberg-Expertin Alheidis von Rohr beschreibt die Arbeitsweise des Illustrators folgendermaßen:

³² Ramberg an Gerhard Fleischer, 8.1.1827; zit. nach dem Autograph im Goethe-Museum Düsseldorf, Signatur NW 1442 1974.

³³ Ebd.

³⁴ Hier ist also Henning (Anm. 2), S. VI, zu widersprechen, der meint, Ramberg lieferte 25 Vorlagen.

Ramberg machte oft mehrere Entwürfe, bis er sich zu seiner endgültigen Vorlage entschied, die er im Maßstab 1:1 für den Stecher in Bleistift anlegte, als Federzeichnung ausführte und zur Andeutung der von ihm gewünschten dunklen Schraffuren lavierte. Später fertigte er auch sorgsam kolorierte Vorlagen. Er wählte die Bildthemen selbst aus und arbeitete mit Akribie und Präzision und erwartete dies auch von seinen Kupferstechern.³⁵

Schwerdgeburth brachte dann für Fleischer die Titelblätter auf Kupfer, die für die *Minerva* von Amadeus Wenzel Böhm (Bl. 2, 3, 20), Johann Blaschke (Bl. 21), Josef Axmann (Bl. 6, 7), Wilhelm Jury (Bl. 11), George Romney (Bl. 12, 18) und Christian Friedrich Stölzel (Bl. 23, 24, 25) gestochen worden waren. Dabei ist ein Nachdruck seitenverkehrt (*Lilis Park*, Bl. 20) und nur einer weist einen inhaltlichen Unterschied auf (*Die Spinnerin*, Bl. 4; die Katze fehlt), auf den noch besonders einzugehen ist. Die relativ niedrige Auflagenzahl erlaubte sogar, mit den originalen Platten zu drucken. Dies ist wahrscheinlich der Fall für Blatt 7 (*Iphigenie am Meer*), 10 (*Faust und Margarethe in einer Gartenlaube*), 19 (*Jery und Bäty*), 22 (*Der Fischer*) sowie möglicherweise auch 12 (*Götz und Bruder Martin*), da sie identisch sind und in beiden Publikationen Schwerdgeburth als Stecher signierte. Nur für die folgenden Bände der Ausgabe letzter Hand fertigte Ramberg neue Vorlagen an: Band 5 (*Divan*), 9 (*Claudine von Villa Bella* und andere Singspiele), 13 (*Werther*), 14 (*Die Wahlverwandtschaften*), 15/16 (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*); für diese Stiche wurden bisher keine anderen Almanachveröffentlichungen nachgewiesen. Außer *Werther* wurden diese Werke nicht in der *Gallerie zu Goethe's Werken* präsentiert. *Werther* folgte dort erst im Jahrgang 1831 und die Brotschneideszene aus der fleischerschen Sammlung wurde dort nicht wiederholt. Weiter fällt auf, dass Fleischer (oder der Künstler selbst) für den Roman nicht auf ein früheres Titelkupfer zurückgriff, sondern eine neue Szene lieferte. Rambergs Szene *Lotte am Klavier und Werther*, das Titelkupfer zur Göschen-Ausgabe (Bd. 1 im Nachdruck von 1790, gestochen von dem Leipziger Friedrich Christian Gottlieb Geyser),³⁶ wurde nicht wieder verwendet. Dies spricht dafür, dass Zeichner und/oder Verleger den immerhin drei Jahrzehnte alten Stich nicht mehr zeitgemäß fanden. Aber auch eine viel simplere Erklärung ist möglich, nämlich dass Ramberg kein gutes ›Archiv‹ der Arbeiten seiner Londoner Zeit hatte und der Verleger keinen Zugriff auf den Druck seines Leipziger Konkurrenten Göschen.

Ramberg hatte 1808 zusammen mit dem Pädagogen und Schriftsteller Karl August Böttiger das sehr erfolgreiche und langlebige Taschenbuch *Minerva* gegründet, das bei Gerhard Fleischer in Leipzig erschien (ab 1831 bei Friedrich Fleischer). Fleischer verlegte im ersten Drittel des Jahrhunderts mehrere solche Taschenbücher (*Taschenbuch der Reisen*, *Leipziger Taschenbuch*, *Penelope*) und Ramberg war sein Hausillustrator, arbeitete aber auch für zahlreiche weitere Verlage und Taschen-

³⁵ Alheidis von Rohr: *Johann Heinrich Ramberg, 1763-1840. Maler für König und Volk*. Hannover 1998, S. 79.

³⁶ *Goethe's Schriften*. Bd. 1, Leipzig: Göschen, 1790, Frontispiz. Siehe Abbildung in Schumacher (Anm. 3), Abb. 41.

bücher.³⁷ In der *Minerva* erschien in den Jahrgängen 1821–1833 die *Gallerie zu Göthe's Werken*, die je Band acht oder neun Stiche enthielt, prominent jeweils mit eigener Seitenzählung am Anfang platziert. In den Jahrgängen bis 1816 war schon eine ebensolche zu Werken von Schiller erschienen, die *Gallerie zu Schillers Gedichten*.³⁸ Der Idee solcher illustrierter Buchausgaben war Ramberg schon in seiner Zeit in England begegnet, wo er an der bekannten *Shakespeare Gallery* (1789) des Alderman Boydell mitarbeitete.³⁹

Die *Gallerie* wurde also schon sieben Jahre vor der Kupfersammlung zur Ausgabe letzter Hand begonnen und erschien noch parallel über die erstaunliche Zeitspanne von insgesamt zwölf Jahren.⁴⁰ Sie illustrierte Gedichte, *Hermann und Dorothea*, *Götz, Egmont, Iphigenie, Faust, Tasso* sowie *Werther*.⁴¹ Es ist wahrscheinlich, dass die Kupferplatten beim Verleger geblieben waren. Der Zeichner erhielt für solche Wiederverwendung sicher kein zweites Honorar, ebenso wenig wie Goethe für die Texte.

Die Mehrzahl der Stiche nach Ramberg in der ›Beigabe‹ zur Ausgabe letzter Hand waren vorher in der *Minerva* erschienen oder wurden später nachgedruckt. Weder die Anzeigen noch die Titelblätter zu den Lieferungen machen darauf aufmerksam. Daraus ergeben sich mehrere Fragen: Spielte dies eine Rolle bei der Entscheidung Friedrich Fleischers, die erste Kupfersammlung nach Rambergs Zeichnungen nach dem 25. Blatt einzustellen, da die Subskribenten diese schon kannten und neue Motive verlangten, die Illustrationen der gemischten Sammlung aber neu waren? Deshalb ist es nötig, Informationen über die Leserschaft solcher Taschenbücher anzufügen. Es wird sich zeigen, dass diese weitgehend weiblich und bürgerlich war, sich also mit den Subskribenten der Ausgabe letzter Hand keineswegs

³⁷ Rohr (Anm. 35) zeigt und beschreibt Illustrationen aus der *Minerva* sowie in Göschen's *Kriegskalender* 1808–1811, im *Taschenbuch der Liebe und Freundschaft* und zu Theaterstücken und Opern in *Orphea*. Eine Suche unter dem Realnamen »Ramberg« in der *Bibliographie deutscher Almanache* (1770–1870) (musenalm.de, Theodor Springmann Stiftung, Heidelberg o.J.) ergibt zahlreiche weitere.

³⁸ Vgl. Ausst.-Kat. *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik 1759–1832*. Hrsg. von Gerhard Schuster u. Caroline Gille. Bd. 2. München 1999, S. 843–875; hier S. 866.

³⁹ Siehe Hildegard Hammerschmidt-Hummel (Hrsg.): *Die Shakespeare-Illustration (1594–2000). Bildkünstlerische Darstellungen zu den Dramen William Shakespeares – Katalog, Geschichte, Funktion und Deutung, mit Künstlerlexikon, klassifizierter Bibliographie und Registern*. Wiesbaden, Mainz 2003, Bd. 1, S. 48. Ramberg mochte auch von der *Milton Gallery* gewusst haben: Zwischen 1791 und 1799 schuf Heinrich Füssli vierzig Gemälde nach *Paradise Lost*, die 1799/1800 ausgestellt wurden. 1794 erwähnte Ramberg Schiller gegenüber erstmals das Vorhaben einer »Gallerie« nach dessen Werken, wobei er hier noch wie bei Boydell großformatige Kupferstiche nach Gemälden, nicht für das Buchformat gemachte Zeichnungen, vorsah; vgl. Cotta an Schiller, 8.5.1795 (SNA 35, S. 197–200 u. Anm. zu S. 198, 10). Er handelte hier nicht auf eigene Initiative, sondern hatte einen Auftrag von dem Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg.

⁴⁰ Der Band mit dem letzten Teil der *Gallerie* ist gleichzeitig der letzte des Taschenbuchs. Wahrscheinlich war das Interesse an dem Taschenbuch gesunken, was auch mit der nachlassenden Popularität des Illustrators zu tun haben kann.

⁴¹ Eine Auflistung brachte schon Arthur Goldschmidt: *Goethe im Almanach*. Leipzig 1932.

deckte, die wohl höhere Ansprüche an Illustration hatten. Vorher ist jedoch auf die Bedeutung Rambergs als Illustrator hinzuweisen.

Die Tatsache, dass Gerhard Fleischer ursprünglich den Hannoveraner Hofkupferstecher Johann Heinrich Ramberg (1763–1840) als Illustrator vorsah und mit seinem Namen warb, ist nicht erstaunlich, galt dieser doch nach dem Tod Daniel Chodowieckis (1726–1801) als »der bedeutendste Illustrator Deutschlands«.⁴² Tatsächlich ist er mit Chodowiecki und dem englischen Klassizisten John Flaxman unter die, wie Christian Bracht es ausgedrückt hat, »Schrittmacher« zu zählen, die die »komplexen Strukturen bildkünstlerischen Erzählens« in kleinformatige Buchillustrationen umzusetzen begannen.⁴³ Dennoch ist die Literatur zu Ramberg nicht sehr umfangreich.⁴⁴ Insbesondere sein schwer überschaubares Werk von Buchillustrationen ist noch wenig aufgearbeitet, wenn auch Alheidis von Rohr im Ausstellungskatalog des Historischen Museums Hannover von 1998, der Ramberg unter das Motto »Maler für König und Volk« stellt, wichtige erste Schritte unternimmt.⁴⁵ Rambergs Ruhm verblasste in den letzten Jahrzehnten seines Lebens und Naglers Künstlerlexikon schränkte diesen schon bald nach seinem Tod ein: »Er übte mehr als zwanzig Jahre fast souveräne Herrschaft über die Schaar von Taschenbüchern, und begleitete von Schiller bis zu Clauren einen guten Theil unserer Dichter und Novellisten mit seinen Darstellungen, musste aber oft hinter dem Fluge reiner und edler Geister zurückbleiben«.⁴⁶

Als Stipendiat der Londoner Royal Academy war Ramberg als Historienmaler ausgebildet und kannte auch den satirischen und gesellschaftskritischen Stil William Hogarths. Er kehrte 1793 nach Hannover zurück und wurde dort zum ›Hof- und Cabinettmaler‹ ernannt. Zeichnung und Buchillustration erwiesen sich jedoch als seine stärksten Begabungen. Er brachte aus England die Mode der Shakespeare-Illustration nach Deutschland⁴⁷ und wandte sie auf Werke zeitgenöss-

⁴² Hammerschmidt-Hummel (Anm. 39), S. 288.

⁴³ C[hristian] B[racht], Miszelle zu Abb. 12; in: *Wiederholte Spiegelungen* (Anm. 38), S. 866.

⁴⁴ Außer Rohr (Anm. 35) gibt es an neuerer Literatur: Josephine Bauer (Hrsg.): *Johann Heinrich Ramberg. 1763–1840 – Hofmaler, Zeichner, Radierer und Illustrator. Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphiken*. Hannover 1998. Die einzige Dissertation zu Ramberg wurde nicht als eigenes Buch publiziert: Franziska Forster-Hahn: *Johann Heinrich Ramberg als Karikaturist und Satiriker*. In: *Hannoversche Geschichtsblätter* NF 17 (1963) 1/3, S. 1–236 (Sonderheft).

⁴⁵ Siehe Rohr (Anm. 35), S. 6. Schumacher (Anm. 3) geht in ihrem Kapitel *Goethes Einstellung zur Illustrationskunst in der Spätzeit* an zwei Beispielen zu *Faust* (Mephisto betritt das Studierzimmer, Mephisto und Schüler; beide nicht in den fleischerschen Sammlungen) knapp auf Rambergs Illustrationen in der *Minerva* ein (S. 194–200, Abb. 69f.).

⁴⁶ *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschnieder, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc.* 25 Bde. Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler. München 1835–1852, Bd. 13, 1843, S. 514f.

⁴⁷ Johann Heinrich Ramberg: *Neunzehn Titelkupfer zu Shakespear's dramatischen Werken, übersetzt und erläutert von J[ohann] W[ilhelm] O[tto] Benda*. 19 Bde. Leipzig 1825–1826. Ebenfalls bei Ernst Fleischer in Leipzig (zugleich bei Black & Armstrong in London) erschien: *Eine Gallerie zu Shakespeare's dramatischen Werken in Umrissen*. Erfunden

sischer deutscher Autoren an, neben Goethe vor allem auf Schiller und Wieland.⁴⁸ Insbesondere mit der großen Wieland-Ausgabe von 1794, bei der Ramberg darauf bestand, als Einziger die Vorlagen zu liefern, machte er sich »als Illustrator einen großen Namen«.⁴⁹ Er wurde auch »Der kleine Raphael« genannt und gilt als einer der »vielseitigsten Künstler der Goethezeit«.⁵⁰ Neben seinen Arbeiten als Hofmaler und -kupferstecher erhielt er für seine Illustrationsvorlagen wohl eine Bezahlung pro abgeliefertem Blatt. Er wurde zum Vielzeichner, der kaum einen Auftrag ablehnte. Anlässlich nicht verkaufbarer anspruchsvoller Werke soll er im Alter gesagt haben: »Nein, ich werde kein Esel mehr sein, meine Mädel zu bestehlen, indem ich nur für den Ruhm arbeite«.⁵¹ Er hatte eine pragmatische Einstellung zu Kunst, die dem Kommerz diente, und sicherte damit sich und seinen Kindern bürgerlichen Wohlstand.⁵² 1826, als Gerhard Fleischer die Sammlung plante, war er immerhin schon 63 Jahre alt, die Illustrationen gehören also zu seinem Spätwerk und weisen dessen typische Merkmale auf.

In der *Minerva* waren die zugehörigen Texte bei Gedichten ganz mitabgedruckt, bei Dramen entsprechende Szenen oder Szenenausschnitte; von den Romanen wurde nur *Werther* aufgenommen und dazu gab es keine Textauszüge, dafür eine »Erklärung der Kupfer« mit Hinweisen auf die entsprechenden Seiten.⁵³ Bei der *Gallerie* handelte es sich also um Illustrationen im vollen Sinne, da jede Teiledition Text und Bild umfasste und unmittelbar nacheinander brachte. Dagegen waren die Drucke der fleischerschen Sammlungen Beigaben zur Textausgabe und vor allem Dekoration, selbst wenn sie dem jeweiligen Band eingebunden waren, der mehrere oder viel umfangreichere Werke enthielt. Übrigens kamen im Taschenbuch die Bilder zuerst, dann folgten die Texte. Für die Taschenbuchleser illustrierten also nicht die Stiche den Text, sondern umgekehrt, der literarische Text

und gestochen von Moritz Retzsch; Karl August Böttiger; Carl Borromäus von Miltitz; Hermann Ulrici; Frederic Shoberl. Leipzig, London 1828-1846. Sie enthielt eine Einleitung von Karl August Böttiger auf Deutsch und Englisch.

⁴⁸ Vgl. Johann Heinrich Ramberg: *Kupferstiche zu Schillers Werken*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Hans Henning. Weimar 1984; ders.: *Illustrationen zu deutschen Klassikern*. Hrsg. von Ferdinand Stutmann. Hannover 1963. – Ramberg stellte ferner Bilderbuchfassungen bekannter Werke her, die vom Volksbuch (*Tyll Eulenspiegel* in 55 Radierungen, Hannover 1816. Neuauflage Dortmund 1980) bis zu Homer (*Homer's Ilias: seriös und comisch in ein und zwanzig radirten Blättern*. Hannover 1828) reichen. *Reineke Fuchs* in 30 Bildern (1826) dagegen ergänzt eine bestimmte Buchausgabe (Berlin 1802 bei Soltau) und die Bilder haben darauf bezügliche Seitenzahlen.

⁴⁹ Rohr (Anm. 35), S. 79. Der Verlag Fleischer hatte Teil an dem Geschäft: Friedrich Fleischer verlegte die von Johann Gottfried Gruber veranstaltete kleinere Wieland-Ausgabe (Wieland: *Sämtliche Werke*. Leipzig 1824) mit verkleinerten Nachstichen der Kupfer. Außerdem gab es auch hierzu die Kupfersammlung von 49 Blättern separat in vier Lieferungen mit einem zusätzlichen Band Erläuterungen zu den Stichen (1826); nach ebd., S. 79.

⁵⁰ Gudrun Wille: »– so will ich mich bei künstlichen Erfahrungen nicht aufhalten«. Franz Cölestin Freiherr von Beroldingen 1740-1798. Hildesheim 2003, S. 150.

⁵¹ Johann Peter Lyser; zit. nach Rohr (Anm. 35), S. 108.

⁵² So auch Rohr (Anm. 35), S. 103.

⁵³ Vgl. *Minerva* (1832), S. v-xv.

dient als »Erklärung der Kupfer«. Unter dieser Überschrift waren die Texte regelmäßig im Inhaltsverzeichnis aufgelistet.

Außerdem erleichterten die *Minerva*-Veröffentlichungen das schnelle Identifizieren und ›Lesen‹ der Stiche, indem sie alle Titelangaben hatten, die das Werk identifizierten, oft mit dem Zitat einer Kernstelle für die Komposition im Bild. Die *Gallerie* mit den Texten ergab also eine Art ›Was gebildete Frauen von Goethes Werken kennen sollten‹. Goethe ›light‹ würde man heute sagen.

Es gab und gibt gute Argumente, dieses Unternehmen von Fleischer und Ramberg zu kritisieren, es lässt sich aber auch Wichtiges zu seiner Verteidigung vorbringen. Die in der *Minerva* in den Jahrgängen 1821–1833 erschienene *Gallerie zu Göthe's Werken* umfasste die »Meisterwerke des unsterblichen Dichters«, wie schon ein zeitgenössischer Rezensent es ausdrückte, aber auch weniger bekannte Texte.⁵⁴ Ramberg konnte mit den Illustrationen und der Auswahl zu Goethe allerdings nicht an die außerordentliche Beliebtheit seiner vorangegangenen *Gallerie zu Schillers Gedichten* anknüpfen. Hannelore Schlaffer argumentierte dazu überzeugend, dass Rambergs oft verniedlichender und humoristischer Stil sich nicht so bruchlos an Goethes wie an Schillers Werke anschmiegte.⁵⁵ Die Idee gesammelter Werke Goethes als Taschenbuch-Publikation in erschwinglichen jährlichen Fortsetzungen und als Kombination von hübschem Bild *und* Text⁵⁶ hatte auf jeden Fall bildende Funktion für die Leserinnen der *Minerva*, von denen die wenigsten das entsprechende ganze Buch lasen. Die Herausgeber von Frauenalmanachen, deren »mangelnde Seriosität« häufig kritisiert wurde, betonten die so stattfindende Erziehung der Leserinnen,⁵⁷ da sie deren Leselust entscheidend beeinflussten.⁵⁸ Wie Lydia Schieth herausgestellt hat, hatten Frauertaschenbücher wie die *Minerva* »große Bedeutung« für das weibliche Lesepublikum, da diese Bücher, häufig Geschenke, oft »den einzigen Zugang zur Literatur« boten und Frauen am »nationale[n] Bildungsprogramm« teilhaben ließen.⁵⁹ Schon eine *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit* von 1954 hat die Leistung der *Minerva* anerkennend beschrieben; in den Worten Paul Gerhard Klussmanns bestand sie darin, dass das Taschenbuch »in schönem Format

⁵⁴ Anonyme Rezension in: *Heidelbergische Jbb. der Literatur* (1823), S. 206.

⁵⁵ Schlaffer (Anm. 3), S. 247.

⁵⁶ Einige davon sind in der *Bibliographie deutscher Almanache* (Anm. 37) digital zugänglich, allerdings nur die Bildfolgen, nicht die Kombination von Text und Bild. Ebenso sind die entsprechenden *Minerva*-Stiche ohne die Texte einsehbar in den Dokumentationen Goethes »Götz von Berlichingen« in Illustrationen von J. H. Ramberg sowie Johann Heinrich Ramberg. Zeichnungen zu Goethes »Faust I«, beide hrsg. von Jutta Assel u. Georg Jäger auf dem Goethezeitportal (goethezeitportal.de, LMU München, 2008/09). Bei Letzteren handelt es sich nicht um Zeichnungen, sondern um Stiche aus der *Minerva*.

⁵⁷ Lydia Schieth: »Huldigung den Frauen« – Frauertaschenbücher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im kulturwissenschaftlichen Kontext*. Hrsg. von Paul Gerhard Klussmann u. York-Gothart Mix. Wiesbaden 1998, S. 83–100; hier S. 87.

⁵⁸ Paul Gerhard Klussmann: *Das Taschenbuch im literarischen Leben der Romantik und Biedermeierzeit: Begriff, Konzeption, Wirkung*. In: *Literarische Leitmedien* (Anm. 57), S. 47–64; hier S. 48.

⁵⁹ Schieth (Anm. 57), S. 100.

und mit guter Ausstattung mitten in der Romantik den erfolgreichen Versuch machte, Werke der Klassiker – Schiller und Goethe – zu kanonisieren und den beiden Dichtern im literarischen Leben und im Bewußtsein der deutschen Leser einen absoluten Spaltenplatz zu sichern«.⁶⁰

Merkmale von Rambergs Spätstil in Beispielen aus der fleischerschen Sammlung

Hier ist es angebracht, zumindest einige Bemerkungen über Rambergs Spätstil zu machen und diesen an selektiven Beispielen zu kennzeichnen, bevor Überlegungen zu möglichen Auswahlkriterien für die Sammlung angestellt werden. Rambergs Stil war um etwa 1800 ausgereift, von da an pflegte er ihn und ignorierte Entwicklungen um ihn herum. Als Zeichner blieb er bei malerischen Strukturen mit unterschiedlichen Strichlagen.⁶¹ Nachtmotive erlaubten extreme Beleuchtungen und Hell-Dunkel-Gegensätze. Seine Kompositionen sind auch im kleinen Format oft vielfigurig und komplex. Die Figuren sind bewegt und haben einen gefühlvollen Ausdruck, wobei er heiter-gefällige Situationen bevorzugt oder aber Bösewichte, die schon vom Aussehen her abstoßend sind und seine Neigung zu Satire und Karikatur verraten. Ramberg isoliert die Personen nicht, sondern stattet die umgebenden Räume und Landschaften phantasievoll aus, auch wenn sie im Text nicht beschrieben sind. Er reichert die Umgebung mit »erzählerischen und anekdotischen Elementen« an, so dass die Ausstattung oder Landschaft als »Stimmungsträger der Haupthandlung« fungiert.⁶² In der historistischen Kleidung und Raumausstattung hatte Ramberg Teil am zeitgenössischen Interesse an vergangenen Epochen: Götz trägt natürlich eine Ritterrüstung und hat eine eiserne Hand (Bl. 12), Egmont und Oranien (Bl. 7) tragen reiche Kleidung im Stil der Renaissance, ebenso Faust (Bl. 10): Federbarett, Halskrausen, Strumpfhosen und geschlitzte Pumphosen. Sonst entsprechen Kleidung, Frisuren, Ausstattung, Häuser, Räume und Gärten dem bürgerlichen Geschmack des Biedermeier: Die Kleidung junger Frauen ist immer figurbetont, sie haben winzige Füße und einen lieblichen Gesichtsausdruck, es gibt viel Blumenschmuck und eine deutliche Vorliebe für drollige Kinder und Haustiere in ausdrucksvollen Posen. Wo immer es das Motiv erlaubte, fand der Zeichner solche niedlich-humorvollen Beigaben, die gelegentlich ans Satirische grenzen. Engel haben gewaltige Flügel und Götter denkt man sich in den Wolken. Wie Doris Schumacher gezeigt hat, entsprach Rambergs »spätromantisch-biedermeierlicher Stil dem Geschmack eines kunstinteressierten, wohl situierten Publikums«.⁶³

Hier können nur wenige Beispiele erläutert werden, an denen diese charakteristischen Züge zu sehen sind: *Die Vögel* für humorvoll-satirische Elemente und Tierdarstellung; biedermeierliches Frauenbild, Kleinkind und ein typischer Hund in *Die*

⁶⁰ Klussmann (Anm. 58), S. 48 f. Vgl. Maria Lanckoronska, Arthur Rümann: *Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache aus der klassisch-romantischen Zeit*. München 1954, S. 83 f.

⁶¹ Vgl. Rohr (Anm. 35), S. 132, am Beispiel von Illustrationen zu *Reineke Fuchs*, 1826.

⁶² So Rohr, ebd., S. 130, über die Wieland-Illustrationen.

⁶³ Schumacher (Anm. 3), S. 200.

Geschwister; Erlkönig für Rambergs Vorliebe für Fratzen und Nachtmotive sowie das Blatt zur Schlusszene von *Faust I* für eine veränderte Lesart. In Rezensionen der *Minerva*-Bände wurden regelmäßig Rambergs Stiche erwähnt, wenn nicht sogar aufgezählt und beschrieben, noch bevor man erfuhr, von welchen Autoren die Textbeiträge stammten.⁶⁴ Die Rezensenten – und die Käufer – schienen geradezu auf humoristische Elemente in den Kupferstichen gewartet zu haben, insbesondere humorvolle Kinder- und Tierdarstellungen, den ›Rambergschen Hund‹ und andere niedliche Haustiere. Aus dem Jahr 1832 berichtet der Zeichner und Schriftsteller Johann Peter Lyser (1804–1870), dass Ramberg diese Publikumserwartungen kannte und ihnen bewusst entgegenkam.⁶⁵ Kritiker empfanden Rambergs Spätstil aber auch schon als Manier und als zu glatt.⁶⁶

Es fällt auf, dass Gerhard und Friedrich Fleischer die in Goethes umfangreichem Werk eher seltenen Komödien (*Die Geschwister, Die Vögel* nach Aristophanes) und Singspiele (*Jery und Bätely*) nicht zu kurz kommen ließen. In *Die Vögel* (Bl. 11; Abb. 1) haben nicht nur die zwei Schriftsteller (als solche markieren sie die Bücher, die sie in der Felsenlandschaft umgeben) das Aussehen ›seltsamer Vögel‹, suchen sie doch ein Land, wo ihre Werke teuer bezahlt werden und sie alles bekommen, was sie wollen. Ramberg hat phantasievoll eine große Zahl von gefiederten Tieren verschiedener Gestalt und Größe ins Bild gebracht. Stehen in Goethes satirischem Drama die Vögel für das Publikum, das im Reich der Luft zu Hause ist, so ist in der Illustration mindestens die Eule vermenschlicht, die einen skeptisch-nachsichtigen Gesichtsausdruck zeigt. Als Trend für Gerhard Fleischers Auswahl zur Ausgabe letzter Hand lässt sich aber feststellen, dass er dafür vorwiegend ernste Kompositionen auswählte und jene vermied, die die typischen, ans Karikaturistische grenzenden Elemente von Rambergs Spätstil aufwiesen und in Publikationen wie *Tyll Eulenspiegel* (1816) und *Homer's Ilias: seriös und comisch* (1828) besonders hervortraten.

Die Illustration *Die Geschwister* (Bl. 6; Abb. 2) ist ein ausgezeichnetes Beispiel, wo Ramberg sich in der Figurenkonstellation und Gestik eng an den Text gehalten hat, aber gleichzeitig charakteristische Veränderungen und Zugaben vorgenommen hat: Die gewählte Szene steht am Anfang des Schauspiels, als Marianne mit dem Nachbarskind die ernste Konversation zwischen Wilhelm und seinem Freund

64 Zum Beispiel in der anonymen Rezension von Bd. 16 (1824) im *Literatur-Blatt auf das Jahr 1824*, Nr. 2 (6.1.1824), S. 5, die zu einer der *Götz*-Illustrationen meinte – wenn auch ironisch –, so auf die Bühne gebracht, würde das ›Ramberg'sche Schwein gewiß das Theaterpublikum von Goethe's *Götz von Berlichingen* ansehnlich vermehren‹. Der anonyme Kritiker des Bandes für 1829 mit Illustrationen zu *Faust* erwähnte diese ebenfalls vorab, wenn sie auch gegenüber den Zeichnungen des Nazareners Peter von Cornelius schlecht wegkamen (*Literatur-Blatt* Nr. 87 [28.10.1828], S. 356).

65 Johann Peter Lyser in *Hannoversche Geschichtsblätter* (1915); zit. nach Rohr (Anm. 35), S. 106.

66 Karl Goedeke sprach in seinem Eintrag zu Philipp Wilhelm Blumenhagen (1781–1839), der viele der Stiche in der *Minerva* mit wortreichen, pädagogischen Erklärungen versah, von den ›manierierten geleckten Kupfer[n] Rambergs‹ (Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*. Bd. 3. Dresden 1881, Nr. 169, S. 697).

Fabrice über die verstorbene Charlotte (bei Ramberg als Porträt an der Wand, das bezeichnet ist »Charlott[e]«) und ihre Tochter unterbricht. Das Kind, hier im Zentrum, soll den Gutenachtgruß sagen und eine »Patschhand« geben (AlH 7, S. 126). Dem Zentrum der häuslichen, biedermeierlich interpretierten Szene ist aber auch ein typisches Hündchen beigefügt. Bittend hat es sich an Mariannes Knie aufgerichtet und streckt – wie das Kind die Hand gegen Wilhelm – eine Pfote nach Marianne aus. Marianne führt das Kind nicht, wie in den Szenenanweisungen vorgesehen, sondern hält es im Arm. Andererseits drückt die nachdenkliche Haltung des daneben stehenden Fabrice, der eine Hand zum Herzen führt, gut aus, dass dieser gerade »für sich« sagt: »Sie ist gar zu lieb; ich muß mich erklären« (ebd.). Alle wollen Mariannes Zuwendung. Vor allem die Kinderdarstellung ist spätromantisch-biedermeierlich. Der kleine Junge mit seinem runden Gesicht, süßen Lächeln, Lockenkopf und winzigen Füßen sieht jedenfalls so aus, dass man Marianne glaubt, was sie im Drama gerade gesagt hat: dass sie sich den ganzen Tag mit ihm abgeben möchte.

Der Gegenpol zu den lieblichen Gesichtern der Kinder und jungen Männer und Frauen sind die »Fratzen«, für die Ramberg eine Vorliebe hatte.⁶⁷ Sie finden sich aber in den Sammlungen nur moderat, da in der Auswahl keine negativen Figuren im Vordergrund stehen. Der Nebelstreif in *Erlkönig* (Bl. 18; Abb. 3) hat natürlich solch ein verzerrtes Gesicht. Außerdem scheint sich sogar das Pferd vor der anderen Fratze in der alten Weide zu erschrecken und wiehert mit gebleckten Zähnen, eine typische Detailzugabe. Das Blatt ist repräsentativ für extreme Beleuchtungen und Nachtbilder. Der Nebelstreif-Erlkönig setzt sich stark gegen den schwarzen Himmel ab, ein nicht sichtbarer Mond beleuchtet die Gesichter und lässt das Pferd einen Schatten werfen. Der Sohn in den Armen des Reiters ist dagegen wieder verkleinert und verniedlicht: Man erkennt aus dem Bündel nur ein Kleinkindgesicht und eine winzige Hand. Er ist zu klein, um realistisch den Part des Sohnes zu sprechen. Natürlich muss man die kleinen Stiche schon sehr aufmerksam betrachten, um solche Details zu erkennen, sie sind aber erstaunlich genau und realistisch ausgeführt.

Von Rambergs sechzehn Motiven zu *Faust* (in *Minerva* auf 1828/29) wurde für die erste Sammlung nur eine Gartenszene mit Faust und Margarethe sowie Mephisto klein im Hintergrund (Bl. 10) gewählt bzw. zuerst dafür angefertigt (die 5. Lieferung erschien 1828), außerdem sein Schlussbild (Bl. 21; Abb. 4). Das Schlussbild zeigt eine gegenüber Goethes Text stark veränderte Lesart:⁶⁸ Ramberg repräsentiert die unkörperliche ›Stimme von oben‹ durch einen Engel mit lieblichem Gesicht und gewaltigen Flügeln. Er hebt die Gefangene leibhaftig aus dem Kerker, dessen Decke sich geöffnet hat, zu sich in die Wolken. Margarethes Fesseln sind zerbrochen, und sogar ihr Kind ist ihr wohlbehalten und pausbackig wieder an die Brust gegeben. Ganz klein im Hintergrund verschwindet Faust mit Mephisto. So ›erhebend‹ lasen auch in der Biedermeierzeit wohl nur wenige den Schluss von *Faust I*. Dieses Motiv

67 Laut Rohr (Anm. 35), S. 134, verwendete der Advokat und Ständeabgeordnete Johann Carl Bertram Stüve diesen Ausdruck für Rambergs Stil im Jahr 1826; vgl. J. C. B. Stüve: *Briefe*, Hrsg. von Walter Voge. Göttingen 1959, Bd. 1, S. 156.

68 Auch Hannelore Schlaffer urteilte, Rambergs Illustrationen schlugen eine Lesart von *Faust I* als »drolliges Puppenspiel« vor (Schlaffer [Anm. 3], S. 248).

war anscheinend besonders beliebt und Friedrich Fleischer hat es am Schluss der zweiten Sammlung (zu Bd. 54) nochmals aufgenommen.

Verharmlosung, Vereinfachung und Verniedlichung von Goethes Werken sind typisch für Rambergs Motivwahl und Umsetzung. Es ist jedoch einzuschränken, dass der Unterschied zwischen Zeichnung – soweit erhalten – und Kupferstich oft eklatant ist⁶⁹ und das Süße der Gesichter, das Minutiöse und Biedermeierliche des Blumenschmucks und anderer Details stark auf Kosten der Stecher geht, ein Aspekt, der bei weiteren Untersuchungen noch zu verfolgen ist. Von Rambergs Illustrationen zu sprechen ist also immer eine starke Vereinfachung, wo dieser nur die Vorlagen lieferte.

Es muss einer umfangreicherer Untersuchung vorbehalten bleiben, alle Kupferstiche der beiden fleischerschen Sammlungen zu analysieren. Es war nicht das Ziel dieses Aufsatzes, Rambergs *Gallerie* und die fleischersche Auswahl für die Kupfersammlung zur Ausgabe letzter Hand zu verteidigen. Es bleibt jedoch zu betonen, dass vor allem die *Gallerie* ein wichtiges Dokument dafür ist, wie Goethes Werk im letzten Jahrzehnt seines Lebens einer relativ breiten Leserschicht bekannt und schmackhaft gemacht wurde, auch wenn sich mit guten Gründen argumentieren lässt, Rambergs Behandlung sei Goethes Werk unangemessen. Es ist anzunehmen, dass Ramberg für wiederverwendete Vorlagen nicht bezahlt wurde, so dass Gerhard Fleischer für die erste Sammlung geringe Auslagen hatte. So zeigt diese Sammlung gleichzeitig, dass der Olympier in den 1820er Jahren auch ein Objekt verlegerischer Geschäftstüchtigkeit war. Die auf illustrierte Ausgaben und Taschenbücher spezialisierte Verlegerfamilie Fleischer unternahm einen erfolgreichen Versuch, an der letzten autorisierten Ausgabe von Goethes Werken bei Friedrich Cotta teilzuhaben, zuerst im Anschluss an Rambergs *Gallerie zu Göthe's Werken* in der *Minerva*. Diese erste Sammlung war zwar einheitlich im Stil, kam aber bei den Subskribenten der Ausgabe nicht sehr gut an. Die von Friedrich Fleischer herausgegebene zweite Sammlung kann in ihrer Vielfalt als ein aussagekräftiger Querschnitt populärer Illustrationsstile um 1830 gesehen werden und ist nicht auf spätmantisch-biedermeierlichen Stil beschränkt.

⁶⁹ Siehe die sechs Vorzeichnungen zu *Faust*-Illustrationen in *Minerva* 1828/29, darunter das oben besprochene *Mater Dolorosa*-Bild. In: *Wiederholte Spiegelungen* (Anm. 38), S. 754f.

STEFAN MATUSCHEK

*Faust und Siegfried
Mythosverständnis und Darstellungsformen
bei Goethe und Richard Wagner*

Das Wort ›Mythos‹ klingt nach dem ganz Alten, nach dem Vorgeschichtlichen, den Uranfängen vor jeder historischen Überlieferung. Die Vorsilbe ›Ur‹ kann überhaupt als Richtungsanzeiger in Sachen Mythos gelten. Es geht immer wieder um das Erste, das Älteste, Ursprüngliche. Fragt man jedoch nicht, wovon der Mythos handelt, sondern danach, als was er aufzufassen ist – fragt man also nicht nach dem Inhalt, sondern nach dem Begriff des Mythos, dann ist die Sache nicht mehr so alt. So wie wir heute vom Mythos als einer narrativen Welterklärung und damit als eigener Weltanschauungsform reden, geschieht dies erst seit etwa 200 Jahren. Der neuzeitliche Mythosbegriff, der die alten Geschichten nicht als Lügen oder allegorische Wahrheiten, sondern als ästhetisch-narrative Denk- und Erklärungsform auffasst, ist ein Produkt der Aufklärung. Es sind vor allem Giovanni Battista Vico und Johann Gottfried Herder, die dieses neue Mythosverständnis formulieren, und es ist der Göttinger Altphilologe Christian Gottlob Heyne, der dafür als Erster den Singular ›Mythos‹ verwendet. Bis dahin sprach man von Fabeln und Mythologie.¹ Genau auf diesem aufklärerischen Mythosverständnis beruht die romantische Forderung nach einer ›Neuen Mythologie‹. Denn damit ist gerade keine Erneuerung lügenhafter oder nur allegorisch wahrer Geschichten gefordert, keine Erneuerung der voraufklärerischen Mythenbegriffe, sondern die Erneuerung dessen, als was die Aufklärung die Mythen verstand: der ästhetisch-narrativen Denk- und Weltanschauungsform. Die moderne, auf der Aufklärung beruhende Rede vom Mythos ist also keine bloße Rede vom ganz Alten. Sie ist zugleich eine aktuelle, der eigenen Gegenwart zugehörige Konzeption, was dieses ganz Alte überhaupt sei und bedeute. So entsteht ein Zwitter aus alt und neu. Moderne Hinwendungen zum Mythos sind jeweils neue Konzepte vom ganz Alten, häufig solche, die – wie die romantische Neue Mythologie – das Alte mit einem zukünftigen, utopischen Potenzial aufladen. Seit der Romantik durchziehen solche Mythoskonzepte die Literatur, Kunst und Musik, überhaupt die künstlerische, intellektuelle und politische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie sind keine einfachen Rückwendungen, sondern kontraststarke Spannungsgefüge aus Progression und Regression. Sie sind avantgardistisch urtümlich.

Ein einschlägiges Beispiel, wie eine solche progressive Mythos-Orientierung aussehen kann, gibt Richard Wagner. Insbesondere *Der Ring des Nibelungen* sowie die zugehörigen theoretischen Abhandlungen und Selbsterklärungen Wagners (*Oper*

¹ Ausführlicher dazu mein Beitrag ›Fabelhaft und wunderbar in Aufklärungsdiskursen. Zur Genese des modernen Mythosbegriffs. In: Hans Adler, Rainer Godel (Hrsg.): *Formen des Nichtwissens der Aufklärung*. München 2010, S. 111-120.

und Drama und *Eine Mittheilung an meine Freunde* von 1851) geben den eindrucksvollsten und historisch wirksamsten Beleg für die avantgardistische Urtümlichkeit des modernen Mythologen. Durch die Siegfried-Figur ist dieser Zusammenhang zu einem zentralen Kapitel der politisch-ideologischen Identitätsstiftung in Deutschland geworden – einem Kapitel, in dem auch Goethes Faust-Figur steht. Nun hat man die Ideologie des Faustischen bis heute gründlich als solche durchleuchtet und ihre textferne und -fremde Funktionalisierung des goetheschen Dramas ausgewiesen. Was dabei an Neuem noch zu erkennen und zu sagen bleibt, ergibt sich aus einer technischen Perspektive: derjenigen, die nach dem Zusammenhang von Mythos-Konzepten und Darstellungsverfahren fragt. In dieser Perspektive wird deutlich, dass sich Goethes und Wagners Mythen-Ästhetik genau entgegenstehen und dass die Ideologisierung von Goethes *Faust* mit dem formalen Einfluss von Wagners Ästhetik zu tun hat. Die Auslegung des *Faust* als Mythos der Deutschen ist eine Applikation von Wagners Mythos-Konzept auf Goethes mythenpoetisch und -ästhetisch geradezu konträr konzipiertes Drama.

Wagners Beitrag zum Mythosverständnis: sinnliche Überwältigung

Dass der Nibelungenstoff und insbesondere Wagners Fassung mit der Siegfried-Figur zur deutschen Nationalideologie und dessen kriegerischer Wert- und Identitätsbildung beigetragen hat, ist bekannt.² Ebenso bekannt ist Wagner als Programmatiker und Praktiker des Gesamtkunstwerks, prägnanter gesagt: als Guru des multimedialen Fest- und Weihespiels, in dem die moderne Kunst selbst religiös mythische Qualität gewinnen soll. Der stoffliche und konzeptionelle Rückgriff auf den Mythos dient dazu (so kann man Wagners Avantgardenismus in diesem Zusammenhang bezeichnen), »den Mythos des Kunstwerks aufzubauen«.³ Es erscheint als Vollzugsform dessen, worauf die deutschen Frühromantiker und Frühidealisten unter dem Leitbegriff der ›Neuen Mythologie‹ politisch-utopisch spekuliert haben – als eine Vollzugsform allerdings, deren tatsächlicher Bayreuther Vollzug am Ende bekanntlich viel chauvinistischer geriet, als sie anfänglich vom steckbrieflich gesuchten bürgerlichen Revolutionär Wagner gedacht war.

Das politische Interesse, auch das politische Engagement gehören wesentlich zu Wagners Beschäftigung mit dem Mythos. Er folgt darin den Frühromantikern, deren ›Neue Mythologie‹ ihrerseits politisch motiviert ist: »Wir müssen also auch über den Staat hinaus! – Denn jeder Staat muß freie Menschen als mechanisches Räderwerk behandeln; u[nd] das soll er nicht; also soll er aufhören «.⁴ So steht es schon

² Dazu zuletzt Herfried Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin 2009, insbes. das Kapitel: *Verrat, Heldenmut, Opfergang. Die Nibelungen als Fluch und Schicksal*, S. 69–107.

³ Stefan Kunze: *Mythos und Modernität in Wagners Musikdrama*. In: *Romantik. Aufbruch zur Moderne*. Hrsg. von Karl Maurer u. Winfried Wehle. München 1991, S. 527–567; hier S. 547.

⁴ *Mythologie der Vernunft. Hegels >ältestes Systemprogramm< des deutschen Idealismus*. Hrsg. von Christoph Jamme u. Helmut Schneider. Frankfurt a. M. 1984, S. 11 f.

im sog. ›ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus‹, in dem die Idee einer ›Neuen Mythologie‹ zum ersten Mal greifbar ist. Die politische Botschaft des Neuen Mythos liegt darin, dass er den Staat überflüssig mache, und zwar dadurch, dass er auf lebendig würdevolle Weise die Gemeinschaft der freien Menschen herbeiführen solle, die der Staat dagegen nur als abstraktes, würdeloses Regelwerk organisiere. Genau das ist auch Wagners Perspektive. Er formuliert sie, indem er das ›Reinmenschliche‹ gegen das Staatsbürgerliche ausspielt. Das ›Reinmenschliche‹ ist dabei Inhalt und Botschaft des Mythos, in dem die natürlichen Bedürfnisse freier Menschen zum Ausdruck kommen; das Staatsbürgerliche wird dagegen als entwürdigende Beschneidung dieser Bedürfnisse verunglimpt. In *Oper und Drama* interpretiert Wagner den Antigone-Mythos in diesem Sinne: Antigone setze die natürlichen Bedürfnisse der Blutsverwandtschaft (die Beerdigung ihres Bruders) gegen die kreonsche Staatsraison durch. Insofern gilt ihm Antigone als Symbolfigur seiner eigenen Botschaft: der Durchsetzung des ›Reinmenschlichen‹ gegen alle Staatsinteressen. Wagners Antigone-Interpretation endet in dem Ausruf: »Heilige Antigone! Dich rufe ich nun an! Laß Deine Fahne wehen, daß wir unter ihr vernichten und erlösen! – – ».⁵ Vernichten will Wagners Mythos alle Vorstellungen staatlicher Ordnung und Interessen, wofür insgesamt der nur polemisch gebrauchte Begriff ›Politik‹ steht (»Antigone verstand nichts von der Politik – sie liebte«⁶); erlösen will er die natürlichen menschlichen Bedürfnisse.

Wohin solche Politikverachtung im Namen des Mythos und der menschlichen Natur in der deutschen Geschichte geführt hat, braucht man niemandem zu sagen; auch nicht, dass die Wagner-Rezeption dabei eine tragende Rolle spielte und dass diese Rolle kein bloßes Missverständnis war. Wagners Herkunft aus der 48er-Revolution gibt zu dem Urteil Anlass, dass »kaum etwas seinen ursprünglichen Absichten weniger angemessen [war] als seine Vereinnahmung durch die nationalistische Rechte«.⁷ In seiner weiteren Entwicklung aber verknüpft Wagner die Siegfried-Figur im Kontext der Reichsgründung mit einer nationalmythologisch-imperialistischen Botschaft,⁸ die seine nationalistischen Rezipienten also nicht erst hineinlesen mussten. Auch die ursprüngliche Absicht ist nichts, was als politische Perspektive zu retten wäre, denn es ist die Verdrängung aller politischen Rationalität durch einen Künstlermessianismus. Man hat darin eine typisch deutsche Eigenschaft sehen wollen, die von den Romantikern über Wagner bis zu Hitler reicht: eine Deutungslinie, die zum ersten Mal in einer Harvard-Dissertation aus dem Jahre 1942⁹

5 Richard Wagner: *Oper und Drama*. Hrsg. u. kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart 1994, S. 199. Die gesamte Antigone-Interpretation dort S. 189–199, das ›Reinmenschliche‹ S. 194.

6 Ebd., S. 197.

7 Herfried Münkler: *Richard Wagner*. In: *Deutsche Erinnerungsorte III*. Hrsg. von Etienne François u. Hagen Schulze. München 2001, S. 549–566; hier S. 555.

8 Dazu Helmut Brackert: »Wir haben keine Mythologie«. *Die nationalen Nibelungen-Leitbilder des 19. und 20. Jahrhunderts und Richard Wagners »Ring«-Tetralogie*. In: *Rund um den Ring. Ein Frankfurter Vortragszyklus zu Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«*. Frankfurt a.M. 1995, S. 17–25; insbes. S. 20.

9 Peter Viereck: *Metapolitics. From Wagner and the German Romantics to Hitler*. Expanded edition with a new introduction by the author. New Brunswick, London 2007.

gezogen wurde. Thomas Mann hat mit mehreren Essays und dann mit seinem *Doktor Faustus*-Roman diese Linie seinerseits gezogen und sie auch – insbesondere im Roman – in ihrer mythenbildenden Suggestivität kritisch reflektiert.¹⁰ Das Mythische scheint in diesem Zusammenhang epidemisch zu sein. Wo man die Verbindung von Mythos und Politik im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren versucht, besteht das Risiko, seinerseits Mythen zu bilden.

Die technische Perspektive, die nach dem Zusammenhang von Mythos-Konzepten und Darstellungsverfahren fragt, kann helfen, diese Ansteckungsgefahr möglichst gering zu halten, denn sie erlaubt eine nüchterne Beschreibung, welche eigene, neue Qualität Wagners Mythosverständnis mit sich bringt. Nun steht der Theoretiker Wagner in einem zweifelhaften Ruf. Seine Abhandlungen neigen zur Großsprecherei. Was aber bei all seinen ausgreifenden kunsttheoretischen Erörterungen überzeugt, ist die Klarheit, sobald es um konkrete Fragen der künstlerischen Darstellung geht. Der Theoretiker Wagner wird dort am interessantesten, wo er als Praktiker spricht und an die Umsetzung auf der Bühne denkt. Das gilt auch für seine Ausführungen zum Mythos.

Der Begriff, den sich Wagner vom Mythos macht, ergibt sich aus der praktischen Anforderung, in der er sich als Verfasser eines mythischen Dramas sieht. Diese Anforderung bestehe darin, heißt es in *Oper und Drama*, Inhalt und Gestalten des Mythos »in dichteste gedrängteste Form« zu bringen.¹¹ Konkret: Was im *Nibelungenlied* oder in den *Edda*-Liedern in breiter epischer Darstellung vorliegt, müsse im Drama zu prägnanten Gestalten und Handlungsmotiven konzentriert werden. Ein Beispiel: So plastisch-plakativ, wie Wagner seine Siegfried-Figur auftreten lässt (»*in wilder Waldkleidung, mit einem silbernen Horn an der Kette, kommt mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein; er hat einen großen Bären mit einem Bastseile gezäumt und treibt diesen mit lustigem Übermute gegen Mime an: Hoiho! Hoiho! / Hau ein! Hau ein!*«¹²), so plastisch-plakativ findet er sich an keiner Stelle in den epischen Überlieferungen. Das Drama verdichtet, was in der mythischen Tradierung zerstreut liegt. Das Entscheidende ist nun, dass Wagner diesen Verdichtungsprozess nicht nur als Geschäft des Dramatikers, sondern zugleich auch als Prinzip des Mythos versteht. Die Anforderung, in der er sich als Dramendichter sieht, projiziert er in die Entstehungsgeschichte des Mythos zurück. Im Sinne Jacob Grimms versteht Wagner den Mythos als anonyme Volksdichtung; im ganz eigenen Sinne aber versteht er diese Volksdichtung als den ersten sinnlichen Verdichtungsprozess, der sich im Geschäft des Dramatikers dann wiederholt. Die mythische Volksdichtung verhält sich dabei gegenüber der Wirklichkeit so, wie sich der mythische Dramendichter gegenüber der Volksdichtung verhält. So ergibt sich ein doppelter Verdichtungsprozess – in Wagners Worten:

¹⁰ Dazu mein Beitrag *Dante, deutscher Dante und die Selbstbehauptung gegen das Nationalgedicht in Thomas Manns »Doktor Faustus«*. In: *Literaturwissenschaftliches Jb.* 22 (2001), S. 271–284.

¹¹ Wagner (Anm. 5), S. 163.

¹² Richard Wagner: *Siegfried. Zweiter Tag aus dem Bühnenfestspiel »Der Ring des Nibelungen«*. Vollständiges Buch, Wortlaut der Partitur, eingeleitet u. hrsg. von Wilhelm Zentner. Stuttgart 1995, S. 12 f. (1. Aufzug, 1. Szene).

Aller Gestaltungstrieb des Volkes geht im Mythos somit dahin, den weitesten Zusammenhang der mannigfältigsten Erscheinungen in gedrängtester Gestalt sich zu versinnlichen [...]. Wie in diesem Mythos der weitverzweigteste Umfang der Erscheinungen zu immer dichterer Gestalt zusammengedrängt wurde, so führte das Drama diese Gestalt wieder in dichtester, gedrängtester Form vor.¹³

Das ist der Mythos-Begriff des Praktikers. Er erklärt die Sache aus dem Herstellungsprozess. Die Frage *Was ist der Mythos?* beantwortet sich aus dem Verfahren, wie man ihn macht. So versteht Wagner den Mythos aus seiner eigenen künstlerischen Praxis heraus. Damit liefert er zugleich die Selbstvergewisserung seiner Praxis, insofern er den Dramatiker zum Vollender des Mythos erklärt. Dessen Geschäft ist die Potenzierung des mythischen Prinzips. Der Mythos ist Verdichtung der Wirklichkeit, das mythische Drama die Verdichtung dieser Verdichtung, ist also Mythos hoch zwei. Konkret vorgestellt: Der mythische Siegfried entstand, indem sich die vielen, in der Wirklichkeit hier und da begegnenden Eigenschaften männlichen Heldenbums zu einer Figur konzentrierten; der wagnersche Siegfried entsteht, indem sich diese Konzentration noch einmal in typischer Gestalt und Situation, in typischem Ausdruck verdichtet. Es ist wie ein doppelter Destillationsvorgang. Es geht um den reinsten Extrakt der Eigenschaften dieser Welt. Die Passagen aus *Oper und Drama*, die dieses Mythenverständnis entwickeln, sind von dieser Vorstellung ganz eingenommen. Immer wieder ist hier von »Verdichtung«, von »gedrängter, deutlicher plastischer Gestaltung«, von »plastischer Dichtheit«, von »vollster Gedrängtheit«, von »dichtgedrängte[r] Beschaffenheit« die Rede.¹⁴

Ideengeschichtlich ist Wagners Mythosbegriff als radikal naturalistisch zu kennzeichnen. Nach diesem Verständnis eröffnet der Mythos keine transzendenten Perspektiven. Er ist vielmehr der prägnanteste Ausdruck der irdisch-menschlichen Natur. Der mythische Gott erklärt sich dabei als Destillation der Vaterrolle. Man weiß, dass Wagner sich in solchen Fragen an Feuerbach orientiert hat.

Die Ideengeschichte ist jedoch nicht die Dimension, mit der Wagners Beitrag zur modernen Mythenvorstellung relevant wird. Relevant wird er vielmehr durch seine praktische Dimension, durch seine Präsentation des Mythos als sinnliche Überwältigung. Die Verdichtung, auf die es Wagner ankommt, führt zu einer Intensivierung und Anreicherung der sinnlichen Erscheinung des Mythos, und zwar in multimedial synästhetischer Inszenierung. Wagners mythisches Drama ist kein bloßer Text, sondern ein Musikdrama, das aufgeführt sein will. Es besteht aus Instrumentalmusik und Gesang, aus Bühnenbild, Kostümen, Requisiten, das Ganze in einer das Publikum über Tage einnehmenden Festspielsituation. Auch hier sind nicht die Idee des Gesamtkunstwerks und dessen religiöse und politische Dimensionen interessant. Wichtiger ist die besondere praktische Umsetzung, die Wagner anstrebt. Entsprechend seinem Verdichtungskonzept geht es ihm dabei um die Zusammenführung aller verschiedenen sinnlichen Eindrücke zu einem konzentrierten Ganzen. Siegfrieds Kostüm (»*wilde Waldkleidung*«), seine Requisiten (»*Horn an der Kette*«), sein Verhalten (»*mit jähem Ungestüm aus dem Walde herein*« mit einem »großen

¹³ Wagner (Anm. 5), S. 162 f.

¹⁴ Ebd., S. 162-164.

Bären« am Band, in »lustigem Übermute«) und sein Gesang (»Hoiho! Hoiho!«) – das alles fließt zu einem einzigen, gleichgerichteten Gesamteindruck zusammen. Es zielt auf sinnliche Überwältigung. In der Wagner-Diskussion macht dafür bis heute das Wort vom ›Generalangriff auf alle Sinne‹ die Runde. Es kommt darauf an, darin nicht einfach den großen Effekt und das Wirkungsbedürfnis Wagners zu sehen, sondern seinen durchschlagenden Beitrag zum modernen Mythenverständnis. Dass der Mythos die sinnliche und emotionale Überwältigung und Überbietung der Vernunft sei – das ist Wagners neues Konzept. Es ist kein Rückgriff auf das ganz Alte, keine Wiederkehr des alten Mythos in die moderne bürgerliche Gesellschaft. Es ist ein modernes Konzept, das sich dem multimedialen Künstler des 19. Jahrhunderts verdankt.

Wie entschieden Wagner seiner eigenen künstlerischen Gegenwart verpflichtet ist, zeigt sich darin, wie konsequent er in seinen Inszenierungen alle quellenkundlichen Rücksichten abweist. Historisierende Germanenkostüme etwa in der Art, wie sie Peter Cornelius' Illustrationen zu Volksausgaben des *Nibelungenliedes* oder Julius Schnorr von Carolsfelds Nibelungen-Fresken in der Münchner Residenz bieten, lehnt Wagner als »ethnographischen Unsinn«¹⁵ ab. Das sind für ihn bloße »Kuriositäten«¹⁶ und gerade nicht das Reinmenschliche, auf das sein Mythosverständnis zielt. Schon die mittelalterliche epische Überlieferung des *Nibelungenlieds* fällt für ihn unter die Kategorie der Kuriosität: »[...] so lange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte«, sagt Wagner über Siegfried, wäre ihm »nie eingefallen«, ihn »zum Helden eines Drama's zu machen«.¹⁷ Der mythische Siegfried in seinem Sinne war daraus erst zu *extrahieren*, wie es in Wagners Selbstbeschreibung heißt, zu *konstruieren*, wie wir genauer sagen müssten. Das Entscheidende dieser Konstruktion liegt allerdings darin, dass sie gerade nicht als Konstruktion gelten will, sondern als Freilegung urtümlichster Wahrheit. Wagner nennt das den »reinen Mythos«¹⁸ oder auch »Urmythos«.¹⁹ Mit Jacob Grimm hält er das Volk für dessen anonymen kollektiven Schöpfer. In einer paradoxen Überbietungsfigur aber sieht er seine eigene Rolle darin, dass er als moderner Dichter diesen Mythos in einer Reinheit bringe, wie ihn die volkstümlichen Überlieferungen ihrerseits doch nicht erreichen. Das verträgt sich insofern mit der grimmschen Volkspoesie-These, als auch die zwischen dem Ideal der reinen Volkspoesie und deren späteren, durch einzelne Bearbeiter geprägten Fassungen unterscheidet. Je älter, desto volkstümlicher, also besser – so heißt entsprechend die Devise, die sich

¹⁵ So hält es Cosima Wagners Tagebuch am 13. Juli 1873 fest; Nachweis bei Oswald Georg Bauer: *Ferne und Nähe. Inszenierungsprobleme des Mythos*. In: Richard Wagner – *Der Ring des Nibelungen*. Ansichten eines Mythos. Hrsg. von Udo Bermbach u. Dieter Borchmeyer. Stuttgart, Weimar 1995, S. 87–97; hier S. 90f.

¹⁶ Richard Wagner: *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Aufführung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen« bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten*. In: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 6. Leipzig 1907, S. 257–272; hier S. 263.

¹⁷ Richard Wagner: *Eine Mittheilung an meine Freunde*. In: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 4. Leipzig 1907, S. 230–344; hier S. 312.

¹⁸ Ebd., S. 314.

¹⁹ Wagner (Anm. 5), S. 170.

beispielhaft in der äußersten Hochschätzung des *Hildebrandlieds* zeigt. Wagner nimmt für sich in Anspruch, das grimmsche Ideal zu realisieren. So stellt er das als Ältestes Gedachte und Geschätzte als aktuell Eigenes her. Deshalb wird auch der Stabreim verwendet, in dem Jacob und Wilhelm Grimm das großartigste Zeugnis der urtümlichen volkspoetischen Kraft sehen.²⁰ Wagners Mythos ist ideologisch wie in seiner multimedialen Praxis ein Produkt des 19. Jahrhunderts.

Wie eng sich dabei Ideologie und Medienpraxis verbinden, lässt sich etwa an Wagners Motivation des Stabreims ablesen. Sie folgt sowohl der grimmischen ideologischen Hochschätzung des volkspoetisch Ursprünglichen (»der Stabreim«, heißt es in *Oper und Drama*, ist »die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache«²¹) als auch ganz konkreten Überlegungen der Versvertonung. Wagner denkt hier an die Vorteile, die kurze Stabreimverse für die Atemphysiologie der Sänger haben, und an die Möglichkeit, durch die Koordination von Alliteration und Tonarten semantische Solidaritäten und Antithesen doppelt hörwirksam herauszustellen; nach dem Schema, semantisch solidarische Wörter (»Liebe«, »Leben«, »Lust«) in derselben Tonart, semantisch antithetische Wörter (»Lust und Leid«) dagegen mit Tonartwechsel zu singen.²² Was dieses Beispiel zeigt, beherrscht Wagners Mythoskonzept insgesamt: Es geht ihm um die konsequente Gleichrichtung möglichst vieler sinnlicher Eindrücke auf einen überwältigenden Gesamteindruck hin. Das Vorwort, mit dem Wagner noch vor der Komposition und vor allen Realisierungsaussichten seine *Ring*-Dichtung veröffentlicht hat, ist ein geradezu musterhaftes Strategiepapier für eine konzertierte Aktion. Es ist ein Aufruf zur Ausrichtung aller Kräfte »auf Einen Styl und Eine Aufgabe«,²³ wobei nicht nur an die von allen Beteiligten (Dichter, Komponist, Theaterarchitekt, Kulissenmaler, Bühnenausstatter und -techniker, Sänger, Musiker ...) gemeinsam hervorzubringenden Effekte gedacht wird, sondern auch daran, wie jede denkbare Ablenkung möglichst zu vermeiden sei. Deshalb soll das Orchester unter der Bühne versteckt spielen, damit das Publikum nicht optisch vom Bühnengeschehen oder akustisch durch Nebengeräusche der Instrumente abgelenkt werde. Das Ganze soll zudem fernab der Städte und des Alltagslebens stattfinden, damit sich der Lebensvollzug auf das Kunstgeschehen konzentriere.²⁴ Nichts veranschaulicht dieses wagnersche Strategiedenken besser als folgende anekdotische Mitteilung: Er habe, erzählt Wagner, als ihm die Realisierung seines Vorhabens in Deutschland noch ganz unmöglich erschien, einmal ernsthaft über das ihn überraschende Angebot nachgedacht, in Brasilien aus dem Nichts eine Oper aufzubauen. Wie sollte das angesichts der zu erwartenden geringeren Qualität der dortigen Sänger möglich sein? Wagners Ant-

²⁰ Vgl. Vorrede und Kommentar (S. 36) in *Die beiden ältesten deutschen Gedichte aus dem achten Jahrhundert: Das Lied von Hildebrand und Hadubrand und das Weißenbrunner Gebet zum erstenmal in ihrem Metrum dargestellt und hg. durch die Brüder Grimm*, Cassel 1812.

²¹ Wagner (Anm. 5), S. 234.

²² Ebd., S. 235, 305 f.

²³ Richard Wagner: *Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«*. In: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 6, Leipzig 1907, S. 272-281; hier S. 274.

²⁴ Ebd., S. 275 f.

wort: »durch ein sehr eingehendes spezifisch-konkretes, stets nur das Pathos des Vortrages bloßlegendes Einstudiren dieser einen besonderen Partie«. Durch solch ein Training erübrige sich jedes »abstrakte Universal-Studium der Musik«.²⁵ Das ist wohl die prägnanteste Auskunft, wie Wagner die moderne Auffassung auch des Mythos neu ausrichtet: weg von allem Universal-Studium, hin zum strategischen Effekt. Dessen Ziel ist die sinnliche Überwältigung. In Wagners Worten: »Dinge, die Ihr mit Eurem Verstande nie begreifen könnt, sind in ihm [dem Mythos], mit *einzig so zu ermöglicher*, für das Gefühl deutlich greifbarer, sinnlich vollendeter Gewißheit dargethan«.²⁶

Es ist diese Strategie der sinnlichen Überwältigung, mit der Wagners künstlerische Praxis die Auffassung vom Mythos und vom Mythischen durchgreifend verändert, man kann auch sagen: revolutioniert. Der größte Multiplikator Wagners ist in diesem Zusammenhang Nietzsche. Er findet dafür die markige Formel, dass Wagner den in der Kulturgeschichte verweichlichten Mythos »in's Männliche zurückgeschaffen« habe. Die vorausgegangene Verweichlichung stellt Nietzsche dabei polemisch so dar: »[...] der Mythus war tief erniedrigt und entstellt, zum ›Märchen‹, zum spielerisch beglückenden Besitz der Kinder und Frauen des verkümmerten Volkes umgeartet, seiner wundervollen, ernst-heiligen Mannes-Natur gänzlich entkleidet«.²⁷ Nietzsche bleibt dieser Auffassung vom Mythos treu, auch in seiner Abkehr von Wagner. Denn es ist ja nicht die Vorstellung von der »ernst-heiligen Mannes-Natur« des Mythos, von der Nietzsche Abschied nähme. Er erhebt vielmehr den Vorwurf, dass Wagner selbst dieser Vorstellung nicht entspreche, sondern seinerseits dem zugehöre, was Nietzsche polemisch als vorausgegangene Verweichlichung beschrieben hat. Auch wenn er damit Wagner im Nachhinein abspricht, was er doch selbst von ihm erworben hat: Es ist und bleibt Wagner, der dem Mythosverständnis die Wendung ins Pathetische gibt, indem er das Mythische als eine auf *eine* Botschaft konzentrierte sinnlich-überwältigende Präsenz fasst. In dieser pathetischen Richtung ist nach Nietzsche als ebenso großer Multiplikator Oswald Spengler zu sehen. Ganz im Sinne des wagnerisch inspirierten Nietzsche kontrastiert Spengler dieses Mythosverständnis gegen die kulturelle Verweichlichung. Die zahlreichen Leser des *Untergangs des Abendlandes* konnten dort den Hinweis finden: »Wir wissen heute gar nicht mehr, was ein Mythos ist, nämlich nicht ein ästhetisch bequemes Sichvorstellen, sondern ein Stück leibhaftiger Wirklichkeit, das ganze Wachsein durchwühlend und das Dasein bis ins Innerste erschütternd«.²⁸ Ähnlich wie Nietzsche sieht auch Spengler Wagners Werk dabei im Zwielicht. Nur vereint er als ambivalentes Urteil, was sich bei Nietzsche in Zustimmung und Ablehnung zeitlich verteilt. So spricht Spengler einerseits affirmativ von der »bewußte[n] Wucht, Größe und Erhabenheit« Wagners, wirft ihm andererseits aber

²⁵ Wagner (Anm. 16), S. 269.

²⁶ Wagner (Anm. 17), S. 290.

²⁷ Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Viertes Stück: *Richard Wagner in Bayreuth*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 1. München 1980, S. 429-510; hier S. 477.

²⁸ Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, 196.-208. Tausend des ersten, 175.-187. Tausend des zweiten Bandes. München 1980, S. 914.

einen »Mangel an innerer Kraft« vor. Zusammen ergibt das die Formel von der »rücksichtslose[n] Massenwirkung auf die Nerven«²⁹ oder – im letztlich negativen Resümee – Spenglers Rede von der »Lebenslüge [...] Bayreuth, das etwas sein wollte«, ohne etwas zu sein.³⁰

Nietzsche und Spengler belegen, wie man Wagners Programmatik gegen sein eigenes Werk kehren kann. Ästhetische Gebilde sind häufig komplexer und in sich viel weniger eindeutig, als es die Selbsterklärung ihrer Schöpfer will. Das gilt auch für Wagners Musikdrama. Was für diese wagnersche Gattung indes ganz exklusiv gilt, ist, dass sie ihr Schöpfer mit einem wirkungsgeschichtlich durchschlagenden Mythoskonzept verbunden hat. Es hat in Nietzsche und Spengler Anhänger von solch programmatischer Entschlossenheit gefunden, dass ihnen Wagners eigene Ausführung als zu schwach erschien. Auch in einer zweiten Hinsicht zeigt sich diese durchschlagende Wirkung, darin nämlich, dass alternative Mythoskonzepte und -verwendungen polemisch in Verruf geraten. Was der »ernst-heiligen Mannes-Natur« oder der ›Daseinserschütterung‹ nicht entspricht, gilt als Verrat am Mythos, als dessen tiefste Erniedrigung und Entstellung, wie Nietzsche, oder als ästhetische Bequemlichkeit, wie Spengler sagt.

Goethes Beitrag zum Mythosverständnis: pluralisierte Anschauungsformen

Sucht man nach Beispielen für solch ein alternatives, von Nietzsche und Spengler verrufenes Mythosverständnis, braucht man nicht weit zurückzuschauen. Denn schon Wagners frühromantische Vorläufer verbinden mit dem Mythos etwas ganz anderes als eine pathetische Überwältigungsästhetik. Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie* formuliert diese Alternative prägnant, wenn sie den Mythos als »künstlich geordnete Verwirrung«, als »reizende Symmetrie von Widersprüchen«, als »Wechsel von Enthusiasmus und Ironie« vorstellt.³¹ Deutlicher kann man sich von Wagners Programm nicht unterscheiden. Ein ebenso deutlicher Fall ist Goethes *Faust*, insbesondere dessen zweiter Teil. Er ging Wagners *Ring* kaum zwei Jahrzehnte voraus und er steht in der nationalen Rezeptionsgeschichte lange Zeit als vergleichbares deutsches Identitätsangebot neben ihm. Was die Verwendung und Auffassung des Mythos betrifft, stellt er jedoch den pointierten Gegensatz dar: statt konzentrierter Gleichrichtung die heterogene Vervielfältigung und Diversifizierung des künstlerisch-sinnlichen Ausdrucks. Die Art, wie Goethe sein mythisches Drama verfasst, bietet, vor allem in der Fortentwicklung vom ersten zum zweiten Teil, das genaue Gegenteil zur wagnerschen Verdichtung. Ausweitung und Pluralisierung sind Goethes Maxime. Sie zeigen sich in der Rollenvielfalt der Hauptfigur. Im ersten Akt ist Faust der Zauberer am Kaiserlichen Hof, im zweiten Akt der antike

²⁹ Ebd., S. 374.

³⁰ Ebd., S. 466f.

³¹ Vgl. Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*. Hrsg. u. eingel. von Hans Eichner. München u.a. 1967, S. 284-351; die *Rede über die Mythologie* dort S. 311-322; Zitate S. 318f.

Hadeswanderer, im dritten Akt erst der mittelalterliche Ritter und dann der bürgerlich empfindsame Ehemann und Vater, im vierten Akt wieder der Zauberer in Kaisers Diensten, im fünften Akt schließlich der Lehnsherr von Kaisers Gnaden, der allerdings als moderner Unternehmer erscheint, bis er am Ende in barocker Anschauung als erlöste Seele gen Himmel fährt. Das sind nur die groben Orientierungen, im Einzelnen ist die Faust-Figur noch variantenreicher. Sie verliert dadurch nicht nur aufs ganze Drama gesehen ihre personale Einheit, sie erscheint vielmehr schon in einzelnen Szenen in disparater Aspektvielfalt. Die erste Szene des zweiten Teils zeigt Faust als Schützling einer shakespeareschen Elfenwelt, die ihn durch Schlaf und Vergessen von seinen bisherigen Erlebnissen erlösen soll. Was der in dieser Welt erwachte Faust dann aber sagt, hat mit dieser Elfenwelt und mit dem Schicksal des zuvor Eingeschlafenen nichts zu tun, sondern steht außerhalb von allem Handlungszusammenhang als philosophisches Lehrgedicht da. Lediglich über das Motiv des Sonnenaufgangs ist es mit der Szene, in der es gesprochen wird, verbunden. Sein Versmaß erinnert an Dante als den großen Poeta doctus, sein Inhalt exemplifiziert die antiplatonischen Überzeugungen des Naturforschers Goethe. Wer eine solche Szene komponiert, hat es nicht auf einen stimmigen Gesamteindruck abgesehen. Er nutzt seine Dramenfigur vielmehr als Medium für vielfältige Themen und Bezüge. Nichts liegt dieser Ästhetik ferner als die Absicht, sinnlich überwältigende Gewissheit zu stiften – kein Generalangriff auf alle Sinne also, wiewohl der mediale Aufwand nicht geringer ist als der des wagnerschen Musikdramas. *Faust* ist ebenso ein Werk für die Bühne. Auch wenn sein Schöpfer vorrangig am Text gearbeitet hat, so hat dieses Werk als Theaterstück natürlich eine multimediale Ästhetik. Zu ihr gehört auch Musik, nicht nur in den Liedern, die gesungen werden, sondern etwa in der Euphorion-Szene am Ende des dritten Aktes, die laut Szenenanweisung »*durchaus mit vollstimmiger Musik*«³² zu geben ist. Fertiggestellt hat Goethe nur das Manuskript, alles Weitere bleibt Späteren überlassen. Die multimediale Präsenz aber ist die Absicht des Autors. So wie Goethe sie verfolgt, zeigt sie eine einfache, doch grundlegende Differenz gegenüber dem wagnerschen Musikdrama: Setzt dieses auf wechselseitige Verstärkung, so setzt Goethe immer wieder auf die ironische Relativierung der verschiedenen Ausdrucksmittel. Schon die erwähnte Eingangsszene des zweiten Teils belegt das, indem sie das Bekenntnis zur Wahrnehmungswelt des Naturforschers in eine elfenbevölkerte Märchenweltbettet. Im Auftritt von Paris und Helena wird die erhabene antike Schönheit durch die eifersüchtigen, missgünstigen Kommentare der modernen Geschlechtsgenossen unterlaufen. Grundsätzlich trägt auch die Kombination der verschiedenen Mythen, des christlich-satanischen und des heidnisch-antiken, zur Ironisierung bei, dort etwa, wo der christliche Teufel in der *Klassischen Walpurgisnacht* vor den antiken Hexen wie ein überforderter, desorientierter Freier dasteht.

Die Art, wie der *Prolog im Himmel* den metaphysischen Rahmen des Stücks – den christlichen Stufenkosmos von Himmel, Welt und Hölle – öffnet, markiert gleich zu Beginn die charakteristische Ästhetik dieses Dramas. Die Tradition des christlichen ›Welttheaters‹ wird hier nicht renoviert, sondern aus künstlerischer Distanz zitiert und verwendet. Die Stufung »Vom Himmel durch die Welt zur

³² FA I, 7.1, S. 375, vor V. 9679 – Zitate im Folgenden nach FA I, 7.1.

Hölle« (V. 242) entfernt sich, so wie sie im *Faust* zur Sprache kommt, vom religiösen Ernst, den sie vom mittelalterlichen Mysterienspiel bis zum spanischen Barocktheater hat. Im Munde des Theaterdirektors erscheint sie vielmehr als eine technische Konvention des Schauspielgewerbes. Anstatt selbst der sinnstiftende Rahmen zu sein, wird sie ihrerseits in das »enge Bretterhaus« (V. 239), d.h. in ein materielles Bewusstsein vom Illusionsapparat, eingepasst. Bevor sich also der Himmel in Goethes Stück öffnet, wird er als Theatereffekt gekennzeichnet.

Dieser künstlerischen Distanz entspricht die Unbekümmertheit, mit der Goethes Mephistopheles gegenüber allen dogmatisch-systematischen Ansprüchen an die Teufelsfigur dargestellt ist. Von der eigenen Hierarchie der Hölle ist im Stück gelegentlich die Rede: »Ich bin keiner von den Großen« (V. 1641), sagt Mephisto. Doch wie es sich damit genauer verhalten soll, lässt der Text ebenso sorglos im Unklaren, wie er Mephistopheles als den Teufel schlechthin vorführt. Auch mit den Teufelsnamen ist er großzügig. In der literarischen Stoffgeschichte des Faust benennen Satan und Mephistopheles verschiedene Rangplätze. In Goethes Text dagegen wird auch Mephisto Satan genannt (V. 2504). Zwar weist er diesen Namen zurück, doch nicht, weil damit die Hierarchie verletzt wäre, sondern weil er ihn für unzeitgemäß hält. Goethes Mephistopheles ist eine Kunstfigur, die die bewusste Reflexion traditioneller Teufelsvorstellungen und des Teufelsglaubens ausdrücklich in sich aufnimmt. Ebenso werden mit den volkstümlich zugehörigen Attributen (Pferdefuß, Hörner, Schweif und Klauen) Scherze geboten, die den kulturschichtlichen Wandel in die Perspektive modischer Eitelkeit rücken:

Auch die Kultur, die alle Welt beleckt,
 Hat auf den Teufel sich erstreckt;
 Das nordische Phantom ist nun nicht mehr zu schauen;
 Wo siehst du Hörner, Schweif und Klauen?
 Und was den Fuß betrifft, den ich nicht missen kann,
 Der würde mir bei Leuten schaden;
 Darum bedien' ich mich, wie mancher junge Mann,
 Seit vielen Jahren falscher Waden.
 (V. 2495-2502)

Bei solchen Scherzen mit der zeitgenössischen Mode (»falsche Waden« waren in der Zeit der höfischen Kniehosen, der culottes, vor allem bei spindelbeinigen Männern ein beliebtes Verschönerungsmittel) fehlt allerdings auch nicht die ernste Perspektive auf die psychische und soziale Realität dessen, was die Teufelsfigur verkörpert:

Er ist schon lang' in's Fabelbuch geschrieben;
 Allein die Menschen sind nicht besser dran,
 Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben.
 (V. 2507-2509)

Die metamythologische Ironie, mit der die Teufelsfigur Mephisto in der Szene *Hexenküche* ihre kulturschichtliche Varianz reflektiert, bekommt in der Tragödie zweitem Teil breiten Raum: die *Klassische Walpurgsnacht* im zweiten Akt und der dritte Akt insgesamt, der die Helena-Figur von der antiken Königin zunächst in eine mittelalterlich minnesänglich verehrte Frau und dann zur bürgerlichen Gattin

und Mutter verwandelt. Die mythopoetische Ästhetik dieses Dramas zielt ganz im Gegensatz zu Wagner nicht auf die sinnliche Verdichtung, sondern auf Vervielfältigung und kontrastive Variationen. Sie führen immer wieder zu kultur- und epochenkombinatorischen Grotesken (Helena als empfindsame Gattin und Mutter in der Euphorion-Szene) und Anachronismen (etwa der Kentaur Chiron, der, von Faust nach Helenas Alter befragt, mit den diesbezüglichen Rechenkünsten der goethezeitlichen Altphilologen witzelt³³). Was man als *Faust*-Zuschauer im Theater sieht und hört, fügt sich nicht zu einem gleichgerichteten, stimmigen Gesamteindruck, sondern unterhält und provoziert als Spannungsgefüge. Der krasseste Beleg für dessen intermediale Ironie ist schließlich Fausts Schlussmonolog, dessen freiheitsverheißende Welterschließungs- und Weltbevölkerungsvision szenisch als Grablegung ausgewiesen wird. Was das Publikum von Faust hört, wird durch das verspottet, was es zur gleichen Zeit auf der Bühne sieht. Dass man diesen Monolog, wie Walter Ulbricht es in einer resonanzstarken Staatsrede der DDR getan hat, ganz unironisch als positive Verheißung eines Arbeiterstaates hat lesen können, liegt daran, dass man Goethes *Faust*, besonders dessen zweiten Teil, zumeist liest und nicht auf dem Theater sieht. Wer diesen Monolog nicht als Lektüre, sondern als Theaterszene wahrnimmt, käme wohl nie – oder nur als Zyniker – auf die Interpretationsidee, dass sich hier die Zukunft eines freien Arbeiterstaates darstellt.

Feindliche Übernahme: Siegfried erobert Faust

Goethes *Faust* ist wie Wagners Siegfried in Deutschland zur nationalen Identitätsstiftung herangezogen worden. Das Ergebnis war das Ideogramm des ›Faustischen‹, mit dem, um stellvertretend Spenglers Formulierung zu zitieren, die »unbändige faustische Überwinder- und Entdeckersehnsucht«³⁴ gemeint war. Man kann den Irrtum, der darin im Blick auf Goethes Drama liegt, so erklären, dass die Ideologie des Faustischen Goethes Drama auf das wagnersche Mythosprogramm zu bringen versucht. Die Idee des Faustischen sucht und erfindet einen dramatisch dichten ›Urmythos‹ dort, wo der Autor Goethe etwas strukturell vollkommen anderes anbietet. Angesichts der vielen, oft ironischen Variationen ist es überhaupt ungemessen, im Zusammenhang mit Goethes *Faust* das Wort ›Mythos‹ im Singular zu verwenden. In diesem Drama werden verschiedene Mythen verarbeitet und spielerisch kombiniert, ohne dass sie zu *einem* neuen Mythos zusammenschössen. Grundsätzlich hat der Autor des zweiten *Faust*, was die Auffassung des Mythos betrifft, mehr mit Benjamin Hederichs *Gründlichem Mythologischem Lexicon* zu tun als mit der Idee einer Neuen Mythologie. Das Wort muss dabei im Plural stehen: Es geht um Mythen als Anschauungsformen, nicht um den Mythos als Programm. Wer vom *Faust*-Mythos im Singular spricht, ist im Blick auf Goethe nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell auf der falschen Fährte.

Dass die Siegfried-Figur auf diese falsche Fährte gelockt hat, kann man in der einschlägigen Untersuchung von Hans Schwerte (Schneider) nachlesen. Als maß-

33 »FAUST Erst sieben Jahr! .../CHIRON Ich seh', die Philologen/Sie haben dich so wie sich selbst betrogen« (V. 7426f.).

34 Spengler (Anm. 28), S. 413.

gebliches Dokument ist Gustav von Loepers populäre *Faust*-Ausgabe aus den Jahren der Reichsgründung zu nennen, deren Vorwort die Faustsage in »nationale[r] Bedeutung« neben die Siegfriedsage rückt und beide zusammen als germanisch-deutsche Mission verkündet.³⁵ Diese Verbindung hat nicht nur die inhaltliche Konsequenz, dass Faust in Analogie zu Siegfried zur positiven Figur umgedeutet wird, sie weckt überhaupt die hermeneutische Erwartung, dass die Faust-Figur eine kompakte, erhabene Botschaft tragen müsse. Nichts entspricht dieser Erwartung weniger als Goethes Dramenästhetik. Nichts entspricht ihr mehr als Wagners (für Loepers aktuelle) Erneuerung des Siegfriedmythos.

Thomas Mann hat für die Differenz von Goethes *Faust* und Wagners *Ring* die Formulierung gefunden, dass der eine mit dem Mythos ›scherzt‹ und der andere ihn ›zelebriert‹. Das ist prägnant gesagt, auch wenn Thomas Mann diese Beobachtung zu einer deutschen Nationaltypologie ausphantasiert und als »deutschen Zwiespalt« deutet: Wagners und Goethes Umgang mit dem Mythos stehen demnach als Zeichen für das »volk- und sagenhaft urtümliche [...] mächtigste Gemüt« und dessen »hochurbanen Gegenspieler« in der deutschen Seele.³⁶ Wo man das Thema Mythos im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts anspricht, besteht das Risiko, seinerseits Mythen zu bilden. Hier kann die technische Perspektive Abhilfe schaffen. Was also sieht man in ihr klarer? Es ist zweierlei: zum einen das Avantgardistische des vermeintlich Urtümlichen, zum anderen die Wechselwirkung von Mythos-Diskurs und künstlerischer Praxis, von Mythos und dem Medium seiner Präsenz.

Richard Wagner gibt der Auffassung vom Mythos eine entscheidende neue Wendung, indem er seine künstlerisch-praktische Strategie der sinnlichen Verdichtung und Überwältigung zur Eigenschaft des Mythischen selbst erklärt. Die neue Praxis des multimedialen Künstlers schlägt als vermeintlich urtümliche Idee des Mythos durch und überlagert als Erwartungs- und Deutungsschema auch die Wahrnehmung des mythenästhetisch ganz anders beschaffenen *Faust*-Dramas. Die im deutschen nationalen Identitätsdiskurs mit der Siegfried- und der Faust-Figur beschworene urtümliche mythische Wahrheit ist strukturell das Konzept des multimedial avantgardistischen Musikdramatikers. Wagners Relevanz für diesen mythisierenden Identitätsdiskurs liegt nicht so sehr im Inhaltlichen, sondern im formalen Konzept des Mythos.

³⁵ Hans Schwerte: *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. Stuttgart 1962, S. 103-105, 150f.; *Goethe's Werke. Nach den vorzüglichsten Quellen revidierte Ausgabe*. Zwölfter Theil: *Faust*. Hrsg. u. mit Anmerkungen begleitet von G. von Loepers. Erster Theil, Berlin o.J. [1870], S. XXX.

³⁶ Thomas Mann: *Richard Wagner und der »Ring des Nibelungen«*. In: ders.: *Leiden und Größe der Meister*. Frankfurt a.M. 1982, S. 779-804; hier S. 784.

CHRISTOPH JÜRGENSEN, GERHARD KAISER

»I hope I die before I get old« –
Überlegungen zur Inszenierung von
Autorschaft beim jungen Goethe und
in Philipp Stölzls Film »Goethe!«

People try to put us down (Talkin' 'bout my generation)
Just because we get around (Talkin' 'bout my generation)
Things they do look awful cold (Talkin' 'bout my generation)
I hope I die before I get old (Talkin' 'bout my generation)

The Who: *My Generation* (1965)

Zugegeben: Dieser Film macht vieles falsch. So ist Goethe nicht durch die erste Doktorprüfung gefallen, weil er ein unvorbereiteter Hallodri war, sondern vermutlich aufgrund zu kühner religionskritischer Thesen (und er hat das Lizentiat bald darauf mit der Bestnote erworben). Auch ist keine juristische Tätigkeit am Reichskammergericht Wetzlar im Sommer 1772 nachgewiesen, das gerade Gerichtsferien hatte, als Goethe dort Station machte. Ebenso wenig duellierte sich der junge Goethe mit seinem Rivalen Johann Georg Christian Kestner und wurde dementsprechend auch nicht inhaftiert, wie der Film uns glauben machen will; mit dem Werther->Vorbild< Karl Wilhelm Jerusalem war er zudem keineswegs eng befreundet oder unmittelbarer Zeuge von dessen Freitod und erfuhr vielmehr nur über Freunde vom traurigen Schicksal des flüchtig Bekannten. Vor allem aber hatten Johann Wolfgang und Charlotte sicherlich keinen Sex: weder in einer malerischen Burgruine im Regen noch an einem anderen Platz. Damit seien nur einige der augenscheinlichsten ›Verfälschungen‹ angeführt, die sich dem Film vorhalten lassen¹ – ganz zu schweigen davon, dass die tatsächliche Biographie des Autors bedenkenlos mit dem Lebenslauf seines ›Romanhelden‹ Werther verschnitten wird.

Nicht verwundern kann bei diesem freien Umgang mit der (Werk-)Biographie des jungen Goethe, dass das gehobene Feuilleton mehrheitlich mit harscher Kritik reagierte, als Philipp Stölzls Biopic *Goethe!* im Oktober 2010 unter lautem Werbegötze in die deutschen Kinos kam. Roman Bucheli beispielsweise sah für die *Neue Zürcher Zeitung* einen »krude[n] Verschnitt von Biografie, Romanverfilmung und purer Erfindung«,² während Jan Schulz-Ojala im *Tagesspiegel* eine derartige »Fixierung aufs Plakative« konstatierte, dass dabei zwangsläufig »nicht Dichtung und Wahrheit, sondern Fälschung, und das im Gewande eines ausdrücklich detail-

1 Gustav Seibt füllt mit diesen und weiteren Vorwürfen bezeichnenderweise fast die Hälfte seiner ausführlichen Besprechung des Films (Gustav Seibt: *Die heilbare Krankheit zum Tode. Philipp Stölzls Film »Goethe!« enthüllt: Ein Bummelstudent kann Popstar werden*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.10.2010).

2 Roman Bucheli: *Weder Dichtung noch Wahrheit*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.10.2010.

huberischen Geschichtsgemäldes«, entstehen musste.³ Gustav Seibt schließlich zog das Resümee seiner Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* schon mit der rhetorischen Eingangsfrage: »Ist ein Goethe-Film, in dem kein einziges der tragenden Handlungselemente mit der gut bekannten historischen Wirklichkeit übereinstimmt, noch ein Film über Goethe?« Dem lässt Seibt einen ausführlichen Verriss folgen, der in den vernichtenden Vergleich mündet: »Und wir erhalten einen Goethe für den Gabentisch, der mit diesem Dichter und seinem Roman ungefähr soviel zu tun hat wie Jules Massenets Oper ›Werther‹. Schon das ist hochgegriffen«.⁴

Als prinzipiell unangemessen wurde offenkundig abgelehnt, dass Stözl sich seinem ›Objekt‹ nicht in Form eines am Stand der Forschung orientierten Porträts näherte, sondern dass es ihm um eine Verlebendigung des monumentalen Olympiers als junger Popstar in der Tradition von Filmen wie *Amadeus* und *Shakespeare in Love* zu tun war – mit einem später verworfenen Arbeitstitel des Films auf den Punkt gebracht: »Goethe rockt«.⁵ In diese Richtung vermutete zumindest *Die Welt* zuversichtlich:

Die Biografen und Gelehrten werden sich darob wohl die Haare raufen. Die jüngeren Zuschauer aber könnten womöglich ermutigt werden, mal wieder zu einem vergilbten Reclam-Heft zu greifen: War ja gar nicht so uncool, der Alte!⁶

Im Folgenden soll nicht darüber spekuliert werden, ob der Film tatsächlich einen Run der Jugend auf die Werke des vormaligen Stürmers und Drängers ausgelöst hat, doch sei zumindest erwähnt, dass bis Ende 2011 immerhin ca. 750.000 zahlende Zuschauer die neuen Leiden des jungen Goethe gesehen haben.⁷ Ebenso wenig soll es geschmäcklerisch um das Casting gehen, d. h. um die Frage, ob etwa Kestner mit Moritz Bleibtreu glücklich besetzt oder Alexander Fehling als Goethe zu schön ist, und erst recht nicht erbsenzählerisch um die Auflistung aller literar-historischen Fehler. Stattdessen wollen wir uns der Frage widmen, ob die Gelehrten sich mit Recht die Haare über Stözl's filmisches Amalgam aus Dichtung und Wahrheit gerauft haben: ob in *Goethe!* also tatsächlich ein Autorschaftsbild skizziert wird, das die historische Dichterfigur zur Unkenntlichkeit verzeichnet. In den Blick zu nehmen ist deshalb das Verhältnis zwischen den schriftstellerischen Selbstinszenierungspraktiken des jungen Goethe und der Fremdinszenierung des werdenden Autors durch den Film.⁸ Um dieses Verhältnis angemessen erschließen zu können,

³ Jan Schulz-Ojala: *Bei aller Liebe: Goethe!* In: *Der Tagesspiegel*, 12.10.2010.

⁴ Seibt (Anm. 1).

⁵ Diesen Arbeitstitel kolportierten nahezu alle Rezensionen, siehe exemplarisch Andreas Kurz: *Auf dem Umweg zum Dichter*. In: *Berliner Zeitung*, 5.10.2010.

⁶ Peter Zander: *Der »Goethe!«-Film betont des Dichters Liebesleben*. In: *Die Welt*, 14.10.2010.

⁷ So die Angabe der Filmförderungsanstalt unter: <http://www.ffa.de/index.php?page=filmhitlisten&language=&typ=11&jahr=2011&&st=60> [letzter Aufruf 08.11.2012].

⁸ Unter Inszenierungspraktiken verstehen wir hier jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern, in oder mit denen sie Öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen. Siehe hierzu Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese*. In: dies. (Hrsg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 9–30.

werden wir in einem ersten Schritt die Inszenierungspraxis der Stürmer und Dränger im Allgemeinen und des jungen Goethe im Besonderen in groben Umrissen rekonstruieren und sie dabei in den sozialgeschichtlichen Horizont ihrer Zeit einbetten, um dann in einem zweiten Schritt ein neues Licht auf die Konturierung des Autorimages in *Goethe!* werfen zu können. Unser Leitgedanke dabei ist, dass der Film das Autorschaftskonzept des jungen Goethe dergestalt aktualisiert, dass sich zwar von keiner im Wortsinn authentischen, aber doch von einer ›wahren‹ Darstellung sprechen lässt. Wir gehen also davon aus, dass sich Stözl's Verstöße gegen die empirische Wahrheit gleichsam zu einer ›höheren Wahrheit‹ arrondieren, die durchaus einige zentrale Aspekte der Selbstdarstellung des jungen Goethe trifft.

I. ›Genie‹, ›Natur‹ und ›Gefühl‹ – Inszenierungsstrategien und Kunstvorstellungen eines jungen Autors

Popsozialisierte Leser mögen beim *Sturm und Drang* sogleich an den 1965 erschienenen Song *My Generation* der britischen Band *The Who* denken: nicht nur des brachialen Ungestüms wegen, das sich hier in knapp drei Minuten Gehör verschafft, sondern auch – wie im als Motto vorangestellten Textauszug sichtbar wird – aufgrund des Unbehagens in der zeitgenössischen Gesellschaft. In vielerlei Hinsicht ist es natürlich ein unzulässiger Anachronismus, einen Beat-Song mit dem zweihundert Jahre älteren *Sturm und Drang* in Verbindung zu bringen. Dennoch scheint einiges dafür zu sprechen, den *Sturm und Drang* als die Rock 'n' Roll-Phase in der deutschen Literaturgeschichte zu bezeichnen, und zwar nicht nur, weil sie mit ihrer Dauer von knapp sieben Jahren in der historischen Relation so kurz und prägnant ist wie eine gute Single von drei Minuten; auch nicht allein deshalb, weil die Motive, die die Jugendlichen im Nachkriegsengland oder anderswo in der westlichen Welt Mitte der 1960er Jahre bewogen, eine Gitarre in die Hand zu nehmen, jenen Motiven ganz ähnlich sind, die in den 1770er Jahren den jungen Goethe dazu anregten, zum Stift zu greifen: »[...] ich [...] gehe mit neuen Plans um und Grillen, das ich all nicht tuhn würde hätt ich ein Mägdgen«, so der junge Noch-Gelegenheits-schriftsteller am 11. Dezember 1772 in einem Brief an Kestner.⁹ Derlei Jungmänner-kunst soll also als gesellschaftlich akzeptiertes Kompensationsprogramm für unerfüllte Begierden dienen, als Gegenmittel gegen schlecht verheilte Akne und den Triebstau an der eigenen Körper-Baustelle. Auch Georg Christoph Lichtenberg, zynisch, wie er bisweilen sein konnte, spricht von einem »Hertz mit Testickeln«, das in den »empfindsamen Schriften« seiner Zeitgenossen schlage.¹⁰

Es ist aber dann doch noch mehr, was den Beat der 1960er Jahre mit dem *Sturm und Drang* der 1770er verbindet: die Jugendlichkeit und die gesellschaftliche Verortung der beteiligten und maßgeblichen Akteure. Die Beat-Bewegung wie der *Sturm und Drang* sind in vielerlei Hinsicht das Aufbegehren einer jungen Genera-

⁹ Hanna Fischer-Lamberg (Hrsg.): *Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in 5 Bänden*. Bd. 3: September 1772 bis Dezember 1773. Berlin, New York 1999, S. 12.

¹⁰ Zit. nach Nicholas Boyle: *Goethe. Der Dichter in seiner Zeit*. Bd. 1.1749–1790, München 1995, S. 170.

tion aus der bürgerlichen Mittelschicht gegen die Normen und Wertmaßstäbe der Älteren. Im Jahr 1773 betrug das Durchschnittsalter der maßgeblich am *Sturm und Drang* beteiligten Autoren – also Goethe, Herder, Klinger, Lenz, Müller und Wagner – 24 Jahre, weshalb es sich ja auch um die Leiden des ›jungen‹ Werthers handelt. Hinzu kommt das, was man – ein wenig vage vielleicht – als die ›Lebenshaltung‹ solcher Generationen bezeichnen könnte: das massive Unbehagen an den gesellschaftlichen Verhältnissen, das Aufbegehren gegen väterliche Autoritäten und gegen ein in gesellschaftlichen Konventionen und Routinen erstarrtes, ›spießbürgerliches‹ Leben, in dem der Einzelne sich als Individuum nicht frei entfalten kann und eingehetzt ist in ökonomischen, gesellschaftlichen, moralischen, religiösen und politischen Zwängen. Insofern erscheint das »Bedecke deinen Himmel, Zeus« aus Goethes *Prometheus* wie der ins Metaphysische ausgestreckte Mittelfinger des *Sturm und Drang*.

»[...] awful cold« – so sind zumindest auch Jakob Michael Reinhold Lenz die Dinge erschienen, die die Menschen ihr Leben nennen (er sollte tatsächlich sterben, bevor er alt wurde: mit 41 Jahren irgendwo in einer Moskauer Straße). In seinem Aufsatz über Goethes *Götz von Berlichingen* heißt es:

Wir werden geboren – unsere Eltern geben uns Brot und Kleid – unsere Lehrer drücken in unser Hirn Worte, Sprachen, Wissenschaften, [...] es entsteht eine Lücke in der Republik wo wir hineinpassen – unsere Freunde, Verwandte, Gönner setzen an und stoßen uns glücklich hinein – wir drehen uns eine Zeitlang in diesem Platz herum wie die andern Räder und stoßen und treiben – bis wir wenns noch so ordentlich geht abgestumpft sind und zuletzt wieder einem neuen Rade Platz machen müssen – das ist, meine Herren! ohne Ruhm zu melden unsere Biographie – und was bleibt nun der Mensch noch anders als eine vorzüglichkünstliche kleine Maschine, die in die große Maschine, die wir Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufte nennen besser oder schlimmer hineinpaßt.¹¹

Kompensiert wird diese melancholische Grundhaltung durch ein genialisches und nicht zuletzt pöbelhaftes Auftreten in der Öffentlichkeit. Sicherlich hat es noch keine Fernseher gegeben, die sich in Hotelzimmern zertrümmern lassen, aber Friedrich Müllers Auftritt bei der Buchmesse 1778 in Frankfurt – um nur ein Beispiel zu nennen – klingt eher nach Rock ’n’ Roll als nach romantischem Kunstlied:

Maler Müller hat sich in Frankfurt bei der Auktion beinahe wie Klinger aufgeführt, ist höchst grob gewesen, hat genialisch bei allen Leuten gesagt, deren Physiognomie ihm nicht anstand [...], ich möchte dem Kerl den Kopf abschlagen lassen, es ist ein Schurke.¹²

Damit keine Missverständnisse aufkommen: Der *Sturm und Drang* ist nicht die Studentenrevolte bzw. die APO des 18. Jahrhunderts. Er ist, anders als die marxistisch inspirierten Achtundsechziger, ohne feste politische Konturen und Konzept. Darin gleicht die Haltung der *Stürmer und Dränger* eben auch der Vor-68er-Hal-

¹¹ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Über Götz von Berlichingen*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hrsg. von Sigrid Damm. München, Wien 1992. Bd. 2, S. 637.

¹² Zit. nach Boyle (Anm. 10), S. 186.

tung, die sich im Song der *Who* als Mischung aus Ohnmacht, Schüchternheit und Omnipotenzgebaren artikuliert: Man war bereit, wusste aber nicht so recht, wozu.

So unbestimmt das Aufbegehren der *Stürmer und Dränger* in mancher Hinsicht auch geblieben ist, gibt es doch zumindest beim jungen Goethe gewisse semantische Konstanten, die seinem frühen, ästhetischen Programm ein Profil verleihen. Drei Wert- und Abgrenzungsbegriffe strukturieren die beiden wichtigsten, 1771 und 1772 entstandenen Programmtexte des jungen Goethe (seine *Rede Zum Shakespears Tag* und *Von deutscher Baukunst*) und spielen auch im *Werther* eine gewichtige Rolle: ›Genie‹, ›Natur‹ und ›Gefühl‹. Goethes Genie-Begriff zielt in diesem Zusammenhang vor allem auf zweierlei: auf eine kunstreligiöse Aufwertung des schaffenden Individuums sowie auf die Inszenierung der eigenen Kongenialität. Goethe geht es in seinen programmatischen Texten weder um den historischen Autor Shakespeare noch um den historischen Baumeister Erwin von Steinbach. Eigentlich geht es auch nicht einmal um das Straßburger Münster:¹³ Erwin ist, wie Goethe durchaus weiß, nur einer der vielen Architekten des Münsters, dessen Bauzeit etwa 250 Jahre umfasst. Goethe geht es darum, den künstlerischen Produktionsprozess – sei er nun dramatischer oder sei er nun architektonischer Art – zum gottgleichen Schöpfungsakt eines genialen Individuums zu stilisieren. Der beständige Griff ins Archiv religiöser Semantik bestätigt dies und nicht von ungefähr hat Goethe in einem Brief an Herder vom September 1771 davon gesprochen, dass es sich bei der Shakespeare-Feier um eine »Liturgie«¹⁴ handeln solle. Shakespeare »wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *kolossalischer Größe*«, so heißt es bei Goethe, »und dann belebte er sie mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen und man erkennt ihre Verwandtschaft«;¹⁵ die Beobachter des Straßburger Münsters »treten anbetend vor das Werk des Meisters [d.i. Erwin], der zuerst die zerstreuten Elemente, in Ein lebendiges Ganze zusammen schuf« (FA I, 18, S. 116). Man sieht also, dass ›Shakespeare‹ und ›Erwin‹ hier als durchaus austauschbare Projektionsflächen bzw. semantische Platzhalter fungieren. Um bereits etabliertes Gedanken- und Redegut handelt es sich vor allem beim Rückbezug auf die mythologische Figur des Prometheus, den schon Shaftesbury 1711 mit dem Künstler in Verbindung gebracht hat.¹⁶

An beiden programmatischen Texten lassen sich folgende Charakteristika des als genial bezeichneten Produktionsprozesses ablesen: Erstens schafft das Genie etwas,

¹³ Albert Meier etwa verweist auf die bezeichnende ›räumliche wie zeitliche Distanz‹, die zwischen Goethes tatsächlichem Münster-›Erlebnis‹ und der Textniederschrift liegt (Albert Meier: *Goethe. Dichtung – Kunst – Natur*. Stuttgart 2011, S. 32).

¹⁴ Fischer-Lamberg (Anm. 9), Bd. 2, S. 64.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Zum Shakespears Tag* (FA I, 18, S. 12). Im ersten Buch Moses, 2,7, heißt es: »Da bildete Gott, der Herr, den Menschen [...] und blies in seine Nase den Odem des Lebens; so ward der Mensch zu einem lebendigen Wesen«.

¹⁶ Auch die Stilisierung Shakespeares zum Originalgenie hat bereits eine Tradition, die am Beginn des Jahrhunderts von England ausgeht (Joseph Addison spricht 1711 vom ›great natural Genius‹) und über Lessing, Gerstenberg und schließlich vor allem Herder Eingang in die deutschen Kunstdebatten findet. Vgl. dazu Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 150–178.

das wie die Natur ist; weitens ist auch der Produktionsprozess selbst ein natürlicher Akt, d.h. intuitiv, eigenständig und insofern original, als er nicht an Vorbilder und Regeln gebunden ist; drittens schließlich lässt er sich nicht lehren.

Noch deutlichere Konturen gewinnt Goethes Genieästhetik, die im Wesentlichen auch die des *Sturm und Drang* sein wird, dann, wenn man sich vor Augen führt, wovon sich diese Vorstellung vom Genie als einer unbewusst schaffenden Natur, die selbst wieder Natur hervorbringt, abgrenzt bzw. wogegen sie polemisiert. Goethes nachhaltige Berufung auf die Begriffe ›Natur‹ und ›Gefühl‹ entfaltet gleich mehrere Abgrenzungsdimensionen, die lediglich auf analytischer Ebene unterschieden werden können, in der konkreten Inszenierungspraxis der Texte aber fast immer mit anklingen:

1. Abgrenzung gegenüber den herrschenden (orthodoxen) ästhetischen Konventionen: »Ich zweifelte keinen Augenblick«, so Goethe apodiktisch, »dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkmäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft. [...] Und jetzo da ich sehe wie viel Unrecht mir die Herrn der Regel in ihrem Loch angetan haben, wie viel freie Seelen noch drinnen sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte ihre Türme zusammen zu schlagen. [...] Drum sind auch alle französischen Trauerspiele Parodien von sich selbst. Wie das so regelmäßig zugeht, und daß sie einander ähnlich sind wie Schuhe und auch langweilig mitunter« (FA I, 18, S. 10f.).

2. Abgrenzung gegenüber französischen Einflüssen: »Französchen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer« (FA I, 18, S. 10), spottet der Autor, und diese Abgrenzung hat eine zugleich nationale und eine gesellschaftspolitische Dimension.

3. Abgrenzung gegenüber dem als unzureichend empfundenen Menschen- und Gesellschaftsbild der Aufklärung: Zweifellos ist das ›Herz‹ der Zentralbegriff etwa des *Werthers* und auch in den beiden programmatischen Texten spielen – obwohl es sich ja um Kunstbetrachtungen handelt – Gefühle eine ganz zentrale Rolle.

II. »Auf Sturm und Trank!«: Die Wiedergeburt des *Sturm und Drang* aus dem Geiste der Popkultur in Philipp Stözl's »Goethe!«

Dass in Stözl's Film *Goethe!* diese Lebenshaltung der jungen Generation, namentlich ihre Frontstellung gegen die väterlichen Autoritäten wie diejenige der historischen Vorbilder entlang der Leitdifferenzen Gefühl vs. Verstand und Natur/Echtheit vs. Kultur/Künstlichkeit entworfen wird, artikuliert bereits die Exposition des Films in wünschenswerter Klarheit. Die Eingangssequenz begleitet den jungen Goethe auf dem Weg zu seiner Doktorprüfung, den er stolpernd, überhastet und seine Bücher verlierend zurücklegt, bis er atemlos vor der ehrwürdig-bezopften Kommission anlangt und auf die Frage nach dem »genauen Wortlaut des augusteischen Prinzips« (0:01:31) nicht ›genau‹ antwortet, sondern elliptisch, d.h. emotional bewegt stottert wie später sein popmusikalischer Nachfahre Roger Daltrey – und ›naturgemäß‹ durchfällt. Der junge Mann hätte besser daran getan, belehrt ihn

der Vorsitzende, gelegentlich in ein Fachbuch zu schauen, anstatt in die Bücher Lessings und Shakespeares »oder wie diese Schmierfinken alle heißen« (0:03:02). Im Hof vor dem Gerichtsgebäude kommentiert Goethe diesen sinnbildlichen ›clash of generations‹ anschließend unmissverständlich mit einer Variation des berühmten Kraftausdrucks aus dem *Götz von Berlichingen*, indem er so wütend wie programmatisch die punkige Botschaft »Lecket mich« in den Schnee tanzt (0:03:31 ff.). Eben diesen *Götz* führt der aggressive Eurhythmler in der darauffolgenden Szene flott zu Ende, reagiert folglich mit Literatur unmittelbar auf das Leben, und bringt ihn dann sofort zur Postkutsche, genauer: Er muss ihr hinterherjagen, ist also buchstäblich bewegt. Durch das Zusammenspiel dieser beiden Szenen werden der Autor Goethe und sein Protagonist *Götz* implizit kurzgeschlossen, wie das übrigens bei Goethe vorgebildet ist: Denn mit seinem Drama wollte er, wie er in einem Brief an Johann Heinrich Merck markig verkündete, wie seine Figur handeln und »diesen Philistern / Critickastern und ihren Geschwistern / [...] Seinen Arsch zum Fenster hinaus«¹⁷ weisen.

Doch zurück zu Goethe im Film: Literaturgeschichtlich kontextualisiert wird der individuelle Konflikt des jungen ›Johann‹ Goethe in der folgenden Szene, die ihn mit zwei Bündnisgenossen während einer Abendveranstaltung mit gediegener Musik präsentiert, auf der prätentiöse Gedichte deklamiert werden. Als Sparringspartner dient den jungen ›Literatur-Revolutionären‹ dabei vor allem ein ›Dichter‹, der, wenn man so will, als Verkörperung der aufklärerisch-normativen Regelpoetik und eines gekünstelten, unechten Franzosentums figuriert. Dieser Stellvertreter des überkommenen Literaturkonzepts trägt weihevoll ein partiell dem Rokoko-Dichter Friedrich von Hagedorn entlehntes Gedicht vor, worin ein »Nymphchen eilt von dannen«, eine »Lerche steigt und schwirrt« und »die Wachtel schlägt«, während »der Schmelz der grünen Flächen glänzt voller Pracht« und »der Schönheit süßer Schmerz« – wie Goethe zum Ärger des Vortragenden souffliert – zielsicher den erwartbaren Reim findet: »bricht mein gülden Herz«¹⁸ (0:05:45). »Wo bleibt die wahre Kunst«, fragen die *Stürmer und Dränger* angesichts dieser regelgeleiteten Künstlichkeit und stoßen auf ihr Credo an, das nahezu alle oben angeführten Abgrenzungs- und Wertbegriffe des *Sturm und Drang* enthält: »Auf die wahre Kunst! Die wildesten Gedanken! [...] Gegen den Verstand! Gegen die Regeln! Für die Leidenschaft! Auf Sturm und Trank!« (0:06:51 ff.).

Eingestandenermaßen ist die Vertauschung zweier Buchstaben gegenüber der literarhistorischen Kampfformel hier ein Gag, der auf Lacher beim Publikum schielt. Darauf hinaus lässt sie sich aber als symptomatisch für die Aktualisierung der literaturpolitischen Gruppenbildung der *Stürmer und Dränger* im Zeichen des

¹⁷ Goethe an Johann Heinrich Merck, Frankfurt, März/April 1773 (Fischer-Lamberg [Anm. 9], Bd. 3, S. 28).

¹⁸ Die ersten beiden Strophen von Hagedorns *Der Morgen* lauten: »Uns lockt die Morgenröthe / In Busch und Wald, / Wo schon der Hirten Flöte / Ins Land erschallt. / Die Lerche steigt und schwirret, / Von Lust erregt; / Die Taube lacht und girret, / Die Wachtel schlägt. / Die Hügel und die Weide / Stehn aufgehellt, / Und Fruchtbarkeit und Freude / Beblühmt das Feld. / Der Schmelz der grünen Flächen / Glänzt voller Pracht, / Und von den klaren Bächen / Entweicht die Nacht« (Friedrich von Hagedorn: *Sämmtliche Poetische Werke. Dritter Theil.* Wien 1770, S. 181 f.).

Rock 'n' Roll verstehen. Ein kurzer Rückblick mag dies verdeutlichen: So schrieb Heinrich Leopold Wagner in der Verteidigung seines ›Verbündeten‹ Friedrich Maximilian Klinger kurz nach der wenig erfolgreichen Aufführung desjenigen Stücks, das der Strömung bald ihren Namen geben sollte:

Wie heißt das Stück? fragte fast jedermann, als es verwichnen Sonnabend angekündigt wurde: *Sturm und Drang!* – Sturm und – –? Und *Drang!* Mit dem weichen D und hinten ein g; ja nicht mit dem harten T oder dem ck! So, so! Sturm und Drang also! – [...] wenn sie beym Titel nichts fühlen, kann ihnen das Stück selbst unmöglich behagen. Ich finde es sehr lobenswürdig, daß er diese abstrakte, metaphysische – gewiß nicht zu viel anziehende – Ueberschrift gewählt hat [...].¹⁹

Gerade nicht abstrakt und metaphysisch, sondern sehr konkret, weltlich und attraktiv für juvenile Rezipienten soll diese Kino-Version der Jugendrevolte also geraten. In der Sprache der Popkultur wäre in Verkürzung der bekannten Formel von Drugs & Rock 'n' Roll die Rede, Sex als der dritte Bestandteil der popkulturellen Formel wird später noch hinzugefügt. Demgemäß sind der junge Goethe und seine Kompagnons zu jeder Party bereit, keinem »Absacker« (so einmal wörtlich) abgeneigt, und sogar einen veritablen Drogenrausch gestattet Stözl seinen Helden, ausgelöst durch die Tollkirsche als das LSD früherer Tage und bildsprachlich ähnlich dargestellt wie die Rauscherlebnisse beispielsweise in *Easy Rider*.

Die Exposition rundet sich schließlich mit einer Konfrontation zwischen dem jungen Goethe und seinem alten Vater, der den *König von Thule* sowie den *Erlkönig* als »Kinderkram« und »Unsinn« abqualifiziert (o:7:11 ff.) und den Sohn flugs nach Wetzlar an das Reichskammergericht verschickt, um sich dort »eine Zeitlang in diesem Platz [...] wie die andern Räder [zu] stoßen und treiben«. Die Spuren, in denen sich *Goethe!* im weiteren Verlauf bewegt, sind damit allesamt vorgeprägt und der gleichermaßen film- wie literaturgeschichtlich informierte Betrachter wird keinen Zweifel daran haben, dass es zwar vermutlich kein Happy End im klassischen Sinn, im Sinnzusammenhang des Films aber durchaus ein richtiges Leben im falschen gibt.

Wie Goethes Selbstdarstellungspraxis, so verschränkt augenscheinlich auch der Film die Inszenierungstopoi ›Gefühl‹, ›Natur‹ und ›Genie‹ eng miteinander. Zur weiteren Entfaltung des Phänomenbereichs ›Gefühl‹ nur so viel: So trivial wie notwendig ist zunächst der Hinweis darauf, dass *Goethe!* seine Idee des ›Coming of authorship‹ nach den Regeln des Liebesfilms erzählt und dementsprechend vorrangig die Gefühle seines Protagonisten auf die Bühne bringt, die ihren Höhepunkt in der eingangs erwähnten Sex-Szene finden. Zudem verdeutlicht sich der Gefühlskult in der Opposition zwischen dem gefühlvollen Goethe und dem vernünftigen Kestner, der hier – wie sein literarischer Wiedergänger – Albert heißt. Um nur eine Szene beispielhaft für die programmatiche Gegensätzlichkeit der beiden Figuren

¹⁹ Heinrich Leopold Wagner: *Briefe, die Seylerische Schauspielergesellschaft betreffend*; zit. nach Friedrich Maximilian Klinger: *Sturm und Drang. Ein Schauspiel. Mit einem Anhang zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte*. Hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner. Stuttgart 1970, S. 78.

anzuführen: Als Gerichtsrat Kestner den jungen Kanzleiangestellten mit zur Jagd nimmt, verfehlt Goethe sein Ziel, was er mit einem Lachen quittiert. Der Schlesien-Veteran Kestner hingegen trifft und belehrt: »Sie müssen leidenschaftslos sein. Kaltblütig [...] Sie sind viel zu empfindsam« (o:48:38).

Und ähnlich knapp zur Dimension ›Natur‹: Die Sehnsucht der *Stürmer und Dränger* nach Natur bzw. einer ›neuen‹ Natürlichkeit wird zum einen habituell ausagiert, indem Goethe fast leitmotivisch mit ungeordneter Kleidung und ›unsachgemäß‹ aufgesetzter Perücke auftritt, während Lotte geradezu als ›Naturkind‹ entworfen ist. Sie wirke »hier mit offener Wallemähne und frischem Blick wie eine aus allen Moden und Konventionen herausgefallene junge Frau; als ob Verlieben nicht auch eine Kultivierung von Verführung wäre«,²⁰ hat Dirk Kniphals kritisch angemerkt und dabei übersehen, dass gerade in dieser Abwendung von der Kultivierung hin zur Natürlichkeit der *Sturm und Drang* angemessen abgebildet wird. Zum anderen adaptiert der Film den Natürlichkeits- und Naivitätskult der historischen *Stürmer und Dränger*, indem er die traditionsreiche Opposition von Stadt und Natur/Land nachgerade ›klassisch‹ durchspielt: Wetzlar als Gesellschaftsort ist düster, schmutzig und bedrohlich fotografiert, während die Natur vor der Stadt sowie das benachbarte Sesenheim (das im Film für das historische Volpertshausen und das fiktive Wahlheim im Roman figuriert) hell und mit allen Insignien einer Idylle abgelichtet sind (und bezeichnenderweise lieben sich Goethe und Lotte nicht in der Stadt, sondern buchstäblich unter freiem Himmel). Ebenso bezeichnend ist, dass die Brot-Szene aus dem *Werther* übernommen und Goethe wiederholt im Kreis der ›unschuldigen‹ Geschwister Lottes beim wilden, d. h. hier: ›natürlichen‹ Spiel gezeigt wird (vgl. o:25:10ff.).

Bestimmen ›Gefühl‹ und ›Natur‹ von Beginn an das ›Setting‹ des Films, so bleibt der Genie-Begriff zunächst recht unbestimmt – lediglich angedeutet durch die oben angeführte Szene, in der Goethe seinen Götz impulsiv zu Ende bringt. Anschaulichkeit gewinnt das Literatur- bzw. Autorschaftskonzept des Films erst in einer wie beiherspielend eingefügten Szene, die Natur, Gefühl und Genie auf exemplarische Weise verbindet. Bemerkenswert ist allerdings nicht nur dieser so kurze wie wichtige Handlungsteil, sondern auch sein Kontext: Denn eingeleitet wird er von der Darstellung einer Strafarbeit für unbotmäßiges Verhalten, oder moderner gesprochen, für eine trinkfreudige Party. Angesichts der verkaterten Kanzleiangestellten Goethe und Jerusalem formuliert der Vorgesetzte Kestner die Erwartung, dass das Fehlverhalten gegen die Regeln der Gesellschaft eingesehen werde und die ›Sünder‹ nun »von zukünftigen Ausschweifungen absehen« (o:20:02). Aber da in *Goethe!* die Leidenschaften aufgeblendet werden und sich die Individualität nicht einhegen lassen will, setzen die Freunde sofort zur nächsten Ausschweifung an, sinnfälligerweise in die unberührte, sonnendurchflutete Natur zu einem ungehemmten Nacktbad (o:21:15 ff.). Man kann diese Darstellung durchaus kitschig oder klischeehaft finden; wesentlicher ist, dass die Protagonisten mit der Kleidung zeichenhaft die bürgerlichen Zwänge ablegen, in ihrer Nacktheit also buchstäblich den Widerstand gegen eine überzivilisierte Gesellschaft und die Sehnsucht nach einer vorzivilisatorischen Natürlichkeit verkörpern.

²⁰ Dirk Kniphals: *Alles, alles wird erklärt*. In: *die tageszeitung*, 13.10.2010.

In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass der Film offenkundig an die verbürgte Selbstinszenierung der *Stürmer und Dränger* als ›Naturkinder‹ – man denke nur an das sattsam bekannte, spontane Seebad Goethes mit den Brüdern Stolberg – anknüpft, d.h. an ihre Selbstdarstellung als (Autoren-)Generation, die eine Emanzipation vom bürgerlichen Bändigungsdrang anstrebt, d.h. ihre Individualität bzw. ›Natur‹ ausagieren, ihre Leidenschaften frei entfalten und von innen heraus leben will. Und mehr noch: Das ›Naturschauspiel‹ erschöpft sich nicht im ausgelassenen Bad, sondern mündet in ein geradezu paradiesisch anmutendes Tablau, das sich als Darstellung der Geniepoetik in praxi begreifen lässt: Die Freunde liegen erschöpft von der jungenhaften Balgerei unter einem Baum und Goethe dichtet, wie es sich für ›echte‹ Erlebnislyrik gehört, inspiriert vom Augenblick: »An einem stillen Mittagsschlummer / liegt Mutter Erde da / der Sonnengott verscheucht den Kummer / mit seinem goldenen Haar«.²¹ Auf die Nachfrage Jerusalems, von wem diese Verse stammen, antwortet er: »Von niemandem, das ist mir gerade so in den Sinn gekommen«. Spontanität, Unmittelbarkeit und Originalität kennzeichnen diesen Produktionsprozess und fast scheint es, als würde aus dem Poeta vates Goethe die Natur selbst sprechen. Sein Gedicht ist dementsprechend sozusagen ein ›Naturprodukt‹, der Dichter selbst eine Person gewordene Offenbarung der Natur.

Nur folgerichtig ist es von hier aus, dass Goethe dem Drängen Lottes, ihr etwas vorzutragen, ausgerechnet in freier Natur nachgibt: auf offenem Feld fern der Stadt, während ein Gewitter im Hintergrund die Klopstock-Szene aus dem *Werther* aufruft – deutlicher könnte der Kontrast zu der oben zitierten, konventionellen bzw. künstlichen Dichter-Lesung nicht inszeniert werden. Ebenso folgerichtig ist, dass Goethe nicht ›professionell‹ rezitiert, sondern die jeweils ersten vier Verse der ersten und dritten Strophe von »Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde« stockend, schwer atmend und sichtlich bewegt als Ausdruck eines unmittelbaren Gefühls direkt an Lotte adressiert (vgl. o:38:04). Unabhängig von der Tatsache, dass dieses Gedicht bekanntlich nicht an Lotte, sondern an Friederike Brion gerichtet ist, in die Goethe zuvor für kurze Zeit unsterblich verliebt gewesen war, steht hier im Vordergrund, dass sich das Gedicht über seine Texteigenschaften als Ausdruck physischer Bewegung und emotionaler Bewegtheit inszeniert und insofern vom ergriffenen Sprecher sozusagen ›kongenial‹ vorgetragen wird, wie der Vortrag überhaupt beispielhaft die Inszenierung der Identität von Leben und Literatur anschaulicht, die für die sogenannte Erlebnislyrik²² insgesamt charakteristisch ist.

Als naturhaft-genialer Schaffensprozess wird schließlich auch die Niederschrift des *Werther* interpretiert, auf die der Film zuläuft. Zwischen dem kurzen Sommer des Glücks und dem Verfassen des nachmaligen Bestsellers entscheidet sich Lotte aus ökonomischen Gründen für Kestner und gegen Goethe, erschießt sich Jerusalem aus vergleichbarem Liebesleid praktisch in den Armen des Freundes und

²¹ Hier handelt es sich um eine ›Kurzfassung‹ des titellosen »Ein zärtlich jugendlicher Kummer« (FA I, 1, S. 136).

²² Zur ›Erlebnislyrik‹ siehe umfassend Michael Feldt: *Lyrik als Erlebnislyrik: zur Geschichte eines Literatur- und Mentalitätstypus zwischen 1600 und 1900*. Heidelberg 1990; hier S. 169–195; zur Lyrik des jungen Goethe siehe den Überblick in Christoph Jürgensen, Ingo Irsigler: *Sturm und Drang*. Göttingen 2010, S. 37–50.

verspottet der ›vernünftige‹, d.h. gefühlsskalte Kestner den ›feinen Herrn Jerusalem‹ und dessen ›rührenden Liebestod‹ (01:11.07), was zum eingangs erwähnten Duell und zu Goethes Inhaftierung führt. In der Haft nun wird Goethe endgültig zum Autor, indem er sich seine Geschichte von der Seele schreibt. Diese direkte Verwandlung von Leben in Literatur gestaltet der Film, indem er sie ab dem Moment des Wechsels von der Ich- in die Er-Perspektive aus erzählt: »Und so fiel Johann das reiz-« (01:16:47), beginnt Goethe, bricht mitten im Wort ab, überlegt, streicht kurzerhand den eigenen Namen ›Johann‹ und ersetzt ihn durch ›Werther‹. In der Folge gerät der junge Dichter, so suggeriert der Film durchaus in Übereinstimmung mit Goethes Selbstdarstellung in *Dichtung und Wahrheit*,²³ in einen ununterbrochenen Schaffensrausch, der sich ständig noch weiter dynamisiert. Vermittelt wird dieser geniale Produktionsprozess auf visueller Ebene durch rasche Schnittwechsel zwischen dem inspirierten Gesicht Goethes und seiner über das Papier rasenden Feder, auf audiovisueller Ebene durch eine sich zunehmend steigernde Musik und vor allem ›Goethes‹ Erzählstimme aus dem Off, die einzelne Bruchstücke des Textes laut werden lässt und sich in der Überlagerung verschiedener Tonspuren gleichsam selbst immer wieder ins Wort fällt. Nach gerade einmal gut drei Film-Minuten ist der Briefroman fertig und geht als ›langer Brief zum kurzen Abschied‹²⁴ an Lotte. Wiederum sei konzediert, dass sich dieser kinospzifischen Sicht auf das weite Feld der literarischen Produktionsästhetik leicht entgegenhalten ließe, Schreiben sei ein komplizierterer Prozess als hier dargestellt, kein ›Einblick in die reale Giftstube des Schreibens‹²⁵ geboten werde und es eine unangemessene Simplifizierung bedeute, den *Werther* als ›Entgiftung‹ bzw. Form der Selbsttherapie zu verstehen. Aber auch in dieser Frage weiß Stözl's Film Goethe auf seiner Seite, der die kathartische Funktion *Werthers* rückblickend folgendermaßen stilisiert hat:

[...] ich hatte mich durch diese Komposition, mehr als durch jede andere, aus einem stürmischen Elemente gerettet, auf dem ich durch eigne und fremde Schuld, durch zufällige und gewählte Lebensweise, durch Vorsatz und Übereilung, durch Hartnäckigkeit und Nachgeben, auf die gewaltsamste Art hin und wider getrieben worden. Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt. Das alte Hausmittel war mir diesmal vortrefflich zu statten gekommen. Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen [...]. (FA I, 14, S. 639 f.)

Wie aber reagiert Stözl's Lotte auf das so appellativ an sie adressierte Manuskript? Der Poetik des Films entsprechend, die ja Leben und Literatur derart eng verfugt,

²³ Vgl. FA I, 14, S. 639: »Unter solchen Umständen [...] schrieb ich den *Werther* in vier Wochen, ohne daß ein Schema des Ganzen, oder die Behandlung eines Teils irgend vorher wäre zu Papier gebracht gewesen.«

²⁴ Seibt (Anm. 1).

²⁵ So vorwurfsvoll Knipphals (Anm. 20).

dass die ontologische Differenz zwischen beiden Bereichen beinahe getilgt ist, muss sie die Geschichte Werthers als Chronik eines angekündigten Todes begreifen und eilt daher flugs zum Gefängnis. Dort nun inszeniert der Film eine große Ent-sagungsszene, in der Lotte auf Goethe verzichtet, da die Provinz und eine bürgerlich-karrieristische Erwerbsbiographie zu klein für sein Genie wären: »Das ist nicht Werthers [sic!] Leben. Das ist Alberts. Und Lottes« (01:22:37). Goethe/Werther, so buchstabiert sie das Gegensatzpaar weiter aus, »soll etwas aus seinem Talent machen und sich nicht umbringen. [...] Trotzdem werden die beiden immer zusammenbleiben. Nicht in der Wahrheit, aber in der Dichtung« (01:23:30ff.). Man mag auch diese Haltung kitschig finden und namentlich die Überhöhung Lottes kritisieren. Im Rahmen des Films aber erscheint sie ebenso konsequent wie im Blick auf seinen Anschluss an die Selbstinszenierung des jungen Goethe und die genannten Topoi des *Sturm und Drang*, da die Aufwertung Lottes gegenüber ihrem historischen Vorbild noch einmal die Werte ›Liebe‹ und ›Gefühl‹ akzentuiert – es geht eben nicht um irgendeine Liebelei, sondern um eine Leidenschaft von gewissermaßen shakespeareschen Dimensionen. Im Gegensatz etwa zu *Romeo und Julia* wird hier jedoch weder realiter noch zeichenhaft gestorben: Denn so wenig sich Goethe nach dem Abschied aus enttäuschter Liebe umbringt, so wenig gehorcht Lotte dem Befehl des Autors und verbrennt seinen Roman. Vielmehr übergibt sie das Manuskript dem Verleger Weygand und wird damit sozusagen zur ersten Literaturagentin. »Es ist unsere Geschichte«, teilt sie dem Verleger mit, aber: »Es ist mehr als die Wahrheit: Es ist Dichtung« (01:33:26ff.).

Verstehen lässt sich diese Umschreibung der historisch verbürgten Publikationsgeschichte als Rekurs auf eine der zentralen Spielregeln im literarischen Feld seit der Etablierung des literarischen Marktes – knapp gesagt: Zu den überlebensfähigsten Selbstmystifikationen innerhalb des literarischen Feldes gehört die Idee einer autonomen Dichtung und eines autonomen, gleichsam interesselosen Dichtertums, das nicht nach ›weltlicher Anerkennung‹ und vor allem nicht nach ökonomischem Profit strebt. Auf unseren Fall angewendet: Indem Goethe den *Werther* nicht selbst auf den Markt bringt, sondern dies förmlich hinter seinem Rücken geschieht, wird der Briefroman von jedem Verdacht befreit, ein kalkuliertes Marktprodukt zu sein, und stattdessen als authentisches Gefühlsprodukt interpretiert. Da sich die Leitidee ›Authentizität‹ vom popliterarischen *Sturm und Drang* in die heutige Popkultur hinübergetragen hat, kann der Film auch konsequent in ein Finale münden, das Goethe als veritablen Popstar zeigt: Gerade mit dem Vater aus Wetzlar eingetroffen, wird er zunächst unerkannt Zeuge des Sturms auf eine Frankfurter Buchhandlung, die den gerade anonym erschienenen *Werther* verkauft und nun ›sold out‹ verkünden muss. Daraufhin wird Goethe-Superstar freilich erkannt, rettet sich vor den begeisterten Fans auf das Dach einer Kutsche und schreibt Autogramme – ein Tableau, das wir bestens aus der Popkultur kennen.

Dokumentationen und Miszellen

STEFFEN HOFFMANN

Fund eines unbekannten Goethe-Briefes in Leipzig

Ende Mai 2012 kam in der Universitätsbibliothek Leipzig ein bisher unbekannter Goethe-Brief zum Vorschein. Er gehört zu einer im 19. Jahrhundert angelegten privaten Autographensammlung, die nur lückenhaft verzeichnet war. Das gefundene eigenhändige Schreiben Goethes aus dem Jahre 1781 begleitete seinerzeit die Rücksendung entliehener Blätter mit Radierungen des holländischen Malers Allaert van Everdingen an deren Besitzer, den Grafen von Werthern-Beichlingen auf Neunheilingen. Goethe hatte diese Blätter inzwischen selbst erworben. Er verdanke dem Briefempfänger die erste Bekanntschaft mit diesen Kunstwerken, die »eine neue Epoche« in seiner »Kunstliebhaberey machen«, so Goethe in dem einzigen uns im Wortlaut bekannten Brief an den Grafen.¹ Durch das feine gelbliche Briefpapier hindurch schimmern nicht nur Bilder von Goethe selbst im Finder- und Forscherglück, sondern auch von der Person des Briefempfängers in seiner ergreifenden menschlichen Tragik und von dessen außergewöhnlicher Frau.

Seit April 2012 werden die Daten von ca. 150.000 Briefen im Bestand der Universitätsbibliothek Leipzig mit Unterstützung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft in die überregionale Datenbank *Kalliope* eingegeben. Das ist gleichsam Fließbandarbeit, bei der nur ausnahmsweise einmal Zeit bleibt, einen Brief länger zu betrachten. Brief für Brief wird dabei der Autopsie unterzogen. Würden Überraschungen auf die Bearbeiter warten? Sämtliche nachweisbaren Briefe Goethes im Bestand – neben den zahlreichen bei Salomon Hirzel² noch Einzelstücke in anderen Sammlungen – waren zuletzt in Vorbereitung der Ausstellung *Goethe und Leipzig*³ im Jahre 1999 gesichtet worden. Nur hatte sich niemand gefragt (und vor Ort nachgesehen): Bewahrte Liebeskind in seiner doch erstklassigen Autographensammlung keinen Goethe-Brief auf?

¹ Ermittelt worden ist nur noch ein (im Wortlaut unbekannter) Brief aus Weimar vom 13. März 1786, siehe Johann Wolfgang Goethe: *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 6, I: 1785 – 3. September 1786. Hrsg. von Volker Giel. Berlin 2010, S. 262: EB 44.

² Katalogisiert von Reinhard Fink: *Verzeichnis von Salomon Hirzels Goethe-Sammlung der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig*. Leipzig 1932.

³ Rainer Behrends (Hrsg.): *Johann Wolfgang Goethe und Leipzig. Beiträge und Katalog zur Ausstellung*. Leipzig 1999.

Franz Ludwig Liebeskind (1838–1915),⁴ der Leipziger Kaufmann und Mitinhaber der Firma *Sächsische Manufakturwaren Joern & Liebeskind*, vermachte im Jahre 1902 mehrere Abteilungen seiner Autographensammlung, etwa 550 zum Teil seltene Autographen von Fürsten, Staatsmännern, Dichtern und Schriftstellern,⁵ der Universitätsbibliothek Leipzig.⁶ Wohl schon zuvor hatte er die Abteilung VI mit den Musiker-Autographen⁷ seinem Sohn Joseph Franz Liebeskind (1866–1916), dem Komponisten, übergeben.⁸ Josefine Liebeskind geb. Platzmann, die Witwe des Sammlers, schenkte schließlich im Jahre 1929 die vorläufig noch in Familienbesitz verbliebenen restlichen Teile⁹ der Universitätsbibliothek.¹⁰ Den Grundstock der Sammlung¹¹ bildeten die Briefe bemerkenswerter Personen in den Geschäftskorrespondenzen seines Großvaters August Gottlob Liebeskind (1763–1844),¹² des Vaters August Heinrich Liebeskind (1800–1870) und älteren Bruders Felix Liebeskind (1837–1898),¹³ Inhaber der Firma A.G. Liebeskind (Buchhandlung und Verlag), wie auch Schreiben aus dem Archiv der eigenen Firma. Weiter lassen sich Briefe an andere namhafte Leipziger Verleger und Redakteure wie Johann Jacob Weber, Karl Herloßsohn oder Hermann Härtel finden. Eine wichtige Rolle beim Erwerb oder bei der Vermittlung von zahlreich vorhandenen und teilweise erstaunlichen Zeugnissen aus Frankreich – Briefe der Regenten, Dokumente aus der Zeit der Revolution¹⁴ –

⁴ Die Angaben zur Familie des Sammlers stützen sich auf Ludwig Hohlfeld, Kristof Liebeskind: *Ahnentafel und Stammtafel Liebeskind*. Leipzig 1933.

⁵ Abt. III/IV: *Dichter* – 221 Stücke; V: *Staatsmänner, Generäle* – 161; VII: *Fürsten, Prinzen, Kardinäle* – 105, Summe: 487.

⁶ Eduard Zarncke (Hrsg.): *Leipziger Bibliothekenführer*. Leipzig 1909, S. 44.

⁷ Darüber ausführlich Max Unger: *Joseph Liebeskind und seine Musikbibliothek*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 82 (1915), S. 1–5, 120f., 305–307. Er zählt 136 Stücke auf (S. 120f.).

⁸ 1927 versteigert, siehe Hohlfeld, Liebeskind (Anm. 4), S. 28.

⁹ Abt. I: *Bildhauer, Maler* – 37 Stücke; II: *Schauspieler, Sänger, Tänzer* – 37; VIII: *Theologen* – 34; IX: *Juristen, Historiker, Nationalökonomen* – 30; X: *Mediziner* – 107; XI: *Philosophen, Naturforscher* – 208 und XII: *Philologen, Mathematiker* – 104, Summe: 557.

¹⁰ Archiv der Universitätsbibliothek Leipzig, Akte 1929, Abt. V., Nr. 5e, Bd. 1, Bl. 1b.

¹¹ Im Umfang von 1180 Stücken – Summe aus der Zahl 1044 der heute in Leipzig greifbaren Stücke der Slg. Liebeskind und der Zahl der 136 versteigerten Musikalien.

¹² Etwa der Brief von Gottfried Hermann an den Verleger vom 23. September 1828, Slg. Liebeskind IX, 10. Er legte darin ein gutes Wort für Johann Gottlob Flügel und sein Wörterbuch Englisch – Deutsch ein, das 1830 erschien und zahlreiche Auflagen fand.

¹³ Er wurde durch das Verlegen von Erfolgsautoren wie Edwin Bormann und Rudolf Baumbach wohlhabend und feierte 1894 das 100-jährige Firmenjubiläum von A.G. Liebeskind; siehe *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (1894), S. 5817. Die Universitätsbibliothek Leipzig verdankt seinem Vermächtnis unter anderem seltene französische und italienische Drucke des 16. Jahrhunderts; siehe *Acta, die vom Buchhändler F.A.M. Liebeskind der Universität Leipzig legierte Bibliothek betreffend*. Universitätsarchiv Leipzig, Rep. II/II, Nr. 27.

¹⁴ Etwa Slg. Liebeskind VII, 100: Unterschrift Napoleons vom 9. September 1801 unter die Pensionsbewilligung für die Kriegswitwe Marie Denise Desmoulins.

dürfte der französische Großvater von Franz Ludwig Liebeskind mütterlicherseits, der Parfümeur und Betreiber eines Modegeschäfts Matthias Gechter (1768–1840), gespielt haben. Hinzu kamen zielstrebig gesuchte und glücklich gefundene Stücke.¹⁵ Es ist noch nicht gelungen zu ermitteln, auf welchem Weg der hier vorgestellte Brief Goethes Eingang in die Sammlung von Franz Ludwig Liebeskind gefunden hat.

Der Adressat des Schreibens vom 30. Mai 1781 war Graf Jacob Friedemann von Werthern-Beichlingen, Herr auf Neunheilingen (1739–1806). Goethes und Herzog Carl Augusts Besuch vom 7. bis 15. März 1781 bei ihm und seiner Frau Johanna Louise (1752–1811) auf Schloss Neunheilingen lag noch nicht lange zurück, Goethe mag bei der Niederschrift noch eine Spur von Scham beim Gedanken an das »knabenhafte Gebaren«¹⁶ des in die Gräfin verliebten Herzogs empfunden haben. Im Brief an Charlotte von Stein vom 10. März 1781 aus Neunheilingen erwähnte er auch eine Einzelheit, das »Wachslichter Zerknaupeln« (WA IV, 5, S. 73) durch den Herzog; er konnte wohl ahnen, dass vor allem die bewunderte Gräfin seine eigene überempfindliche Abneigung dagegen teilte. Während Goethe in seinen Briefen aus Neunheilingen an Charlotte von Stein selbst auf die Gefahr, Eifersucht bei der Freundin zu erregen, von der gastgebenden Gräfin nur so schwärzte,¹⁷ fallen für den Grafen nur kurze Bemerkungen ab. Man wusste um seine psychische Angeschlagenheit:¹⁸ »[...] er hat sich noch ganz gut gehalten. Seine Narrheit nehm ich für bekannt an und toll ist er noch nicht gewesen«, las Charlotte von Stein im Bericht Goethes vom ersten Tag (WA IV, 5, S. 68). Drei Tage darauf: »Wir wollen den Grafen nicht berufen, sonst müßt ich sagen er führt sich recht gut auf. Wir haben noch keine Sekkatur auszustehn gehabt« (WA IV, 5, S. 73).¹⁹ Gleichwohl wäre Goethe nicht Goethe gewesen, hätte er den Grafen nicht interessiert wahrgenommen und genau beobachtet. Noch einen Tag

¹⁵ Etliche davon ebenfalls bislang vermutlich unbekannt: Schreiben von und an Friedrich II. von Preußen, von Herder, Jean Paul, Schleiermacher oder Casanova – siehe die entsprechenden Einträge auf dem Kalliope-Portal im Internet.

¹⁶ So Heinrich Düntzer: *Goethe und Karl August. Studien zu Goethes Leben*. Leipzig 1888, S. 138.

¹⁷ Vornehmlich der Brief Goethes an Charlotte von Stein, 11.3.1781 (WA IV, 5, S. 74–78) – mit der Liebeserklärung an die Empfängerin – ließe in der Tat »keinen Zweifel daran, daß Goethe plötzlich von einer Verliebtheit oder einer ekstatischen Liebe für die Gräfin erfaßt wurde«, so Kurt Robert Eissler: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1987, S. 556 (Übersetzung der amerikanischen Originalausgabe, Detroit 1963).

¹⁸ Für Eissler (Anm. 17), S. 549, ist der Graf »ein Exzentriker [...] (vielleicht sogar ein Schizophrener?)«. Einige der aristokratischen Allüren des Grafen kolportiert ohne Quellenbezug Hermann Gutbier: *Goethes Besuch beim Grafen Werthern in Neunheilingen*. In: Wilhelm Limpert (Hrsg.): *Auf Goethes Spuren im Kreis Langensalza und Umgebung*. Langensalza 1932, S. 7–15. So habe er vornehmest Besuch von als Neger geschwärzten Bauernjungen aufwarten lassen.

¹⁹ Goethe vermied also Äußerungen über das Verhalten des Grafen, um nicht womöglich eine unerwünschte Reaktion hervorzurufen.

darauf: »[...] er macht mir meine dramatische und epische Vorrathskammer um ein gutes reicher« (WA IV, 5, S. 78).²⁰

Dass der kunstsinnde Graf Blätter des Allaert van Everdingen besaß, war für Goethe Grund genug, Weimar für eine Woche zu verlassen und den sich zur Gräfin hingezogen fühlenden Herzog ins etwa 50 Kilometer entfernte Neunheilingen bei Langensalza, nördlich von Gotha, zu Pferde zu begleiten. Der geliebten Charlotte von Stein würde er sich aus der Ferne in besonderer Weise nahe und verbunden fühlen und stets hatten ihm die Begegnungen mit Jeanette, seiner alten, schon vor der Weimarer Zeit bekannten Freundin, schöne Anregungen verschafft.²¹ Hoffte Goethe, dem Grafen »Everdingens Radirungen« abkaufen zu können? »Neulich habe ich die ganze Sammlung beysammen gesehn; man will sie aber nicht hergeben«, schreibt er Ende März 1781 an Johann Heinrich Merck (WA IV, 5, S. 100). Vielleicht hatte ihm der Graf von Werthern – ein erfahrener Diplomat²² – als Kompromiss vorgeschlagen, nur eine Auswahl von Blättern zu entliehen. Wenige Wochen danach kam die Erwerbung einer Everdingen-Sammlung auf andere Weise zustande. Laut Schreiben Herzog Carl Augusts an Johann Heinrich Merck vom 31. Mai 1781 kaufte Goethe einige Tage zuvor von einem Kunsthändler Manco eine Sammlung von 102 Blättern mit Radierungen Everdingens für 12 Taler, nachdem der Herzog selbst ein Angebot ausgeschlagen hatte.²³ – Sofort sandte Goethe nun die entliehenen Blätter an den Grafen nach Neunheilingen zurück.

Je fester er in Weimar installiert war, umso eifriger konnte Goethe endlich Kunst sammeln. In Carl August und Johann Heinrich Merck hatte er Gleichgesinnte, aber auch die alten Leipziger Kunstsammlungserlebnisse²⁴ wirkten nach.²⁵ Für Goethe war der Besitz einer Kunstsammlung kein Luxus, sondern eine Lebensnotwendig-

²⁰ Die Gastgeber in ihrem Schloss gelten als Goethes ›Urbilder‹ für das gräfliche Paar im 3. Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Einen Teil der Fülle von Neunheilinger Eindrücken, die sich darin niederschlagen, gibt wieder Hans Falckner: *Neunheilingen in Goethes Lebenswerk*. In: Limpert (Anm. 18), S. 15–20.

²¹ Über die Gräfin zuletzt Anne Fuchs in: Stefanie Freyer (Hrsg.): *Frauengestalten. Weimar-Jena um 1800. Ein bio-bibliographisches Lexikon*. Heidelberg 2009, S. 378–380.

²² So viel über den literarischen Grafen bekannt ist, so wenig ist es über den historischen Grafen. Die meisten Angaben zu seiner Person nach den Quellen finden sich beziehenderweise unter denen zu seiner Frau, siehe Fuchs (Anm. 21), S. 378. Er war in den 1770er Jahren als kursächsischer Geheimrat in Frankreich und Spanien tätig. 1774 und 1775 wurden dem 1773 vermählten Paar Töchter geboren, deren eine schon im frühen Kindesalter starb.

²³ Der Brief ist ediert bei Ulrike Leuschner (Hrsg.): *Johann Heinrich Merck. Briefwechsel*. Bd. 2. Göttingen 2007, S. 607–610 (Nr. 467).

²⁴ Einen Beleg dafür besitzt die Universitätsbibliothek Leipzig mit dem Eintrag Goethes von 1764 ins Gästebuch der Gemälde sammlung von Johann Thomas Richter, Sign.: Rep. VI 25n, S. 2. Adam Friedrich Oeser habe in Leipzig »weniger die künstlerischen Talente seines Schüttlings als vielmehr dessen Kunstverständnis gefördert«, vermutet Heike Lüddemann: *Goethe und die Leipziger Kunstabademie unter Adam Friedrich Oeser*, in: Behrends (Anm. 3), S. 77–92; Zitat S. 82.

²⁵ Vgl. Johannes Grave: *Der »ideale« Kunstkörper. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*. Göttingen 2006, S. 95: »Nachzeichnen als intensive Aneignung von Kunstwerken«.

keit; er wollte und musste Kunstwerke stets in Reichweite haben. Seine »Kunstliebhaberey« bestand darin, mit den Meisterwerken eine gefahrvolle Herausforderung anzunehmen, um sich selbst als Künstler zu erschaffen. Beim Nachzeichnen von Blättern²⁶ Allaert van Everdingens in Neunheilingen konnte er sich an der »Größe und Krafft drinne« (WA IV, 5, S. 70) laben,²⁷ zugleich verdross es ihn.²⁸ An diesen Blättern, deren »erste Bekanntschaft« er dem Grafen »schuldig« war, wie Goethe im hier vorgestellten Brief schreibt, bewunderte er sicher auch die Zeichentechnik, vor allem aber die Wahl der Gegenstände – unscheinbare Alltagsszenen, sonst kaum so wahrgenommene Menschen und Dinge.²⁹ Diese »neue Epoche in meiner Kunstliebhaberey« (ebd.) hielt mehrere Jahre und bis zur Reise nach Italien an. Dort erweiterte sich Goethes »Landschaftsbegriff und richtete sich an einer Idealvorstellung aus, die ihre Entsprechung in der Kunst Claude Lorrains fand«.³⁰

Im Februar 1783 konnte Goethe seinen 1781 angelegten Everdingen-Bestand noch um 56 Radierungen des Niederländer, mit denen Johann Christoph Gottscheds *Reineke der Fuchs* 1752 im Verlag von Bernhard Christoph Breitkopf ausgestattet worden war, ergänzen.³¹ Deren »erste Bekanntschaft« (ebd.) schuldete Goethe wohl seinem Leipziger Mentor Johann Gottlob Böhme (1717–1780).³² Aber die Blätter, deren »erste Bekanntschaft« er im Schloss des Grafen Werthern auf Neunheilingen machte, waren der Anfang.

²⁶ Vier Everdingen-Kopien sind erhalten: *Les deux chariots*, *Les deux échelles*, *Wassermühle am Berg* und *Hinter der Hütte* (Nr. 252 bis 255 bei Gerhard Femmel: *Corpus der Goethe-Zeichnungen*. Bd. 1. Leipzig 1958). Nach Christian Schuchardt: *Goethes Kunstsammlungen*, Teil I, Jena 1848, liegen die Vorlagen zu den kopierten Blättern in verschiedenen »Folgen« von zusammengehörigen Blättern: Femmel I, Nr. 252, in einer Folge von 6 Blättern (Schuchardt, S. 157, Nr. 117); Femmel I, Nr. 253, in einer inkompletten Folge von 3 Blättern (Schuchardt, S. 157, Nr. 120); Femmel I, Nr. 254, in einer Folge von 8 Blättern (Schuchardt, S. 157, Nr. 107); Femmel I, Nr. 255, in einer Folge von 4 Blättern (Schuchardt, S. 156, Nr. 102).

²⁷ Dies ist nur eine von vielen enthusiastischen Äußerungen Goethes über das Werk des Niederländer in den Briefen an Charlotte von Stein und an Merck (außer der im vorgestellten Brief).

²⁸ »Im Zeichnen war ich heute wieder recht unzufrieden mit mir [...]. Ich bin [...] wie einer der vor einer verschlossnen Thüre steht« (WA IV, 5, S. 70).

²⁹ Magie allein der Bezeichnungen: *Die zwei auf dem Wasser schwimmenden Balken* (Schuchardt, S. 156, Nr. 100); *Die Hütte von der hintern Seite gesehen* (Schuchardt, S. 156, Nr. 102); *Der Fels mitten im Fluss* (Schuchardt, S. 156, Nr. 104); *Der Bauer zu Pferde* (Schuchardt, S. 157, Nr. 108); *Der Bach welcher durch den Wald fliest* (Schuchardt, S. 158, Nr. 125) usw.

³⁰ Petra Maisak: *Der Zeichner Goethe oder »die practische Liebhaberey in den Künsten«*. In: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*. Ostfildern 1994, S. 104–112, Zitat S. 110.

³¹ Bei der sog. Bolzmannischen Auktion; siehe Grave (Anm. 25), S. 464.

³² Darauf weist Johannes Hofmann, der Herausgeber von *Reineke Fuchs. Johann Wolfgang von Goethe. Mit Illustrationen nach den 57 Radierungen von Allaert van Everdingen*, Leipzig 1921, in der Einführung, S. XI, zu dieser unter Wiedergabe der Exemplare von Everdingen-Blättern in Goethes Kunstsammlung entstandenen Ausgabe hin.

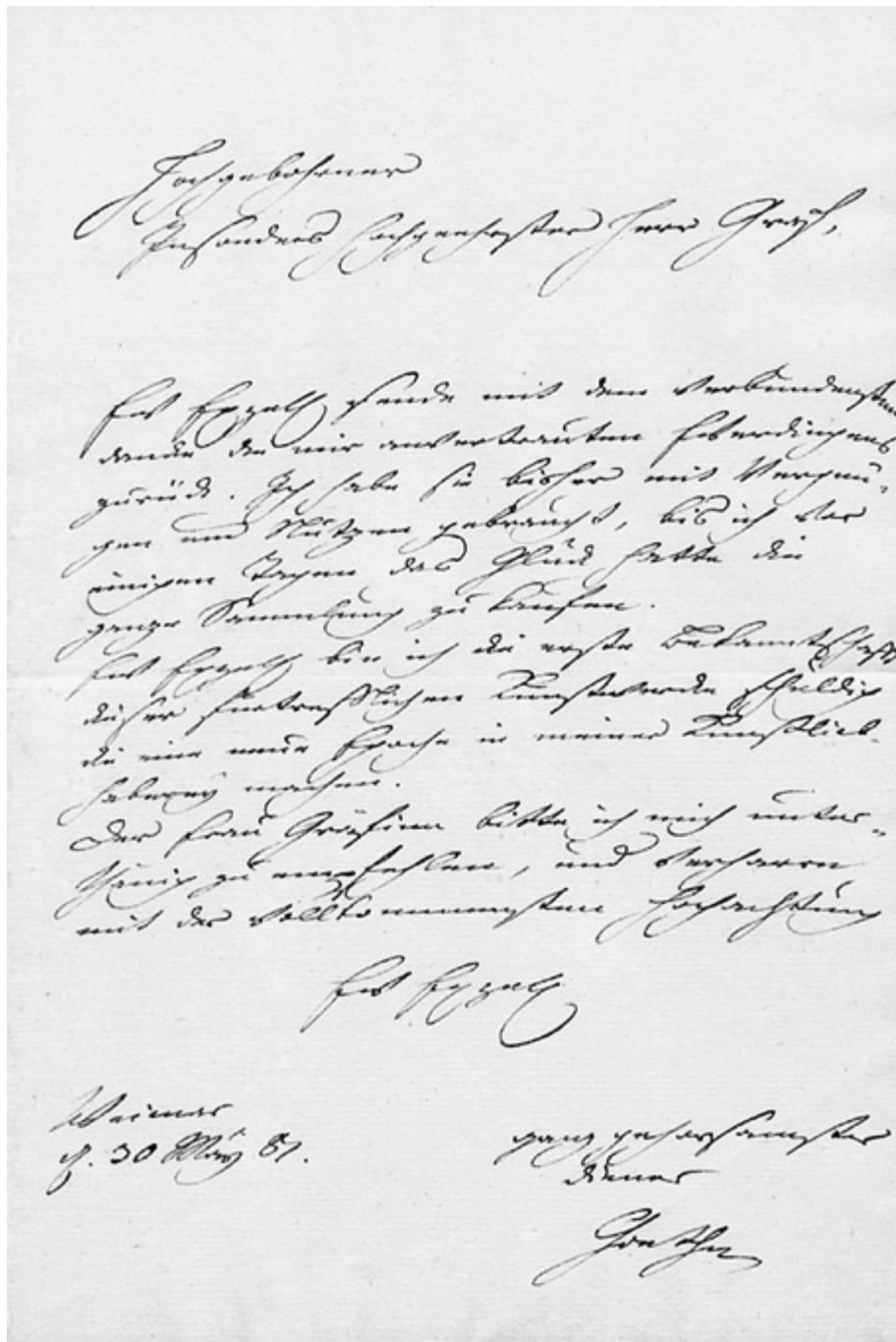


Abb. 1

Goethe an Graf Jacob Friedemann von Werthern-Beichlingen,
 Herrn auf Neunheilingen, Weimar, 30. Mai 1781

Hochgebohrner
Insonders hochgeehrster Herr Graf,

Ew Exzell ℓ sende mit dem verbundensten
Dancke die mir anvertrauten Everdingens
zurück. Ich habe sie bisher mit Vergnü-
gen und Nutzen gebraucht, bis ich vor
einigen Tagen das Glück hatte die
ganze Sammlung zu kaufen.

Ew Exzell ℓ bin ich die erste Bekanntschaft
dieser fürtrefflichen Kunstwercke schuldig
die eine neue Epoche in meiner Kunstlieb-
haberey machen.

Der Frau Gräfinn bitte ich mich unter-
thänig zu empfehlen, und verharre
mit der vollkommensten Hochachtung

Ew Exzell ℓ

Weimar
d. 30 May 81. ganz gehorsamster
Diener

Goethe

WERNER HANSEN

Ein Kranz für den Mimen Pius Alexander Wolff

Auf einer Kölner Auktion ist 2012 der Nachlass des seinerzeit berühmten Schauspielers, Regisseurs und Theaterschriftstellers Pius Alexander Wolff (1782–1828) zur Versteigerung gekommen. Max Martersteig hat die zahlreichen Briefe, Manuskripte und persönlichen Dokumente, Zeichnungen sowie Erinnerungsstücke einst für seine 1879 erschienene Wolff-Biographie ausgewertet.¹ Nach einer langen Zeit des Vergessenseins sind diese Schätze in einem alten Koffer wiederentdeckt und als »Weilburger Goethe-Funde« 1950 von Hans-Georg Böhme im Hinblick auf Wolffs Beziehungen zu Goethe in Auszügen publiziert worden.² Unter den zahlreichen Dokumenten befindet sich auch das Manuskript der Trauerrede, die der Schriftsteller und Freund Karl von Holtei (1798–1880) am 7. November 1828 in Berlin diesem gewidmet hat. Darin wird nicht nur ein bemerkenswerter Blick auf das zeitgenössische Theater eröffnet, sondern zugleich auch Goethes pädagogische Theaterarbeit vor Augen geführt. Seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung wegen soll der in Martersteigs Buch bislang lediglich in Auszügen verstreut wiedergegebene Text an dieser Stelle in vollem Umfang mitgeteilt werden.³

*Erinnerung an P. A. Wolff.
Berlin am 7^{ten} November 1828.
(nach Beendigung des Götheschen Tasso.)*

Wir haben so eben den Vortrag eines Meisterwerkes beendet, welches durch Pius Alexander Wolff auf der hiesigen Hofbühne wieder erneuert worden ist. Ein geweiht durch seinen großen Lehrer, hat es der Künstler gewagt in den bunten Lärm eines bewegten theatralischen Lebens die erhabene Ruhe jener klassischen Dichtung treten zu lassen, und der Erfolg hat seinen Muth gekrönt. Deshalb will es sich eben heute am besten ziemen, des trefflichen Mannes dankbar zu gedenken, der nicht mehr unter uns weilt.

Auf den Brettern, wo er seegensreich wirkte, hat man es nicht für nöthig gefunden, ihm eine Todtenfeier zu halten, deren er doch so würdig gewesen wäre, wie jemals einer, der sie betrat. Das aber soll uns nicht abhalten, sie ihm hier auf unsre Weise zu widmen. Hier, in diesem freundlichen Kreise, dem er sich oftmals anschloß; hier in diesen Räumen, wo er meinen schüchternen Bestrebungen oft

1 Max Martersteig: *Pius Alexander Wolff. Ein biographischer Beitrag zur Theater- und Literaturgeschichte*. Leipzig 1879.

2 Hans-Georg Böhme: *Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Blätter aus dem Nachlaß Pius Alexander Wolffs*. Emsdetten 1950 (*Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*. Hrsg. von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher. Bd. 36).

3 Martersteig (Anm. 1), S. 16, 21–23, 42, 49, 52, 69, 82, 119f., 174, 182f.

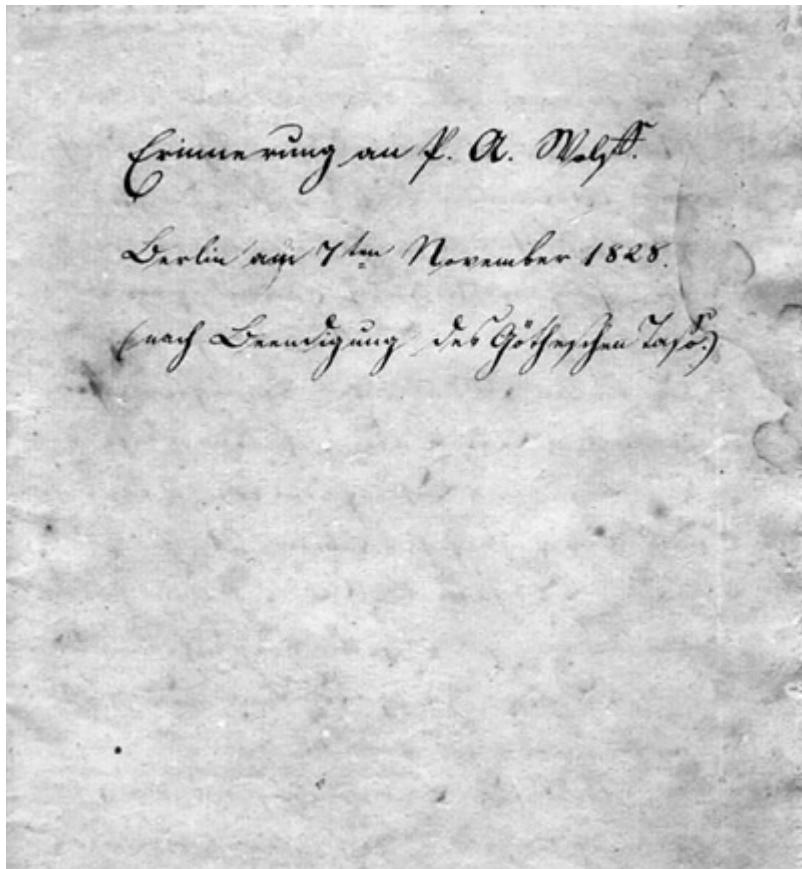


Abb. 1

Karl von Holteis Trauerrede auf Pius Alexander Wolff, Titelblatt

eine theilnehmende Aufmerksamkeit, ein herzliches Urtheil vergönnte. Der Mund der Wohllaut athmete ist auf immer verstummt, das große feurige Auge ist auf immer geschlossen, aber sein Bild steht noch vor uns, und um es uns recht lebendig zu vergegenwärtigen, wollen wir es wagen einige Züge aus seinem Leben und seiner Kunst zusammenzustellen, wie die gerührte Erinnerung an den geliebten Todten sie eingiebt.

Wolff kam als Jüngling nach Weimar. Aus einem guten Hause gebürtig, mit dem Seegen einer edlen Erziehung ausgestattet, gehörte er nicht zu der wilden Schaar, die aus Uebermuth oder Trägheit dem bürgerlichen Leben entflieht, um im leeren Treiben der flachen Theaterwelt zu verkehren. Ihn führte die reine Sehnsucht, die Ahnung eines poetischen Gemüthes auf die Bretter – und jene Sonne, die von Weimar über Deutschland aufgegangen, um gar bald ihre ewigen Strahlen durch Europa zu versenden, zog auch ihn. Zu Göthe's Füßen warf sich vertrauensvoll der schüchterne Jünger – und der Meister nahm ihn in seine Arme. Wie ein Kind hat Wolff seinen Lehrer, wie ein Vater hat Göthe

seinen Zögling geliebt. Und dieß Band der Geister und Herzen hat gehalten bis in die spätesten Tage, bis zum letzten Augenblicke, wo Göthe von seinem Landsitze aus, sich in herzlich bekümmerten Zeilen um den Zustand des Sterbenden erkundigte.

Nur langsam erhob sich Wolff als darstellender Künstler. Lange wurde er bald da bald dort beschäftigt, ohne das Fach zu finden, in welchem er sich frei und eigenthümlich genug bewegen könnte, um sein schlummerndes Talent zu entfalten. Man zweifelte sogar an ihm, und nur seiner sonstigen Bildung, seinem feinen, edlen Betragen verdankte er den Schutz und die Theilnahme großer Gönner.

Vielleicht war es die Liebe, die seinen Genius erweckte. Eine erhabene Künstlerin,⁴ die ich, was ihr Reproduktionsvermögen, ihre Gabe der Erfindung, ihren geistigen Reichthum betrifft, die größte theatricalische Künstlerin nennen muß, gewann das Herz unsers Freundes; – das Herz, welches bis zum letzten Schläge ihr mit unveränderter Treue und Anhänglichkeit ergeben war. – Er selbst hat mir einmal geschildert, wie plötzlich, auf der Bühne, mitten in einer schwierigen, bisher nie durchdrungenen Rolle, ihm das Gefühl der Darstellungsgabe aufgegangen sei. Wie er mit niegefühltem Muthe aus sich selbst heraustretend, eine kühne Begeisterung empfunden, sich selbst vergessen, und sich mit aller Lebendigkeit seiner reichen Phantasie in die Situation des dargestellten Charakters versetzt habe. Er beschrieb dabei auf eine sehr lehrreiche Weise, daß er da zum erstenmal unterlassen, seine Worte so zu sprechen wie er sie fleißig einstudirt; daß vielmehr der Strom der Rede ihm kaum Zeit gegönnt habe, sich selbst zu besinnen, und daß er von diesem Augenblicke an, sich erst einen Schauspieler nennen könne.

Wir haben keinen Maasstab für das, was im Menschen vorgeht, wenn er durch eine große theatricalische Leistung den weiten Kreis der bewundernden Schauer und Hörer entzückt. Selbst diejenigen Theoretiker, die ihre Erfahrung aus der Praxis schöpften, sind darüber uneinig, ob die edelste und höchste Wirkung aus selbstbewußter besonnener Herrschaft über schulgerechte entwickelte Mittel, ob sie aus momentaner halbbewußtloser Begeisterung hervorgehe? Und hervorgehen solle?

Wolff hat oft der Vorwurf getroffen, daß er zu viel studire, daß man seinen Darstellungen Studium und Absicht anmerke, und manche sind soweit gegangen, ihm trotz aller Achtung, aus jenen Gründen das Genie abzusprechen. Aus Allem was er selbst über sich und seine Kunst geäußert, ging der Denker hervor, der sich unablässig damit beschäftigte, den Menschen vom Schauspieler zu sondern, um durch diese Sonderung den Punkt zu finden, wo beide wieder zu vereinigen wären. Göthe's näherer Umgang, die Art, wie das Theater in Weimar geführt wurde, waren natürlich geeignet Selbststudien jeder Art anzuregen und bei einem so geistreichen Menschen wie Wolff, mußte das ganze Leben dadurch bereichert werden. – Wenn man jener Zeit gedenkt, so wird man von einem eignen Gefühl, einer edlen Rührung ergriffen. Mit kleinen Mitteln wurde da eine

⁴ Amalie Wolff, geb. Malcolmi, gesch./verw. Miller, gesch. Becker (1780/83-1851), Schauspielerin, 1791 in Weimar, 1816-1844 in Berlin, 1802 verh. mit Julius Miller in Bayreuth, 1803-1804 verh. mit Heinrich Becker, seit 1805 verh. mit Pius Alexander Wolff.

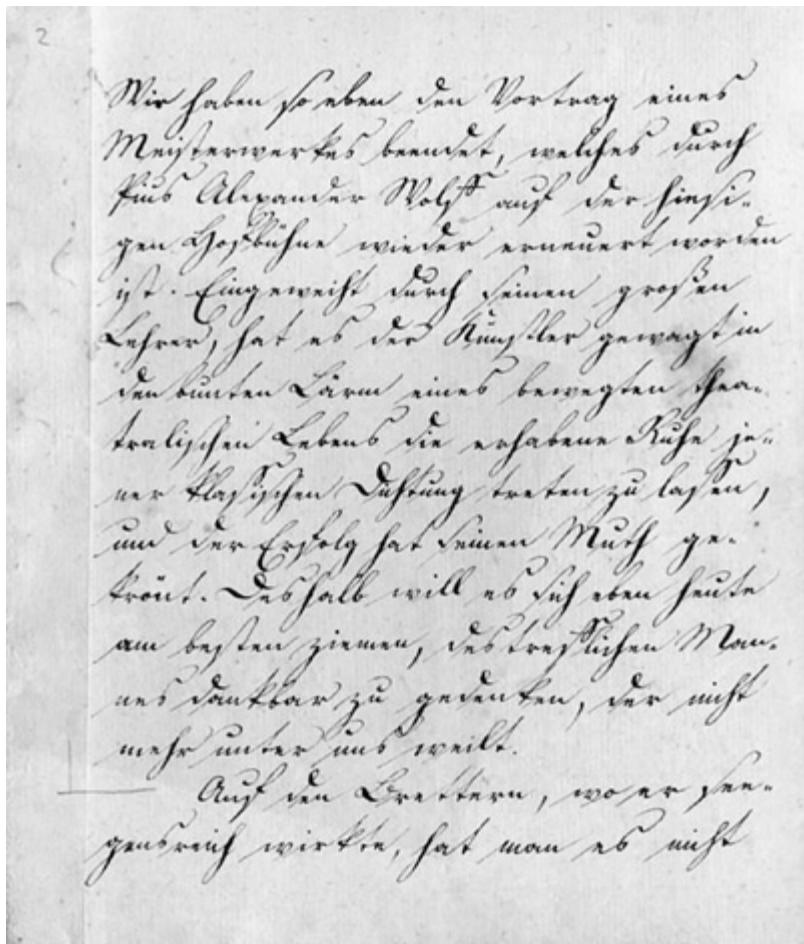


Abb. 2

Karl von Holteis Trauerrede auf Pius Alexander Wolff, S. 2

Hofbühne unterhalten, die den eigentlichen Zweck hatte, zu beleben, zu erheben, zu veredeln. Um einem geistreichen Fürsten, um das Musterbild einer herrlichen Fürstin, hatten sich die ausgezeichnetesten Männer der Zeit versammelt – und diese bildeten das Publikum. Diesem Publikum zu gnügen, war die kleine Schauspielergesellschaft berufen, die unter Göthe's Leitung stand. Große theure Talente, auf andern Bühnen verwöhnt, konnten da nicht engagirt werden. Theils hätten ihre gesteigerten Ansprüche jenen mäßigen Etat überboten, theils hätten die Fremden kaum in den ruhigen Kreis gepaßt. Was durch einzelne Virtuosität nicht gewonnen werden sollte, das erreichte der Meister durch ernstes, fleißiges Zusammenspiel. Die Weimarsche war eigentlich eine Privat-Bühne, ein Familientheater. Nicht abhängig von dem rohen Willen eines vermischten Publikums, welches niemals weiß, was es will; sondern geistig beobachtet, von dem

feinen Geschmack der gebildetsten Versammlung Deutschlands. Wo eine Herzogin Amalie, ein Herzog Karl August, ein Herder, Wieland, Einsiedel, Knebel, Fernow – wer möchte alle aufzählen – in den Reihen saßen, da dürfte Göthe sich nicht schämen zwanzig Proben von einer Kleinigkeit zu halten und heiligen Ernst an ein leichtes Spiel zu verwenden.

Wenn Ruhe, besonnene Umsicht, heitere und sichre Bewährung eingübter Studien, das Hauptziel jener dramatischen Vorstellungen war, so kann es uns nicht wundern, daß auf Wolffs ganzes Wesen ein Eindruck davon mächtig geblieben war. Eine gewisse Schüchternheit im Benehmen, die oft den Vorwurf eines Mangels an Offenheit zuzog, hatte ihren Grund in dem unbehaglichen Gefühl: aus dem ruhigen Hafen seiner Bildungszeit, in das bewegte Meer des großen Berliner Kunsttreibens geworfen zu sein. Und wenn er auch den Meister in sich fühlte, wenn man ihm den Meister auch zugestand, so meinte er es doch viel zu redlich mit sich und seiner Kunst, um nicht in Augenblicken des Zweifels, wie sie bei jedem rechtlichen Künstler von Geist und Gemüth aufsteigen, jene Bangigkeit vor der bunten Masse zu fühlen, die er in Weimar nicht kennen lernen konnte. Dort durfte man nicht fürchten, bei einem neuen Bühnen Wagesstück, dem öffentlichen Hohne ausgesetzt zu sein, wenn es nicht gleich das erstemal gelingen sollte. Und wenn Calderons seltsamste Werke dort zuerst neu lebendig gemacht wurden, und wenn die Hörer vielleicht anfänglich darüber staunten, so vergassen sie doch nicht, daß Göthe im Parterre saß, daß er es war, dessen Geist die Bühne belebte, und daß auf dieser Bühne, von denselben Darstellern seine und Schillers unsterbliche Schöpfungen verkörpert worden waren. Stolz durfte jedes Auge um sich blicken, bei dem Gedanken und daß Wolff ein jugendlich begeisterter, ein froh-eingeweihter Zeuge des vertrautesten Umgangs zwischen Schiller und Göthe gewesen, das ist nicht der kleinste Moment seines Lebens. Jahrhunderte werden verrinnen. Künftige Geister werden die Geschichte unserer Zeit, in ihr die Literatur überschauen und ordnen und auf den goldenen Blättern wo Göthe und Schiller prangen, wird auch der Name ihres jungen Freundes nicht vergessen werden – Ist er doch schon heute, in so viele Herzen gegraben, die zerstreut im deutschen Vaterlande für deutsche Kunst schlagen, die Tausende von Studenten, die in schönen Sommerjahren, aus Halle nach Lauchstädt gewandert sind um sich an den Vorstellungen der Weimarschen Schauspieler zu entzücken, – aus seinem Munde haben sie ja zuerst die Worte vernommen, die ihnen in der jugendlichen Brust wiederhallten und die jetzt noch, in aufgeregter begeisterter Stimmung, aus des Lebens mattem und prosaischem Drucke hervorleuchten, wie Sterne aus der Nacht. Wolff ist nicht nur den Berlinern – er ist den Deutschen gestorben, denen er gehörte. – Wenn ich nicht irre, hat Talma einen großen Einfluß auf Wolff's künstlerische Richtung gehabt. Napoleon ließ bekanntlich in den Unglücksjahren seine Truppen in Erfurt und Weimar spielen. Talma durfte nicht fehlen, weder auf der Bühne noch im Cabinet. Ihm hatte Wolff das Glück bekannt zu werden, und sowohl was er von dem Schauspieler gesehen, als was er von dem Menschen erfahren, hatte einen unverlöschbaren Eindruck auf ihn gemacht. Der große Franzose erwiederte dem deutschen Künstler sein ehrfurchtsvolles Entgegenkommen durch ungeschminkte Herzlichkeit und bewahrte ihm ein ehrenvolles Gedächtniß. Entfernung und Zeit hielten sie

nicht ab, sich schriftliche Zeilen der Erinnerung zu geben, und kurz vor Talma's Tode durfte Wolff ihn noch in Paris bewundern und die frühere Bekanntschaft herzlich erneuen.

Ich finde eine Aehnlichkeit in dem Schicksale beider Männer, die sich freilich verhält wie französische zur deutschen Oeffentlichkeit und deshalb leicht abgeleugnet werden kann. Talma war der berühmteste Schauspieler – und der Freund des großen Welt-Helden. Wie in Frankreich die Kunst in die Politik hinausgespielt, so war sein Sein doppelt und ein wahrer Revolutionsmann, revoltirte er auch auf der Bühne. Noch zehn Jahre des frischen Lebens für Talma – und die französische Tragödie war regenerirt.

Wolff war der Freund, der Liebling des Welt-Dichters. Göthe liebte den trefflichen Mann nicht nur auf der Bühne, auch im Leben. Dieß Verhältniß, aus der friedlichen Ruhe eines kleinen gesonderten deutschen Hoflebens entsprungen, ist eben so deutsch, als jenes oben erwähnte französisch ist. Aber der Held der deutschen Poesie, und der Held der französischen Politik – beide werden leben nach ihrem Tode mit ihnen die Freunde. Wolff hatte große, bedeutende Wünsche für die Umgestaltung des deutschen Theaters. Noch ein langes, kräftiges Leben, und er wäre dem unsern ein Reformator geworden, und geblieben, wie Talma dem seinen.

Er hatte herrliche Plane zur Veredlung unsrer Tragödie. Theilweise hat er sie vor dem Publikum ausgesprochen und gerechtfertigt, als er Regisseur war. Und vor den Kunstfreunden dieser Stadt Calderons, Shakespears, Göthe's Dichtung auf eine Weise vorüberführte, deren Erinnerung nie verlöschen wird.

Wolff verdankt seinen ausgebreiteten Ruhm hauptsächlich der Darstellung großer tragischer Charaktere. Ursprünglich aber, glaub ich, war sein Talent zum Lustspiel überwiegend. Er besaß eine Gabe dafür in so reichem Maße – ich meine Humor. Und das war nicht jener forcirte, wie er uns so oft mit beiden Händen in's Gesicht geworfen wird; wie er so oft die Absicht zu wirken verräth. – Es war jener leichte, absichtslose, dem einzelnen Worte, an deren Wirkung und Bedeutung vorher Niemand dachte, mit so magischer Kraft entspringen, daß sie einem Blitze gleich, Alles um sich her erleuchten und entzünden. Ich erinnere nur an die kleine Rolle in dem Lustspiel »Die Mißverständnisse«.⁵ Wer ihn darin gesehn, wird mich und meine Behauptung verstehen. Darin war gar nichts Gelerntes, nichts Gemachtes. Das war Wolff, er selbst in seiner vollen, feinen Liebenswürdigkeit. Das war der Mann, der mit dem eigentlich negativen Anstande versehen, blos deßhalb so edel und vornehm erschien, weil er nichts Niedriges und Gemeines an und um sich haben oder dulden konnte. Der Mann, dessen Bewegungen und Ausdrücke immer Grazie hatten, weil er nichts dafür that, sondern blos weil er nichts dawider zu thun vermochte. Der Mann, der jeden Scherz verstand, auffaßte, wiedergab und diese wunderbare Gewandtheit des Geistes auf seine komischen Rollen übertrug, so daß er nicht selten darin zum Improvisator wurde; den lebenssatten Lord in »Die beiden Britten«⁶ hat er

⁵ *Die Mißverständnisse*, Lustspiel in einem Akt von August Steigentesch.

⁶ *Die beiden Britten*, Lustspiel in drei Akten, nach dem Französischen von Carl Ludwig Blum.

so mit seiner eigenthümlichen Komik ausgestattet, daß der Charakter mehr seine Schöpfung wurde, als die des Dichters.

Wir Deutschen sind in der Jugend so sentimental-elegisch, in späteren Jahren so ernst. Wir nehmen Alles so schwer – und zerlegen – wenigstens in unserm Norden, selbst den Scherz so anatomisch, daß er oft unter unsren forschenden Händen den Geist aufgeben muß, ehe es ihm gelang durch sein leichtes Leben uns zu ergötzen. Daßhalb wird es mir ewig unvergeßlich und erfreulich sein, zwei deutsche Künstler gekannt zu haben, die wie wahre Kinder im Stande waren, sich am Augenblicke zu freuen und unbekümmert, ob es ihrem großen Rufe entspräche, den Scherz gelten zu lassen, selbst wenn er jener anatomischen Zergliederung nicht gewachsen war. Der eine ist unser Wolff, der andere sein Freund Carl Maria von Weber. Man muß dieses Paar zusammen gesehen haben, um zu wissen, was geistig-heitäre Geselligkeit, was wechselwirkendes Künstlerleben in Scherz und Ernst sei – und was wir entbehren durch die Steifleinen der sogenannten guten Gesellschaft, die wir uns selbst umschnüren.

Ich wiederhole, daß die Grundlage von Wolffs Darstellungsgabe, der reine, edle Humor gewesen. Daher die Meisterschaft in jenen Shakespearschen Rollen, wo sich der Humor zur Ironie steigert oder wendet. Wolffs Hamlet ist eben so unbeschreiblich eben so unzerlegbar als Shakespear's Dichtung selbst. Haben Garrik und Tieck, Göthe und Lichtenberg, Schröder und Schlegel und unzählig Andre ihre kritischen und reproduktiven Kräfte an jenem Charakter geprüft, so darf Wolff kühn in ihre Reihe treten. In zwanzig Jahren glaub' ich, ist keine Woche vergangen, wo er die Rolle nicht vorgenommen und neu studirt hätte. Auf's Reine ist damit freilich nicht zu kommen, und so war auch jede seiner Darstellungen eigentlich immer eine andre; denn immer glaubte er der proteischen Gestalt neue Seiten abzugewinnen. Die Scene mit Ophelien hab' ich ihn dreimal ganz verschieden geben sehen. Einmal sprach er die Schlußworte »geh' in ein Kloster« ton und gemüthlos – wie an andre Dinge denkend. Das andermal erzürnt, wie über ihr Schicksal ernstlich besorgt und aufgeregt. Und endlich – als ich ihn zum letztenmal sah mit Dem. Lindner⁷ – hatt' er einen ganz andern Weg eingeschlagen und sagte wehmüthig zärtlich: »geh' in ein Kloster«. Wie ein scheidender betrübter Liebhaber, den verstellten Wahnsinn ganz vergessend. Solche Abweichungen, bei einer solchen Aufgabe, gereichen dem Darsteller zur höchsten Ehre. Sie beweisen, daß auch ein Dichter in ihm lebt, der sich nicht mit einmal erlernten Formen abfinden läßt, sondern immer auf Neues Erkennen und Durchdringen besteht.

Einem so reichen Geiste war es nicht möglich sich im dürftigen Felde der deutschen Komödie zu begrenzen. Einem deutschen Gemüthe nicht möglich, dem Ernst zu entsagen, der aus den heiligsten Klängen britischer und deutscher Poesien (dieser innig Verwandten) hervorstrahlt und so bildete sich Wolff, seiner ununterbrochenen Kränklichkeit trotzend, zum Tragöden herauf!

Sein Organ war nicht kraftvoll, aber wohlklingend und biegsam. Niemand wohl hat so viel für die Ausbildung desselben gethan, niemand so viel darüber gedacht als er. Noch unlängst vor seinem Tode hat er interessante Ergebnisse je-

7 Caroline Lindner (1797-1863), Schauspielerin, seit 1816 in Frankfurt a. M.

ner Studien dem Publikum mitzutheilen begonnen. Er war willens, diese Mittheilungen fortzusetzen und in ihnen zu entwickeln, wie er geworden sei, was er war. Aber der Tod hat ihn auch darin unterbrochen, und wir müssen um jene wenigen Blätter als sein künstlerisches Testament traurig betrachten.

Seine Figur war weder gewaltig noch imposant; seine Haltung, besonders für den ersten Anblick nicht ganz frei. Aber kaum bewegte er sich, so sprach ein Adel, eine ungezwungene Vornehmheit aus seinen Aktionen, daß man den Blick gar nicht mehr wenden wollte, und wenn er sein Auge öffnete – so hätte er oftmals schweigen können, um dennoch verstanden zu werden. Ihm war die Bühne nicht der Ort, wo man in Hast seine Rolle abjagt, um den Beifall zu erstürmen. Er fühlte sich wohl und heimisch darauf, eine herrliche künstlerische Ruhe ließ ihn von allen dargebotenen Mitteln Gebrauch machen, um auf der Scene recht zu Hause zu sein. Ich hörte ihn einmal aus der Fülle seiner Gesinnung einen jungen Schauspieler tadeln, der einen verzweifelnden Monolog, ohne Absatz in deklamatorischer Raserei über die Lampen geschrien und natürlich einen lauten Beifall davon getragen hatte. Seh'n Sie um Gottes willen, sagte er, der Mensch spricht die ganze Rede, in welcher Uebergänge der kühnsten Art, in einem Athem herunter, und schreit zu Ende noch mehr, als am Anfang. Das ist eine Lunge. Ach wenn ich die hätte. Er wird applaudirt, weil er schreien kann, und versäumt Alles, was so nahe liegt. Da ist die ganze Bühne voll von rothen Kissen. Daß er sich nun, wenn ihn die Verzweiflung einmal gepackt hat, in die Kissen niederwürfe, sein Angesicht verbergend, einen Theil der folgenden milderden Stellen in einer schönen rührenden Stellung auf den Kissen liegend spräche, und dann zum Schluß wieder aufspränge und so Licht und Schatten machte – das fällt einem solchen gar nicht ein; mit diesen Nebensachen zerbricht er sich nicht erst den Kopf. Er weiß, daß er nur loslegen darf, um dieselben Ehrenzeugungen zu empfangen, die ein anderer für mühsam durchdachte sinnige Darstellung kaum erndtet.

Ich habe hier diese Worte angeführt, wie sie noch in meinem Gedächtniß waren, weil sie mir bezeichnend scheinen. Wolff wußte nur zu gut was ihm fehlte, um ein eigentlicher tragischer Heros zu sein. In Augenblicken der höchsten, edelsten Begeisterung konnte er es wohl vergessen, und wenn er als König Johann, als standhafter Prinz, als Hamlet, als Tasso und vor Allen als Orest sich seine ewig grünen Kränze wand, da war er gewiß ganz glücklich, da nagte der Wurm nicht an seinem Herzen. Aber wenn er kränklich und abgespannt, vielleicht in hypochondrischer Laune, von der er nicht ganz frei war, der rohen Körperlichkeit und ihren unkünstlerischen Leistungen lauten Jubel ertönen hörte; – wenn er daneben lesen mußte, wie man nicht müde wurde, ihm zu sagen, daß er zu schwächlich sei, da mußte sich ihm wohl die Frage aufdrängen: gilt denn ein körperlich schwacher Geist, weniger als ein geistig schwacher Körper? Und wenn er sich selbst nicht ableugnen konnte, wie zu vielen poetischen Gebilden unserer Dichter ein kräftiger Repräsentant durchaus nöthig sei, wie manche Rollen, die er vielleicht mit voller Liebe umfaßte, ganz außer seinem Bereich lagen; wie die höchste Intelligenz, das dichterische Mitgefühl, der respektabelste Fleiß nicht ersetzen konnten, was ein anderer durch rohe Kraft erreichte – da übergab er sich einem dumpfen trüben Brüten über die Jämmerlich-

keit des Irdischen und in solchen Stunden wendete er sich, gleichsam um der Gegenwart zu entfliehen, der Poesie zu, wo er denn in mannigfachen Formen sich leicht bewegte, so im Heitern als Ernsten den Beifall zu erringen wußte, ohne eben ein großer dramatischer Dichter zu sein. Auch in seinen Arbeiten bewährt sich der Humor und er würde bei ungestörter Gesundheit, gewiß noch viele komische Rollen geschaffen haben; wie denn der Amtmann Rührei (in der kleinen Posse der Hund des Aubri)⁸ und einige Figuren aus Cäsario,⁹ – ja selbst der auf steter Retirade begriffene Schloßvoigt in Preciosa,¹⁰ wahrhaft eigen-thümliche Erfindungen sind. War er aber mehr gewandter Schriftsteller als bedeutender dramatischer Dichter, so war er doch übrigens allerwegen ein Dichter. Tausend kleine lyrische Klänge, die nicht dem Publikum gehören, geben seinen Freunden davon ein Zeugniß. Die sechs kleinen Lieder, welche er dem Andenken einer verstorbenen lieben Freundin, einer Schwester und Schülerin gewidmet hat, sind unter der Aufschrift: Todtenopfer für Louise¹¹ der Lesewelt bekannt worden und haben manche Thräne des Mitgefühls erweckt. In ihnen spricht sich das poetische Gemüth, der fühlende Dichter auf eine Weise aus, daß selbst die Vernachlässigung des Versbaues, eine Schönheit mehr ist, weil sie zeigt, wie ein volles Herz nicht Zeit fand seinen schmerzhaften Ergüssen eine förmliche Bahn anzuweisen.

Was das Theater an Wolff verloren, läßt sich auf den Augenblick gar nicht berechnen. Es ist nicht, daß sein Name nicht mehr auf den Zetteln steht, daß wir ihn nicht mehr spielen sehen – ach! an solche Entbehrung waren wir ja schon durch die lange bange Krankheit gewöhnt, die uns den Lebenden grausam entzog, und sein Tod hat darin nichts ändern können. Aber wenn er auch nicht auftrat, er lebte doch noch, mit ihm lebte die Hoffnung und sein Geist waltete doch immer noch in dem Innern jener Bühnenverwaltung, der er niemals ganz entfremdet wurde. Wolff hatte drey große Gönner, die bis zum letzten Hauche seines Lebens nicht wankten. Die persönliche Achtung, die jeder unbefangene Mensch dem edlen Grafen von Brühl¹² schuldig ist, und gern zollt, kann nur erhöht und befestigt werden, durch die Art, wie dieser Ehrenmann sich gegen Wolff benommen; wie er ihm volles Vertrauen und aufrichtige Neigung gegönnt; wie er gern auf seine Stimme, auf seinen Rath gehört; wie er alles gethan hat, dem Kranken die letzten trüben Jahre zu erheitern, die oft schwere Pflicht zu erleichtern.

⁸ *Der Hund des Aubry*, Posse in einem Aufzug von Pius Alexander Wolff, 1818, Parodie auf das gleichnamige Melodram von Ignaz Franz Castelli und Ignaz Ritter von Seyfried nach dem Französischen des René Charles Guilbert de Pixérécourt.

⁹ *Cäsario*, Lustspiel in fünf Aufzügen von Pius Alexander Wolff, 1810.

¹⁰ *Preciosa*, Schauspiel von Pius Alexander Wolff mit Bühnenmusik von Carl Maria von Weber, 1820.

¹¹ Sechs Sonette von Wolff auf die Schauspielerin Louise Holtei, geb. Rogée, unter dem Titel *Todtenopfer* veröffentlicht nach deren Tod im Jahr 1825 in: *Blumen auf das Grab der Schauspielerin Luise von Holtei geborene Rogée*. Berlin 1825, S. 59-63.

¹² Carl von Brühl (1772-1837), 1815-1828 Generalintendant der Königlichen Theater in Berlin.

Der zweite Gönner ist der erhabne Kunstreund, in dessen Hallen Wolff, Goethes größtes Werk auszulegen und zu versinnlichen die Ehre hatte; der geistreiche Fürst,¹³ der sich gern seinen Freund nannte. Der dritte aber ist unser König;¹⁴ er hat mit königlicher Großmuth dem Kranken nie entgelten lassen, daß die Bühne ihn so lange entehrte, hat für jede noch so ferne Reise seine gnädige Einwilligung gegeben, und hat nie aufgehört, ihn als den Seinen zu betrachten.

So war also Wolff immer noch die Zierde und der Stolz einer Bühne, die er leider nicht mehr betrat. Man glaubte ihn immer noch zu dem Kreise der Darsteller gehörig – und es war doch möglich, daß er wiederkehrte!

Was ist der Bühne mit ihm gestorben! – Schon sein Eintritt ins Versammlungszimmer schien einen höhern Ton eine geweihte Stimmung einzuführen. Der Fleiß den er auf seine Rollen, die zierliche Sorgfalt, die er auf seine Kleider verwendete, die behagliche Ruhe, mit der er sich äußerte, die Milde heitere Freundlichkeit, die Sauberkeit in Allem, was ihn umgab, die pünktliche Beobachtung der Zeit, alles vereinte sich, ihn als erhebendes Beyspiel darzustellen. – Wann hat ihm ein Wort in der bedeutendsten Rolle, in der längsten gefehlt? Wann hat er sich eine unzarte Regung gegen einen Kollegen erlaubt? Wenn hat er geflissentlich Einen gekränkt oder beleidigt? wenn hat er den Geringsten seinen Einfluß merken, seine Bedeutung fühlen lassen? – Es ist ihm vielleicht zum Vorwurf gemacht, und als Stolz ausgelegt worden, daß er sich von allem Umgang zurückzog; aber daran war theils seine Kränklichkeit, theils der Grundsatz Schuld, daß der beschäftigte Schauspieler vollauf zu thun habe, wenn er übrigens mit der Bildung und Literatur fortschreiten wolle. Deßhalb meinte er, müsse man sich eine freundliche Häuslichkeit schaffen, damit man gern zu Hause sei. Denn auf dem lärmenden Markt, in's bunte Leben gehöre der Schauspieler nicht, der immer durch ein gewisses magisches Dunkel von der Masse getrennt sein solle. Wolff war am liebsten zu Hause. Und wo hätte er lieber sein sollen? Die große Künstlerin,¹⁵ die das Leben in aufopfernder Hingabe mit ihm theilte, war nicht nur eine häusliche Gefährtin, sie war auch eine aufregende, oft belehrende Kunstreundin, und ich darf es aussprechen, daß das Publikum viele geniale Züge in Wolffs herrlichsten Schöpfungen, dem innig steten Zusammenleben, den geistvollen Berathungen mit ihr verdankt. Es war also nicht Stolz, wenn sich Wolff von rauschenden Gesellschaften entfernt hielt. Niemand war weiter vom Stolze entfernt, als er. Niemand nahm lebendigern Antheil an den Leistungen Anderer. Sein Interesse für jede ausgezeichnete Darstellung verließ ihn auch in der größten Krankheit nicht. Das Gelingen im Bestreben der Anfänger freute ihn aufs Herzlichste. Er war gerecht gegen jedes Verdienst, und in der Beurtheilung derer, die seine Rollen spielten, nur zu mild. Er wünschte nichts mehr, als zur Annehmlichkeit des

¹³ Fürst Anton Heinrich Radziwill (1775-1833), preußischer Politiker, Komponist, 1815-1831 Statthalter des Großherzogtums Posen. Seit 1816 wurden im Palais Radziwills unter Mitwirkung Wolffs einzelne Szenen von Goethes *Faust* mit Musik von Radziwill einstudiert; erste Aufführungen im Mai und Juni 1819 im Palais Monbijou in Berlin. In der Aufführung vom 24. Mai 1820 spielte Wolff die Titelrolle.

¹⁴ Friedrich Wilhelm III. (1770-1840), seit 1797 König von Preußen.

¹⁵ Amalie Wolff.

Theaterlebens im Allgemeinen beitragen zu können, und noch kurz vor seiner letzten Abreise erzählte er mir, wie er damit umgehe einen Aufsatz über die Theatertgarderothe zu schreiben, in dem er darstellen wollte, daß die Unruhe, die Unordnung und Unsauberkeit derselben einen großen Theil an dem Unbehagen, an der daraus hervorgehenden Vernachlässigung und Gleichgültigkeit der Schauspieler gegen ihre Kunst hätten. Und wie sich schon durch eine anmuthige Umgebung, durch unscheinbare Annehmlichkeiten beim Ankleiden eine seegensreiche Wirkung hervorbringen ließe. Der Wunsch seine Umgebungen so wenig als möglich störend auf eine heitere Phantasie wirken zu lassen, lag tief in ihm, gehörte zu seinem eigendsten Wesen und hatte – offenbar durch den Umgang mit Göthe ausgebildet – im Laufe seines späteren isolirten Künstlerlebens ihn ganz durchdrungen. Dahin gehörte nun auch der ebenso begreifliche Wunsch, sich Alles Unangenehme und Lästige entfernt zu halten, um dadurch in der Stimmung nicht gestört zu werden, die zur freien gemüthlichen Hervorbringung von Kunstwerken jeder Art so wünschenswerth ist. Deshalb war ihm sein Amt als Regisseur so beschwerlich, weil es ihn in eine Art von Geschäftsleben führte, welches den Darstellenden Künstler nur hemmen kann. Dabei trat recht klar hervor, daß die Regie großer Bühnen, Männern anvertraut werden solle, die nicht selbst Schauspieler sind.

Da sollte der arme Wolff Briefe beantworten, Stücke prüfen, Dilettanten und Dichter empfangen – und diese Qualen verdarben ihm die schönsten Stunden. Nun darf man nur wissen, wie junge Theaterdichter in der Regel ein offnes Urtheil aufnehmen. Die niedrigsten Verleumdungen, die schmählichsten, (sogenannten) Kritiken trafen auch den Vortrefflichen, von namenlosen Gesellen, deren talentlose Arbeiten er für das erklärt hätte, was sie waren. Und als er sich nun von diesen Dingen zurückzog, seine Thüre verschloß, um Ruhe und Muse in seinen vier Wänden zu haben, da klagte man ihn des Egoismus an. Als ob ohne diesen Egoismus, der sich selbst eine Freystatt zu bewahren sucht, wohl nie künstlerisches Leben und Wirken statt finden könnte!

Aber Neid, Verleumding und Anfeindung vermochten nicht ihn zu treffen; Sie berührten kaum das Haupt, welches Deutschlands größte Geister gekrönt hatten, und konnten die Frische seines Lorbeers nicht erbleichen machen. In den Augen der Bessern stand er rein und edel da, und selbst diejenigen die gegen seine Theatralischen Leistungen Allerley einzuwenden hatten, konnten ihm ihre Achtung, ja ihre Liebe nicht versagen.

Wer ihn in den letzten Jahren öfter gesehen, wer den Kampf beobachtet hat, den Furcht und Hoffnung in ihm kämpften, bis endlich an die Stelle zاغender unruhiger Erwartung, eine düstre Entzagung trat – der kann nur mit den schmerzlichsten Gefühlen sich seiner erinnern. In seinem Geiste war es so klar und hell, in seinem Herzen so lebendig; die Phantasie führte ihm tausend neue Bilder vor; mit freudiger Begierde ergriff er jede künstlerische Neuigkeit, drang er darauf, die Arbeiten seiner Freunde kennen zu lernen; lebte gleichsam in Theilnahme wieder auf – und blieb dann allein, den vernichtenden Gram im Herzen mit der Ueberzeugung, daß er nie mehr gesund werden, daß er nie mehr die Kunst würde üben können, in der er nicht aufhörte sich geistig fortzubilden; Welche schlaflose Nächte hat der liebenswürdige Mann dazugebracht. Wie sind

die Träume der Vergangenheit finster gepaart mit denen der trüben Zukunft durch seine Fiebergluth gezogen. Und wie geduldig wie gesellig-bequem, wie empfänglich für jeden Scherz war und blieb er dennoch. Immer konnte man sich an ihm erfreuen und belehren, immer noch aus seinem Seelenvollen Auge Hoffnung für ihn schöpfen, und jene Heiserkeit, für eine vorübergehende halten, – aber als im letzten Frühjahre, der Laut seiner Stimme verklang, als er nicht mehr im Stande zu sprechen, sondern nur leise flüsternd sich mit den schmerzlichsten Anstrengungen verständlich machen konnte, da brach einem jeden Freunde das Herz, der den Jammer erlebte. Es war so namenlos traurig gerade ihn, den Redner, wie es keinen mehr giebt stumm vor sich zu sehen. Es war wie wenn die Sonne am blauen Himmel stände und ihre Strahlen verloren hätte. Und auch da noch ließ er sich nicht entmuthigen. Viele seiner Aeußerungen deuteten darauf hin, daß er an kein Aufkommen denke, aber er wollte nichts versäumen, unterwarf sich jeder Kur, befolgte alle Vorschriften mit männlicher Ausdauer, lächelte zwar mitleidig zu allen daran geknüpften Hoffnungen, faßte aber doch noch in jener Zeit den Entschluß, eine Rolle zu spielen, in der er nicht zu sprechen hätte. Diesen Wunsch zu erfüllen schrieb Raupach das Ritterwort,¹⁶ welches nun in diesen Tagen ohne Wolff dargestellt worden ist. Er schrieb das Stück für seinen Freund, den er achtete und liebte, durch dessen Freundschaft auch er sich geehrt fühlte, dessen Rath er hoch stellte, an dessen Umgang er sich freute. Unter den Thränen, die Wolffs Tode geweint worden sind, kamen wenige tiefer aus dem Herzen, als die Raupach geweint hat; und wenn dieß ein ehrenvolles Zeugniß für unsren Verstorbenen ist, so wird sich unser Dichter nicht schämen, daß er es abgelegt. Auch er hat viel an ihm verloren.

Die Aerzte schickten Wolff zum zweitenmale nach Ems. Täglich wurde er dort kränker; er strebte fort; in kleinen Tagereisen erreichte seine Gattin mit ihm Frankfurth am Main, dort schon lag er schwer darnieder. Doch noch einmal flackerte die Lebensflamme auf. Die letzten Worte die er in sein Tagebuch geschrieben, sind: »wir wollen fort!« Gewiß ahnete er, daß er noch bis Weimar gelangen würde. Dort blieb er ruhig, duldsam ergeben, und der Kreis erprobter treuer Freunde schloß sich eng und liebevoll um den Sterbenden.

Jede Stunde war reich an Proben der aufrichtigsten Anhänglichkeit, und so hat er den letzten Athemzug gethan umgeben von alten Bekannten und Vertrauten, wie in einer großen Familie. Der Trost der Religion, der er mit schwärmerischer Hingebung anhing, hat durch den Mund des katholischen Priesters zu ihm gesprochen, ehe er schied. Die Umstehenden können die letzten Tage seines Todes nicht feierlich nicht wundersam genug schildern. Niemand empfand ein Grauen, jeder drängte sich zu ihm, und er starb einen schönen Tod.

Wo Schiller neben seinem hoherhabnen Herzoglichen Freunde schlummert, wo Göthes Grab bestellt ist, da liegt auch unser Freund; eine Leyer bezeichnet sein Grab. Und wenn es dem Todten gleichgültig ist, wo er begraben ward, wir dürfen uns freuen, daß Wolff in Weimar gestorben ist. Es liegt eine schöne friedliche Bedeutung darinn.

¹⁶ Das Ritterwort, Lustspiel in vier Akten von Ernst Raupach, uraufgeführt am 3. November 1828 in Berlin.

Im rauschenden Gewühle der Theaterwelt wird auch sein gefeierter Name bald verhallen. In seine Rollen werden Andere sich theilen – und der Lebende hat Recht.

Aber wie auch ein zuversichtlich-kecker Tritt die Bretter treffe, die sein leichter Fuß berührte, wie seine röhrende Stimme übertönt werde durch gewaltige Kraft und Heldengebrüll; wie im lauten Toben der Masse kein Unterschied statt finden wird zwischen ihm und seinen Nachfolgern – nicht in allen Herzen wird sein Name sterben, nicht vor allen Blicken sein Bild verrauchen. Die da wissen was sie an ihm hatten, werden ihn nicht vergessen. Mit Betrübniß werden sie seiner dann gedenken, wenn breite Arroganz den Platz siegreicher Bescheidenheit einnehmen wird.

Und so enden diese Worte. Erst als ich sie niedergeschrieben, habe ich bemerkt, wie mangelhaft, wie wenig erschöpfend sie sind; wie es mir gar nicht gelungen ist, ein ganzes Bild von dem Seiligen zu geben, was ich mir vorgesetzt hatte. Nichts desto weniger hoff' ich Ihre Verzeihung. –

Auf dem Kirchhofe des père la chaise in Paris, besucht man auch Talma's Grab. Da legt jeder Besuchende einen Kranz hin, den er am Eingange gekauft. Betrachten Sie meine Erinnerung wie einen Kranz von dürftigen Winterblumen, den ich meinem Freunde auf's Grab legen wollte.

Er hinterließ uns nichts als sein Gedächtniß und dies zu ehren hat er selbst uns gelehrt.

Karl von Holtei

Der vorliegende Text ist von fremder Hand sorgfältig auf 61 Seiten in Klein-Quart geschrieben und in drei Lagen geheftet. Man darf annehmen, dass das Manuskript als ein Geschenk an die Witwe in den Nachlass gelangte.

Pius Alexander Wolff ist am 28. August 1828 in Weimar gestorben und dort auch bestattet worden. Anlässlich der Gedenkveranstaltung am 7. November 1828 in Berlin bemerkt Holtei: »Auf den Brettern, wo er seegensreich wirkte, hat man es nicht für nötig gefunden, ihm eine Todtenfeier zu halten«. Hiermit dürfte das Königliche Schauspielhaus in Berlin am Gendarmenmarkt gemeint sein, wo Wolff und seine Frau Amalie seit 1816 mit großem Erfolg die Goethe'sche Aufführungspraxis eingeführt hatten. Ort der Trauerfeier ist das Königstädtische Theater am Alexanderplatz, wo der auch als Rezitator gefeierte Holtei seit 1825 als Direktionssekretär und Dramaturg tätig war. Hier hat er in Erinnerung an eine von Wolffs Paraderollen zunächst Passagen aus Goethes *Torquato Tasso* vorgetragen und anschließend eine sehr persönlich formulierte Rede gehalten.

Wolffs Beziehungen zu Goethe hatten 1803 begonnen, als er und sein Freund Franz Grüner sich bei ihm vorstellten, um Schauspieler zu werden. Goethe selbst erinnert sich: »[...] ich hatte Zeit und Humor und wollte einen Versuch machen diese beiden [...] auf einen gewissen Punkt zu bringen« (MA 20.1, S. 419). Das weitere Schicksal Wolffs – der Wechsel nach Berlin 1816, seine schriftstellerische Tätigkeit, seine Freundschaften mit Carl Maria von Weber, der die Bühnenmusik zu seinem Schauspiel *Preciosa* schrieb, sowie mit dem französischen Schauspieler François-Joseph Talma (1763–1826) – wird in der vorliegenden Trauerrede ein-

drucks voll beschrieben. Zur Sprache kommt auch das tragische Ende, das nach unserem heutigen Verständnis von einer Tuberkuloseerkrankung des Kehlkopfes bestimmt war: Am Ende ist der berühmteste Schauspieler seiner Zeit der eigenen Stimme nicht mehr mächtig und kann nicht mehr sprechen.

Die vielleicht schönste Würdigung stammt von Goethe selbst. Am 23. Februar 1832, nur wenige Wochen vor seinem Tod, schreibt er an seinen Freund Carl Friedrich Zelter rückblickend:

Soviel ich auch ins Ganze gewirkt habe und so manches durch mich angeregt worden ist, so kann ich doch nur Einen Menschen, der sich ganz nach meinem Sinne von Grund auf gebildet hat, nennen; das war der Schauspieler *Wolf*, der auch noch in Berlin in gedeihlichem Andenken steht. (MA 20.2, S. 1619)

KAY EHLING

Zu den »Faust«-Illustrationen des Münchner Malers Gabriel von Max

I.

Goethe schätzte Illustrationen seiner Bücher.¹ Was den *Faust I* betrifft, so schwankte er allerdings. Ursprünglich wollte Goethe diesen mit Zeichnungen Johann Heinrich Meyers drucken lassen,² schrieb aber am 25. November 1805 an seinen Verleger Johann Friedrich Cotta: »Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk. [...] Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselseitig. Ich denke der Hexenmeister soll sich allein durchhelfen« (FA II, 6, S. 33). Anders als *Faust. Ein Fragment*, der auf Goethes Wunsch 1790 bei Göschen in Leipzig mit einem Rembrandts Radierung *Der Alchemist* (um 1652) nachempfundenen Frontispiz von Johann Heinrich Lips erschienen war, kam *Faust I* 1808 zunächst also ganz ohne eine Abbildung auf den Buchmarkt,³ löste dafür aber augenblicklich eine Flut von Bildern aus.⁴ Heute mehr oder weniger bekannte Künstler wie Asmus Jakob Carstens, Peter Cornelius, Vinzenz Raimund Grüner, Ludwig Gottlieb Carl Nauwerck, Gustav Heinrich Naecke, Moritz Retzsch, die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen, Johann Heinrich Ramberg, Christian Ludwig Stieglitz⁵ u.a. versuchten sich in der bildlichen Umsetzung verschiedener Szenen aus *Faust I* und trugen damit entscheidend zur Popularisierung des Faust- und Gretchenstoffes bei. Goethe kannte die meisten Illustrationen und äußerte sich in vielen Fällen

¹ Knappe Überblicke zum Thema Illustrationen bieten: Gerhard Gönner: »Faust«-Rezeption und Dieter Fuchs: *Illustrationen*. In: Benedikt Jeßing, Bernd Lutz u. Inge Wild (Hrsg.): *Metzler Goethe-Lexikon*. Stuttgart, Weimar 2004, S. 123 f., 217 f. Ausführlicher ist Petra Maisak: *Illustrationen*. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 513-519. Bei Waltraud Hagen: *Die Drucke von Goethes Werken*. Berlin 1983 sind auch die einzelnen Titelvignetten, Titelkupfer und Kupferstiche verzeichnet. – Eine gewisse Skepsis gegenüber Buchillustrationen blieb bei Goethe allerdings wohl bis ins Alter bestehen. In *Dichtung und Wahrheit* klagt er darüber, dass ihm in seiner Jugend die Freude an dem Buch Homers *Beschreibung der Eroberung des trojanischen Reichs* durch die beigegebenen Kupfer verdorben wurde, da sich seine Einbildungskraft lange die homerischen Helden »nur unter diesen Gestalten vergegenwärtigen konnte« (FA I, 14, S. 49). Mit der technischen Seite, d.h. der Herstellung von Kupfer- und Holzstichen, war er seit seiner Leipziger Zeit bestens vertraut: FA I, 14, S. 356 f.

² Goethe an Schiller, 28.4.1798 (FA II, 4, S. 528). Vgl. Sebastian Giesen: »Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk.« *Goethes »Faust« in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts*. (Diss.) RWTH Aachen 1998, S. 15.

³ Vgl. Giesen (Anm. 2), S. 15, und Petra Maisak: *Johann Wolfgang Goethe, Zeichnungen*. Stuttgart 2001, S. 249.

⁴ Giesen (Anm. 2), S. 3; Maisak (Anm. 1), S. 518, und dies. (Anm. 3), S. 249.

⁵ Vgl. zu diesen knapp Maisak (Anm. 3), S. 249, ausführlich Giesen (Anm. 2), S. 16-40.

positiv.⁶ Die Zeichnungen von Nauwerck etwa behielt er längere Zeit zur Ansicht und empfahl sie Caroline von Sachsen-Weimar zum Ankauf.⁷ In einem Brief an Cotta vom 16. November 1810 lobt der Weimarer Dichter die interessanten und geistreichen Umrisse zu *Faust I* von Retzsch: »Wenn er sie eben so auf die Platten bringt, so wird es ein gar erfreuliches Heft geben« (FA II, 6, S. 618).⁸ Anfang Mai 1811 brachte Sulpiz Boisserée fünf Illustrationen zum *Faust I* von Peter Cornelius (1783–1867) nach Weimar mit.⁹ Dessen bei den Zeitgenossen hoch geschätzter, 1810 begonnener, als Kupferstichausgabe 1816 erschienener und 1825 in Neuauflage veröffentlichter Zyklus¹⁰ hat das Faust- und Gretchenbild des 19. Jahrhunderts am nachhaltigsten beeinflusst.¹¹ Goethe war zunächst von Cornelius' Arbeiten durchaus angetan,¹² kritisierte aber deren altdeutschen Stil. So schreibt Sulpiz Boisserée am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior nach Heidelberg:

Vorgestern, als ich eintrat, hatte er die Zeichnungen von Cornelius vor sich. Da sehen Sie einmal, Meyer, sagte er zu diesem, der auch hereinkam, die alten Zeiten stehen leibhaftig wieder auf! Der alte krittliche Fuchs murmelte (ganz wie Tieck ihn nachmacht, ohne die geringste Übertreibung), er mußte der Arbeit Beifall geben, konnte aber den Tadel über das auch angenommene Fehlerhafte in der altdeutschen Zeichnung nicht verbeißen. Goethe gab das zu, ließ es aber als ganz unbedeutend liegen, und lobte mehr, als ich erwartet hatte. Sogar der Blocksberg gefiel ihm; die Bewegung des Arms, wo Faust ihn der Gretchen bietet, und die Szene in Auerbachs Keller nannte er besonders gute Einfälle. Vor der Technik hatte Meyer alle Achtung, freute sich, daß der junge Mann sich so herauf gearbeitet habe. Ich gab zu verstehen, daß Cornelius sich über seinen Beifall doppelt freuen würde, weil er bei dem schlechten Licht, woren sich manche Nachahmer des Altdeutschen gesetzt, gefürchtet, diese Art allein würde ihm schon

⁶ Im Detail dazu Giesen (Anm. 2), S. 15–93.

⁷ Vgl. Maisak (Anm. 3), S. 252, und Horst Jesse: »Faust« in der bildenden Kunst. Illustrationen zu Johann Wolfgang Goethes »Faust« von ihm selbst und Zeitgenossen. München 2005, S. 18. Auch in dem Brief an Cotta vom 16. November 1810 äußert sich Goethe wohlwollend (FA II, 6, S. 619). Mehr zu Goethe und Nauwerck bietet der Kommentar zu *Ueber Kunst und Alterthum VI*, 2 (1828) in FA I, 22, S. 133ff.

⁸ Auch über Retzsch äußert sich Goethe später in *Ueber Kunst und Alterthum VI*, 2 (1828) positiv (FA I, 22, S. 514). Bei Cotta erschienen 1816 sechsundzwanzig Stiche von Retzsch, die 1836 um elf weitere ergänzt wurden: Jesse (Anm. 7), S. 20. Zu Retzsches *Faust*-Bildern ausführlich Viola Hildebrand-Schatz: *Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzsches Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverständnisses*. Würzburg 2004, S. 17–117; dort S. 37–51 mehr zu Goethes Äußerungen.

⁹ Die Arbeiten von Cornelius haben in der Forschung am meisten Beachtung gefunden, vgl. insbesondere Martin Sonnabend: *Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes »Faust« aus der Graphischen Sammlung im Städel*. Frankfurt a. M. 1991, und Frank Büttner: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*. Bd. 1. Wiesbaden 1980, S. 26–36 mit Abb. 21–39, sowie Giesen (Anm. 2), S. 40–60.

¹⁰ Giesen (Anm. 2), S. 49.

¹¹ Ebd., S. 41f.

¹² Von Cornelius sah Goethe außer den drei genannten Bildern nach Sonnabend (Anm. 9), S. 32, *Marthens Garten und Nacht, offen Feld*.

nachteilig sein. Gäbe aber nun Goethe etwas dergleichen Lob, so wäre das umso mehr wert, weil man dabei von der höchsten Unbefangenheit überzeugt sei [...]. (FA II, 6, S. 662)

In seinem Brief an Cornelius vom 8. Mai 1811 würdigt Goethe dann zwar die »glücklich« gewählten Momente und die »geistreiche Behandlung sowohl im Ganzen als Einzelnen«, warnt aber vor den Nachteilen der deutschen Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die »in sich nicht für vollkommen gehalten werden« könne. Stattdessen empfiehlt er neben dem Studium italienischer Kupferstiche besonders die Zeichnungen Albrecht Dürers im Münchener Gebetbuch Kaiser Maximilians von 1514/15, womit er letztlich Cornelius' Kunstauffassung durchaus entgegenkommt.¹³

Durch die Bilder der genannten Künstler und das von dem Schauspieler Pius Alexander Wolff sowie von Friedrich Wilhelm Riemer forcierte Projekt einer *Faust*-Aufführung in Weimar (die dann jedoch nicht zustande kam) inspiriert,¹⁴ fertigte Goethe selbst zwischen 1810 und 1812 einige Skizzen zum *Faust I* an: »textbezogene Ideenskizzen, die eine Visualisierung des Geschehens erproben, vielleicht auch Anregungen für eine Theaterinszenierung liefern wollen«, wie Petra Maisak betont.¹⁵ Insgesamt gibt es acht Zeichnungen Goethes zum *Faust I*.¹⁶ Mit Bleistift auf weißem Papier entwarf er etwa das Erscheinen des Erdeistes¹⁷ oder auf blau-grauem Papier mit Feder und Pinsel die »Beschwörung des Pudels« sowie die »Walpurgisnacht«.¹⁸

Einen gewissen Abschluss des Themas *Faust*-Illustrationen bildeten für Goethe die Zeichnungen des Franzosen M. Eugène Delacroix (1788-1863).¹⁹ Der Weimarer Oberbaudirektor Clemens Wenzeslaus Coudray brachte am 27. November 1826 zwei Lithographien aus Paris mit: die Szene aus *Auerbachs Keller* (FA I, 7.1, V. 2295-2308) und *Nacht, offen Feld* (FA I, 7.1, V. 4399-4404). Über die delacroixschen Darstellungen äußerte sich Goethe – im Gegensatz zu der späteren, nationalistisch gefärbten deutschen Kunstkritik²⁰ – sehr positiv, ja emphatisch. Johann Peter Eckermann notiert unter dem Datum des 29. November 1826:

¹³ Vgl. den Brief an Peter Cornelius (FA II, 6, S. 667f.) und das Tagebuchnotat von Sulpiz Boisserée (FA II, 6, S. 668).

¹⁴ Maisak (Anm. 3), S. 253.

¹⁵ Ebd., S. 249.

¹⁶ Vgl. Gerhard Femmel (Bearb.): *Corpus der Goethezeichnungen*. Bd. IV B: Nachitalienische Zeichnungen 1788 bis 1829. Antike, Porträt, Figurales, Architektur, Theater. Leipzig 1968, S. 72-74, Nr. 222-227.

¹⁷ Femmel (Anm. 16), S. 73, Nr. 224; Maisak (Anm. 3), S. 252, Abb. 183.

¹⁸ Femmel (Anm. 16), S. 72f., Nr. 223; Maisak (Anm. 3), S. 252, Abb. 184, sowie Femmel (Anm. 16), S. 74, Nr. 227; Maisak (Anm. 3), S. 256, Abb. 185.

¹⁹ Zu Delacroix und Goethe vgl. besonders Heinz Lüdecke: *Goethe, Delacroix und die Weltliteratur*. In: GJb 1971, S. 54-74.

²⁰ So schreibt Alexander Tille: *Goethes »Faust« in der modernen deutschen Kunst*. In: *Westermanns illustrierte Deutsche Monatshefte* 88 (1900), S. 767: »Wo ausländische Faustbilder in die deutsche Faustwelt hineinragen wie bei Delacroix, da entstehen gar wunderliche Ungereimtheiten. Da tritt der schwindsüchtige Abenteurer Faust neben ein

Herr Delacroix [...] ist ein großes Talent, das gerade am Faust die rechte Nahrung gefunden hat. Die Franzosen tadeln an ihm seine Wildheit, allein hier kommt sie ihm recht zu Statten. Er wird, wie man hofft, den ganzen Faust durchführen, und ich freue mich besonders auf die Hexenküche und die Brocken-szenen. (FA II, 12, S. 182)

Und Goethe bekennt:

Und wenn ich nun gestehen muß, daß Herr Delacroix meine eigene Vorstellung bei Szenen übertroffen hat, die ich selber gemacht habe, um wie viel mehr werden nicht die Leser alles lebendig und über ihre Imagination hinausgehend finden! (FA II, 12, S. 182 f.)

Da Eckermann ausführliche Bildbeschreibungen und treffende Kommentare zu den beiden Bildern gibt,²¹ ist davon auszugehen, dass er diese nicht aus der Erinnerung schildert, sondern an den eigenen Schreibtisch mitgenommen hat, um sie in Ruhe und Muße betrachten und studieren zu können.

Zwei Jahre später, am 22. März 1828, traf die französische Prachtausgabe des *Faust I* in der Übersetzung von Philipp Albert Stapfer (1766–1840) mit insgesamt siebzehn Lithographien von Delacroix aus Paris in Weimar ein, was Frédéric Jean Soret in seinem Tagebuch vermerkte.²² Nur wenige Wochen danach besprach Goethe diese Publikation in Band VI, 2 von *Ueber Kunst und Alterthum* (Mai 1828) mit Beifall. Besonders merkwürdig fand er, »daß ein bildender Künstler sich mit dieser Production in ihrem ersten Sinne dergestalt befreundet, daß er alles ursprünglich Düstere in ihr eben so aufgefaßt, und einen unruhig strebenden Helden mit gleicher Unruhe des Griffels begleitet hat« (FA I, 22, S. 486). An die goethesche Besprechung schließen sich *Aeusserungen eines Kunstdfreundes* an,²³ die offenbar aus der Feder von Johann Heinrich Meyer stammen.²⁴ Er betont eingangs, dass die Blätter »zwar nicht so zart und glatt« sind, wie man es »von den bessern neuern Erzeugnissen der Art zu erwarten pflegt«, und bemängelt, dass man bei mancher Zeichnung die »strenge Richtigkeit der Umrisse« vermisst. Letzteres wird abschließend noch genauer erläutert: Ein deutscher Künstler hätte wohl die »Charaktere mit mehrerer Stetigkeit durch die ganze Reihe« geführt. Insgesamt jedoch lobt Meyer die kräftige, geistreiche Behandlung und die glücklichen Bildfindungen. Fünf Blätter hebt er besonders hervor: *Faust im Studierzimmer*, *Faust, Wagner und der Pudel*, *Marthe und Gretchen den Schmuck bewundernd* und die bereits von Goethe bestaunten Kompositionen in *Auerbachs Keller* bzw. *Nacht, offen Feld*.

Gretchen aus der Halbwelt, und über den Gemächern Marthes liegt die schwüle Atmosphäre des verrufenen Hauses. Da treten Gestalten auf, die wir ohne die Unterschrift niemals wieder erkennen würden«; zit. nach Giesen (Anm. 2), S. 218.

²¹ FA II, 12, S. 183.

²² »Ich erinnere mich noch der Freude, die er daran hatte, und der Lobsprüche, mit denen er manche Blätter bedachte, nicht gerade wegen der Schönheit der Zeichnung, sondern wegen der Kühnheit und der satanischen Größe der Erfindung. Der Künstler habe ihn oft verstanden, meinte er« (FA II, 10, S. 603).

²³ FA I, 22, S. 487f.

²⁴ Zur Identifizierung Meyers als Autor vgl. den Kommentar FA I, 22, S. 1292.

Kriterium ist für Meyer dabei die Frage, ob sich aus der lithographischen Vorlage ein Großgemälde mit gesteigertem Effekt machen ließe.²⁵ In seinen Darlegungen klingen die Gespräche mit Goethe über diese Blätter noch hörbar nach.²⁶

Vor diesem Hintergrund sind die scharfen Bemerkungen über Cornelius zu verstehen, die Goethe gerade in jenen Tagen gegenüber dem Maler Joseph Stieler äußerte. Stieler hielt sich in der Zeit vom 25. Mai bis 6. Juli 1828 in Weimar auf, um Goethe im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern zu porträtieren.²⁷ Goethe saß dem Künstler wiederholte Male Modell und dabei kam das Gespräch zwangsläufig auf den vom Bayernkönig protegierten Cornelius.²⁸ Über den Anführer der ›altdeutschen Maler‹ geriet er »in göttlichen Zorn« und über dessen *Faust*-Darstellungen befand er:

Ich mag darum [...] Cornelius' Faust nicht leiden; es tritt nicht auseinander, er ist mir zu altdeutsch. Dieses Gedicht hat man so oft darzustellen gesucht, ich halte aber dafür, daß es wenig für die bildende Kunst geeignet ist, weil es zu poetisch ist. Retzsch hat [von den Deutschen; K.E.] mehr das wirklich bildlich Darzustellende ergriffen.²⁹

Ein ebenfalls noch 1828 in *Ueber Kunst und Alterthum* von Goethe vorsichtig angekündigter, vergleichender Aufsatz über die verschiedenen *Faust*-Illustrationen kam nicht mehr zustande.³⁰

²⁵ FA I, 22, S. 487f.

²⁶ An dieser Stelle soll Johann Heinrich Meyer Gerechtigkeit widerfahren: Wenn ihm Eckart Kleßmann in seinem geistreichen Buch *Goethe und seine lieben Deutschen. Ansichten einer schwierigen Beziehung*. Frankfurt a.M. 2010, S. 100, im Zusammenhang mit den Weimarer Preisaufgaben von 1799 bis 1805 vorwirft, dass dieser auf Goethe einen »wahrlich unseligen Einfluss ausgeübt« habe, »da er seine eigene Mittelmäßigkeit zum Maßstab erhob und Goethe ihm leider vorbehaltlos folgte«, so tut Kleßmann Meyer insofern Unrecht, als dieser in vielem schlicht das Sprachrohr Goethes in Sachen Kunstkritik war, d.h. eventuelle Unzulänglichkeiten im Urteil gehen hier ebenso zu Lasten Goethes.

²⁷ Das Bildnis, das heute in der Neuen Pinakothek München (Inventarnummer WAF 1048) ausgestellt ist, hat nicht zuletzt durch seine unzähligen Nachstiche die Vorstellung von Goethes Aussehen weitgehend beeinflusst. Vgl. den *Katalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken*, München 4¹982, S. 327. Bekanntlich war Ludwig I. ein großer Verehrer Goethes. Zum Besuch des bayerischen Königs in Weimar vgl. den Aufsatz von Hubert Glaser: »Zu Göthe wäre ich gerne und hatte in die Glashäuser zu wandern.« *König Ludwig I. von Bayern über seine Reise nach Weimar, 26. bis 30. August 1827*. In: *Zs. für bayerische Landesgeschichte* 69 (2006), S. 219–276.

²⁸ Herbert von Einem: *Cornelius, Peter Joseph v.* In: *Neue Deutsche Biographie*. Bd. 3. Berlin 1957, S. 363–365; bes. S. 364.

²⁹ Gespräche, Bd. 3.2, S. 319 f.

³⁰ »Die daraus sich ergebenden Betrachtungen sind für den Kunstreund angenehm-bedeutend und wir möchten in der Folge vielleicht geneigt seyn sie mitzutheilen« (FA I, 22, S. 514); vgl. dazu den Kommentar FA I, 22, S. 1340.

II.

Von Frankreich ausgehend erfreuten sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufwendig gestaltete Prachtausgaben von Klassikertexten auch beim deutschen Publikum immer größerer Beliebtheit.³¹ Der Publikation einer Luxusedition des *Faust I* sollte dabei besondere Bedeutung zukommen.³² Georg von Cotta, der Sohn Johann Friedrich Cottas,³³ konnte Wilhelm von Kaulbach (1804-1874) als Illustrator für eine Neuausgabe von Goethes Werken gewinnen.³⁴ Kaulbach, der Peter Cornelius von Düsseldorf nach München gefolgt war und in der Münchner Residenz die Gemächer der bayerischen Königin mit 36 Szenen aus Goethes Dichtung ausgeschmückt hatte,³⁵ illustrierte ab 1835 sowohl *Hermann und Dorothea* als auch verschiedene Gedichte.³⁶ Als echter Verkaufsschlager erwies sich die Serie *Goethe's Frauengestalten*, in der auch *Faust I*-Szenen vorkommen.³⁷ Nachdem es bereits Mitte der 1840er Jahre über die Illustrationen zum *Reineke Fuchs* zu Differenzen zwischen Kaulbach und Cotta gekommen war,³⁸ beauftragte der Verlag Engelbert Seibertz mit der Bebilderung des *Faust I*. Seibertz (1813-1905), ein heute wenig bekannter Maler und Illustrator, studierte in Düsseldorf und München, wo er im Atelier Kaulbachs tätig war. Von 1841 bis 1848 hielt er sich in Prag auf. In München arbeitete Seibertz an der Ausgestaltung des Maximilianeums mit.³⁹ Der erste Brief Cottas an den Künstler datiert vom 26. April 1850.⁴⁰ Nach verschiedenen Einzellieferungen erschien *Faust I* 1854 als Luxusedition mit dreizehn ganzseitigen Stahlstichen, 1858 folgte *Faust II*.⁴¹

³¹ Ausführlich dazu Giesen (Anm. 2), S. 196-201.

³² Ebd., S. 200.

³³ Der ältere Cotta war 1817 geadelt und 1822 in den Freiherrenstand erhoben worden, siehe Dorothea Kuhn: *Cotta, Johann Friedrich (1764-1832)*. In: Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 175.

³⁴ Giesen (Anm. 2), S. 201-207.

³⁵ Horst Ludwig: *Kaulbach, Wilhelm von*. In: ders. (Hrsg.): *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert*. Bd. 2. München 1982, S. 285-288. Des Weiteren Birgit Kümmel: *Wilhelm von Kaulbach als Zeichner 1804-1874*. Bad Arolsen 2001, und Evelyn Lehmann, Elke Riemer: *Die Kaulbachs. Eine Künstlerfamilie aus Arolsen*. Kassel 1978.

³⁶ Giesen (Anm. 2), S. 201-203.

³⁷ Helena Pereña: *Bilder zu Goethes »Faust«*. In: Karin Althaus, Helmut Friedel (Hrsg.): *Gabriel von Max, Malerstar, Darwinist, Spiritist*. München 2010, S. 64-75; hier S. 71.

³⁸ Giesen (Anm. 2), S. 207. Trotz der Differenzen erschien *Reineke Fuchs* dann 1857 dennoch bei Cotta.

³⁹ Christine Thomas: *Seibertz, Engelbert*. In: Horst Ludwig (Hrsg.): *Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert*. Bd. 4. München 1983, S. 138f. Zum Maler jetzt ausführlich Andrea Teuscher: *Engelbert Seibertz 1813-1905. Leben und Werk eines westfälischen Porträt- und Historienmalers*. Paderborn 2005. Zu den *Faust*-Darstellungen mit zahlreichen Abbildungen auch anderer Künstler ebd., S. 103-136.

⁴⁰ Giesen (Anm. 2), S. 210.

⁴¹ Ulrich Thieme u. Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Bd. 30. Leipzig 1930, S. 454; Giesen (Anm. 2), S. 213; Teuscher (Anm. 39), S. 103-136; bes. S. 108-110, Abb. 113-130.

Im Jahr 1867 erloschen die Klassikerprivilegien von Cotta, so dass auch andere Häuser beginnen konnten, Klassiker-Prachtausgaben auf den Markt zu bringen. So plante die *Grotesche Verlagsbuchhandlung* in Berlin eine Ausgabe des *Faust I* mit Illustrationen des Malers Gabriel von Max, der in München gerade seine ersten Erfolge feierte. Der Künstler fertigte über sechzig *Faust*-Zeichnungen an.⁴² Während die Ausgabe der *Wahlverwandtschaften* mit Bildern von Leopold Venus bei Grote erschien, kam der *Faust I* am Ende jedoch nicht zustande, da die maxschen Zeichnungen von Verlagsseite als für das Publikum zu wenig »conventionell und theatralisch« angesehen wurden, wie Max in seinen Erinnerungen schreibt.⁴³ Wie Helena Pereña feststellt, sind die Vorbehalte »gegenüber Max' Entwürfen nachvollziehbar, denn die für ein solches Ausstattungsstück geforderte feierliche Stimmung der üblicherweise groß angelegten Szenen mit einer Fülle an historischen Details fehlt in dessen Darstellungen vollkommen«.⁴⁴ Hinzu kommt, dass sein Faust wenig heroisch in Szene gesetzt wird. Eine Identifikation mit dem geradezu ›tatenlosen Helden‹ war in der nationalen Hochstimmung vor und nach der Reichsgründung von 1871 wohl nur schwer möglich. Faust erscheint bei Max als Suchender und Zweifler, nicht als Titan und Täter. Auch vom Habitus her wirkt sein Faust nicht germanisch genug. Im Gegensatz zu Seibertz' Darstellungen bei Cotta erfüllte Max also weder durch pathetische Bildkompositionen noch durch die Präsentation Fausts als identitätsstiftender Nationalheld die hohen Erwartungen, die das bürgerliche Publikum mit einer solchen Prachtausgabe verband.⁴⁵ Ein Buch mit seinen Illustrationen hätte sich schlicht nicht verkauft. So sind die maxschen Zeichnungen eher als Vorläufer zu jenen antiheroischen Gegenentwürfen zu sehen, wie sie dann von Käthe Kollwitz, 1899, und Emil Nolde, 1911,⁴⁶ realisiert wurden.

1880 wurde schließlich eine Mappe mit zehn Holzschnitten der Lithographen Richard Brend'amour und W. (wohl Wilhelm) Hecht zu *Faust I* veröffentlicht (Abb. 1-5), denen Zeichnungen Gabriel von Max' zugrunde lagen und mit deren künstlerischer Umsetzung der Maler nicht zufrieden war,⁴⁷ die aber doch eine Vorstellung davon geben, wie die Ausstattung des Prachtbandes hätte aussehen können. Da diese *Faust*-Illustrationen bislang kaum bekannt sind bzw. der Münchner Künstler in der Vergangenheit nur allzu leicht unterschätzt wurde,⁴⁸ sollen sie im Folgenden vorgestellt werden. Durch den zur Münchner Gabriel-von-Max-Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau am Münchner

⁴² Pereña (Anm. 37), S. 65 mit Anm. 6. Nach eigener Aussage entwarf er sogar 80 Zeichnungen: Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 42.

⁴³ Die Erinnerungen sind abgedruckt bei Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 38-44. Das Zitat findet sich ebd., S. 42.

⁴⁴ Pereña (Anm. 37), S. 65.

⁴⁵ Ebd., S. 74.

⁴⁶ Maisak (Anm. 1), S. 518.

⁴⁷ »*Faust*«-Illustrationen von Gabriel von Max. Zehn Zeichnungen, in Holz geschnitten von R. Brend'amour und W. Hecht. Mit einleitendem und erläuterndem Text von Richard Gosche. Berlin 1880. – Zur künstlerischen Umsetzung Pereña (Anm. 37), S. 65.

⁴⁸ Etwa Giesen (Anm. 2), S. 250f., so verdienstvoll seine Arbeit ist. Jesse (Anm. 7) und Maisak (Anm. 1) erwähnen Gabriel von Max nicht. Unterschätzt wird der Maler selbst von Norbert Huse: *Kleine Kunstgeschichte Münchens*. München 2004, S. 189.

Königsplatz (23.10.2010–30.1.2011) erschienenen Katalog mit seinen zahlreichen Abbildungen und facettenreichen Essays ist das umfangreiche Werk des Künstlers jetzt erstmals als Ganzes überschaubar geworden.⁴⁹ Die Holzschnitte zum *Faust* sind darin komplett abgebildet, zudem einige der als Vorlage dienenden Zeichnungen von Max.

Zunächst zur Person des Künstlers: Gabriel Max (* 23.8.1840 Prag, † 24.11.1915 München), der zu seinem 60. Geburtstag von Prinzregent Luitpold in den Adelsstand erhoben wurde, gehört zu den bedeutendsten und auch kommerziell erfolgreichsten Malern der Münchner Schule.⁵⁰ Nach Jahren an der Prager und der Wiener Akademie studierte er von 1863 bis 1867 gemeinsam mit Hans Makart und Franz von Defregger an der Münchner Akademie bei Carl Theodor von Piloty.⁵¹ Während sein Lehrer mit spektakulären Historienbildern Berühmtheit erlangte, man denke nur an *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, kehrte Gabriel von Max »Pilotys übersteigerte Theatralik [...] ins Gegenteil und verlegte sich auf bis zur Leblosigkeit beruhigte Frauengestalten«, wie Susanne Böller treffend schreibt.⁵² Seinen ersten Erfolg feierte er 1867 mit dem im Münchner Kunstverein ausgestellten Bild *Märtyrerin am Kreuz*, deren träumerischer, ja lustvoll-verzückter Gesichtsausdruck dem Publikum Tränen entlockte.⁵³ Mit dieser Art ›Seelenmalerei‹ in den Gesichtern tragischer Jungfrauen – und seinen Affenbildern – wurde Gabriel von Max populär. Der ›ganze‹ von Max steckt schon in dem 1869 geschaffenen programmatischen Bild *Der Anatom*: Es zeigt einen nachdenklichen Arzt oder Pathologen mittleren Alters, sitzend neben dem aufgebahrten Leichnam einer jungen Frau. Mit seiner rechten Hand zieht er das fast durchsichtige Tuch von der Leiche und gibt damit den Blick auf Gesicht und Oberkörper einer ehemals blühend-schönen, marmorweißen Frauengestalt mit langen braunen Haaren frei. Die Frau ist erst wenige Stunden tot; ihre Seele sitzt in Gestalt eines Nachtfalters noch zu ihren Füßen, hebt aber schon die Flügel an, um im nächsten Augenblick ins dunkle Nichts zu entschwinden. Das Mikroskop, die Bücher, Skripte und urzeitlichen Schädel auf dem im Bildhintergrund zu sehenden Schreibtisch geben Hinweise auf die Gedanken, denen der Anatom, in sich versunken und doch auf die Tote blickend, nachhängt: Mikrokosmos – Makrokosmos, Leben, Schönheit, Eros, Psyche, Vergänglichkeit, Tod, Sinn. Wo kommen wir her – wo gehen wir hin? Im Werk keines anderen Künstlers der Münchner Schule spiegeln sich größere intellektuelle

⁴⁹ Althaus, Friedel (Anm. 37).

⁵⁰ Zur Münchner Schule vgl. Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert. 4 Bde. München 1981–1983.

⁵¹ Zu Piloty: Reinhold Baumstark u. Frank Büttner (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. München, Köln 2003. Ebd. zur Piloty-Schule: Jürgen Wurst, Silke Streppelhoff: Carl Theodor von Piloty 1826–1886. Ein Künstlerleben, S. 87–93. Zu Hans Makart und München vgl. Thomas Wiercinski: Makart und die Münchner Schule. In: Agnes Husslein-Arco u. Alexander Klee: Makart. Maler der Sinne. München, London, New York 2011 (Katalog zur Ausstellung Wien 9.6. – 9.10.2011), S. 99–109.

⁵² Susanne Böller: Poesie mit malerischen Mitteln – einige frühe Genrebilder. In: Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 111–118; hier S. 111 f.

⁵³ Letzteres berichtet der bekannte Kunstkritiker Friedrich Pecht, vgl. Karin Althaus: Märtyrerinnen. In: Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 76–78 mit Anm. 4.

Gegensätze wider als in dem von Max. Er war ein Anhänger der positivistischen Wissenschaft im Stile Ernst Haeckels ebenso wie ein spätromantischer Mystiker aus dem Geiste der Görres-Schule, ohne dies als Widerspruch zu empfinden. Für Max war nach eigener Aussage Spiritismus »nicht Religion, nicht Philosophie, nicht Aberglaube sondern eine Fortsetzung der bisher erreichten Naturerkenntnis«.⁵⁴

Mit Goethe verbindet Gabriel von Max die Leidenschaft des Sammelns. Während Goethe eine natur- und kunstwissenschaftliche Sammlung von rund 50.000 Objekten zusammentrug,⁵⁵ wird die Sammlung von Max auf über 60.000 Stücke geschätzt.⁵⁶ Sie umfasste Ethnographica, etwa aus Afrika, Ozeanien, Sibirien und Südamerika (Kleidung, Masken, Waffen, Schmuck, kultische Gegenstände, Plastiken, Mumien), Arte- und Geofakte (neolithische Faustkeile, Versteinerungen, Knochen ausgestorbener Tiere) sowie zahlreiche Tierskelette, Affen- und Menschenschädel⁵⁷ und dürfte damit die umfangreichste wissenschaftliche Privatsammlung Deutschlands um die Jahrhundertwende gewesen sein.⁵⁸ Früh fühlte sich der Maler zum *Faust*-Stoff hingezogen, zumal er an Goethe vor allem dessen »okkultistisches Wissen« bewunderte.⁵⁹ In den Jahren von 1867 bis 1869 – also in der Zeit zwischen der Entstehung der *Märtyrerin am Kreuz* und dem *Anatom* – schuf Max einen Zyklus von über sechzig Zeichnungen als Illustrationen für jene bei Grote geplante, am Ende aber nicht realisierte Luxusausgabe des *Faust I*.

Den Anfang der 1880 erschienenen Holzschnitt-Mappe macht Blatt 1 mit Faust in seiner hohen gotischen Studierstube (Abb. 1): Im Schein einer Kerze liest Faust in schweren Büchern. Nach und nach erkennt man im Dämmerlicht einzelne Gegenstände: Glaskolben für alchemistische Experimente, eine Sanduhr, einen Bergkristall, Globus und Fernrohr, die seit der frühen Neuzeit zum Inventar von Studierzimmer-Darstellungen gehören;⁶⁰ oben weisen Kruzifix und Venusfigürchen auf Fausts kommendes Schicksal hin.⁶¹ Abgesehen von der im Vordergrund liegenden, mit einem Tuch verhüllten weiblichen Leiche, einem Zitat seines *Anatom*, hält sich Gabriel von Max recht nahe an die goethesche Textvorlage. Das zweite Blatt illustriert die Herbeirufung des Erdgeistes.

Gabriel von Max verzichtet auf das durch V. 483 geforderte »schreckliche Gesicht«. Der Erdgeist erscheint bei Max schlicht »als reines Lichtwesen«⁶² in Form

⁵⁴ Christine Walter: »... es geht doch nichts über die kritischen geübten Augen des Malers«. *Gabriel von Max und das spiritistische Bild*. In: Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 212-217; hier S. 213, Anm. 2.

⁵⁵ Jochen Klauß: *Die Medaillensammlung Goethes*. Bd. 1: Bestandskatalog. Berlin 2000, S. 7.

⁵⁶ Karin Althaus: »Das Übrige lese man im Darwin nach.« *Die wissenschaftliche Sammlung*. In: Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 247.

⁵⁷ Althaus (Anm. 56), S. 246-257.

⁵⁸ Ebd., S. 255.

⁵⁹ Pereña (Anm. 37), S. 64.

⁶⁰ Ebd., S. 67. Ausgangspunkt dieser Darstellungen dürfte Albrecht Dürers Kupferstich *Hieronymus im Gehäus* von 1514 sein.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.



Abb. 1

Gabriel von Max: »Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!« (FA I, 7.1, V. 409),
aus: »Faust«-Illustrationen, 1880, Holzschnitt, 50×40cm

strahlender Lichtkreise. Pereña erinnert an das oben erwähnte Frontispiz von Johann Heinrich Lips, das ebenfalls ohne ›schreckliches Gesicht‹ auskommt,⁶³ doch liegt der künstlerische Reiz des Themas ja eigentlich gerade in der Darstellung des Schreckens, der Faust beim Anblick des Erdgeistes packt. Künstlerkollegen wie Ludwig Gottlieb Carl Nauwerck oder Hermann Eichen haben es sich denn auch nicht nehmen lassen, dem Erdgeist ein an Juno bzw. Zeus erinnerndes Gesicht mit starrem Blick zu verleihen, vor dem Faust entsetzt zurückweicht bzw. sich abwendet.⁶⁴ Bemerkenswert ist, dass Goethe selbst den Erdgeist in seiner Zeichnung von 1810/12 mit Zügen des Apollon oder Helios ausstattet, die erhaben, aber

⁶³ Dafür sind Zauberworte in den Lichtkranz eingeschrieben.

⁶⁴ Vgl. die Abbildungen bei Maisak (Anm. 3), S. 253, und Jesse (Anm. 7), S. 36, Abb. 22, u. S. 41, Abb. 24.



Abb. 2

Gabriel von Max: »Du mußt! du mußt! und kostet' es mein Leben!« (FA I, 7.1, V. 481),
aus: »Faust«-Illustrationen, 1880, Holzschnitt, 50 × 40 cm

keineswegs schrecklich wirken.⁶⁵ Goethe befindet sich damit im Widerspruch zu seinem eigenen Text. Der okkultistisch interessierte Gabriel von Max mag den Geist zwar als übernatürliche, aber positive Kraft aufgefasst haben und zeichnete diesen deshalb auch ohne ›schreckliches Gesicht‹. Die Blätter drei und vier der Mappe illustrieren die Verse 686–807 und zeigen Faust vor der mit Gift gefüllten Kristallschale (V. 720) bzw. aus dem Fenster gelehnt, die rettenden Osterglocken hörend (›Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!‹; V. 784). Bei beiden Holzschnitten fällt die sehr gedrückte Stimmung, in der sich Faust befindet, ins Auge. Voll düsterer Gedanken an den Tod blickt Faust auf die Kristallschale bzw. betet verzweifelt und doch zugleich erlöst am Fenster, in dessen Giebel sich ein Vogelnest

⁶⁵ Femmel (Anm. 16), S. 78, Abb. 224, Maisak (Anm. 3), S. 252, Abb. 183.



Abb. 3

Gabriel von Max: »Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, /
Des Menschen allerhöchste Kraft« (FA I, 7.1, V. 1851f.),
aus: »Faust«-Illustrationen, 1880, Holzschnitt, 50×40cm

befindet, das auf Frühling und Neubeginn verweist. Die Auswahl der Szenen sagt ebenso viel über das unheroische Faust-Verständnis von Max aus wie über den Geschmack des Publikums, dem der Verlag diese Bilder des faustschen Selbstzweifels nicht präsentieren wollte. – Faust als Antiheld.

Mit dem fünften Blatt ist ein großer Sprung gemacht.⁶⁶ Wir sehen Faust nach dem Osterspaziergang in seinem Zimmer, von Mephisto in süße Träume versetzt – Mephisto blickt, wenn an dieser Stelle ein moderner Vergleich erlaubt ist, wie ein irre gewordener Dr. Mabuse drein (»Er schläft! So recht, ihr luft'gen zarten Jungen!«; FA I, 7.1, V. 1506). Die Komposition erinnert, wie Pereña bemerkt, an Francisco de Goyas Radierung *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer*. »Doch

66 Pereña (Anm. 37), S. 66, Abb. 45.



Abb. 4

Gabriel von Max: »Das ist das Hexen-Einmal-Eins!« (FA I, 7.1, V. 2552),
aus: »Faust«-Illustrationen, 1880, Holzschnitt, 50×40 cm

anders als bei Goya ergeben sich daraus keine Ungeheuer, sondern ›süße Traumgestalten‹, die Fausts [...] Sehnsucht nach Sinnlichkeit erwecken sollten«.⁶⁷ Während etwa Eugène Delacroix den Mephisto als einen gewitzten, wilden Spitzbuben auffasst, stellt Max ihn uns als müde, düstere, sich selbst verzehrende Gestalt vor Augen (Abb. 3). Hier ist Mephisto nach dem Abgang Fausts und vor dem Auftritt des Schülers (FA I, 7.1, V. 1851-1867) dargestellt und zeigt uns sein ›wahres‹ Gesicht; dass er im nächsten Moment den Schüler spaßend an der Nase herumführen wird, ahnt man kaum.

Eine der ›eigenständigsten Bildfindungen‹ ist die zu der von Goethe im Park der Villa Borghese 1788 verfassten Szene *Hexenküche* (»Das ist das Hexen-Einmal-Eins!«; FA I, 7.1, V. 2552), die sich, wie Pereña betont, durch »ihre dynamische Wirkung sowie den Verzicht auf jegliches Beiwerk [...] wesentlich von den zeitgenössisch genrehaften oder theatralisch überhöhten Versionen dieser Szene, etwa von Kreling und Liezen-Mayer«, unterscheidet.⁶⁸

⁶⁷ Ebd., S. 67.

⁶⁸ Ebd., S. 68.

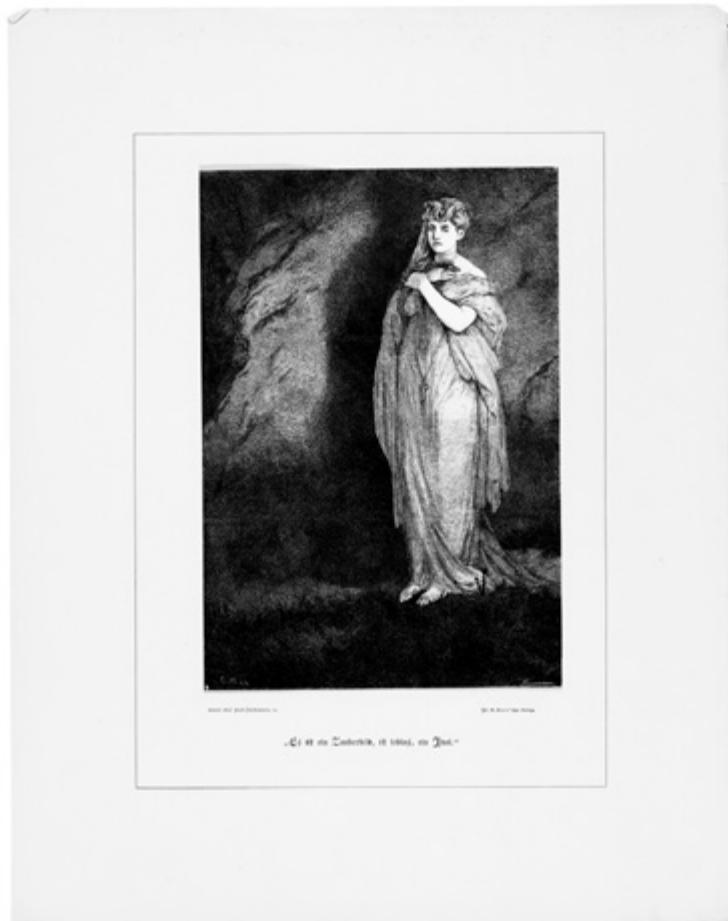


Abb. 5

Gabriel von Max: »Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol« (FA I, 7.1, V. 4190),
aus: »Faust«-Illustrationen, 1880, Holzschnitt, 50×40 cm

Eher gängig sind Aufbau und Durchführung der Blätter acht und neun.⁶⁹ Den Schluss der Mappe bildet das Erscheinen Gretchens in der Walpurgisnacht (Abb. 5): »Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol / [...] Welch eine Wonne! welch ein Leiden! / Ich kann von diesem Blick nicht scheiden. / Wie sonderbar muß diesen schönen Hals / Ein einzig rotes Schnürchen schmücken, / Nicht breiter als ein Messerrücken!« (FA I, 7.1, V. 4190, 4201-4205). Dabei konzentriert sich Max ganz auf die Gestalt des Mädchens, an dessen Hals der schmale rote Schnitt zu erkennen ist. Lehrreich ist auch hier wieder ein Vergleich mit Eugène Delacroix, der die Szenerie komplexer aufbaut und dessen Thema der entsetzte Blick Faustens auf das ihm von einer Dämonengestalt präsentierte Mädchen ist.⁷⁰

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 68, Abb. 48 (*Marthens Garten*), u. S. 69, Abb. 49 (*Gretchen im Dom*).

⁷⁰ Von Giesen (Anm. 2), S. 114, mit Recht als das »schwärzeste« Blatt des Zyklus bezeichnet.

Wenn Johann Heinrich Meyer in seiner Besprechung der delacroixschen Lithographien die künstlerische Qualität einer Zeichnung nach dem Grundsatz beurteilte, ob sich ihr Effekt im Ölbild noch steigern ließe, so hat sich Max dies mit Recht von wenigstens drei seiner Zeichnungen versprochen: 1869 schuf er einen unheimlichen Mephisto in Fausts Kleidern⁷¹ nach der Zeichnung Abb. 3, 1875 ein Gretchen nach der Zeichnung Abb. 5 und im Jahr 1900 ein Gretchen im Dom.⁷²

Einige der vorgestellten *Faust*-Bilder von Max sind von hoher Suggestivität und Einprägsamkeit. Die Holzschnitt-Mappe gibt davon keinen vollständigen Begriff, da die Auswahl zu sehr den Charakter eines Kompromisses trägt, in dem innovative Blätter (Abb. 1, 3, 4) neben konventionellen stehen. Auch haben so witzige Einfälle wie das in Öl gemalte *Irrlicht*,⁷³ das vermutlich auf eine Zeichnung aus den Jahren 1867/69 zurückgeht, keine Aufnahme gefunden. Schließlich waren die beiden vom Verlag verpflichteten Lithographen, welche die maxschen Zeichnungen zu bearbeiten hatten, künstlerisch nicht stark genug, um diese adäquat umzusetzen. Umso mehr muss man bedauern, dass die Ausgabe in der *Groteschen Verlagsbuchhandlung* nicht zustande gekommen ist. Wer erinnert sich nicht mit einem gewissen Schaudern an die Illustrationen in seinem grimmschen Märchenbuch aus Kindertagen, die von Künstlern wie Franz von Poccii, Ludwig Richter und Moritz von Schwind geschaffen wurden, um nur die bekanntesten Namen anzuführen. Walter Benjamin hat den Eindruck geschildert, den solche Bilder im *Robinson Crusoe* auf sein jugendliches Gemüt gemacht haben,⁷⁴ und vielleicht würden wir uns den *Faust I* heute, erwachsen geworden, nur mehr in den Bildern Gabriel von Max' vorstellen können.

⁷¹ Pereña (Anm. 37), S. 74, Abb. 56.

⁷² Ebd., S. 72.

⁷³ Vgl. Althaus, Friedel (Anm. 37), S. 164, Abb. 134.

⁷⁴ Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. In: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser u. Tillmann Rexroth (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. IV, 1. Frankfurt a.M. 1972, S. 277.

GERHARD MÜLLER

>Hier irrt Goethe< Anmerkungen zu einem mutmaßlichen Zitat

Diese Miszelle gilt der Suche nach dem Urheber des Phraseologismus ›Hier irrt Goethe‹ eingeleitet sei sie mit Bemerkungen zu dessen Auftreten und Verbreitung.

Nach wie vor begegnet uns die Redewendung ›Hier irrt Goethe‹, dies in der Regel in der Presse. Mitunter ist damit eine Anspielung verbunden, gelegentlich liegt auch eine ›bildungssprachliche‹ Wortverwendung vor. Oft wird diese Wendung dabei gar nicht auf Goethe bezogen, sondern im Sinne von ›Irrtum‹, ›irren ist menschlich‹, ›weit gefehlt‹ oder sogar umgangssprachlich ›denkste‹ verwendet.¹ Schon bei Kurt Tucholsky findet sich ein Beleg in diesem Sinne.² ›Hier irrt Goethe‹ hat sich als allgemeine Phrase in freier Verwendung also schon seit langem verselbständigt.

In negativer Abwandlung »Hier irrt Goethe – nicht!« formulierte es Gustav Seibt in einem Pressekommentar.³ Immer wieder findet sich heutzutage auch allgemein die Variante ›Hier irrt ...‹, wobei die ursprüngliche Form vorausgesetzt ist. Was vergangene Jahrzehnte angeht, so sei an Richard Drews erinnert: *Hier irrt Eggebrecht* (1946) sowie an die Aufsatztitel *Hier irrt Friedrich Sieburg* (1957/58) und *Hier irrt Enzensberger* (1962).⁴ Die Wendung ›Hier irrt Goethe‹ war seinerzeit in der Publizistik anscheinend im Bewusstsein, so dass sich die Variante schnell einstellte. Erwähnt sei noch eine andere Abwandlung, die weitere Resonanz gefunden haben dürfte: Einer der Kriminalromane Georges Simenons wurde im Deutschen *Hier irrt Maigret* benannt.

Ein Nachdenken über einen Urheber von ›Hier irrt Goethe‹ ist ebenfalls seit langem zu beobachten.⁵ So stellte Reinhard Flesch in einem Vortrag vor der Physikalisch-

1 So z.B. *Die Zeit*, Nr. 36/1996 (Online-Archiv, abgerufen am 1.7.2011): »Da haben wir Journalisten den Kanzler gerade in eine kritikfreie Zone gehoben, und plötzlich kommen die braven Jungen und erdreisten sich: Hier irrt Goethe!«

2 Mit verfremdender Orthographie: »Wenn Deine Herren Wüchtschaftsführer sagen, in Deutschland hänge alles von den wirtschaftlichen Umständen ab, so ist das ungefähr so intelligent, wie zu sagen: ›Der Gesundheitszustand des Menschen hängt von seinen Zähnen ab.‹ Hier irrt Göethe«. In: Kurt Tucholsky: *Briefe. Auswahl 1913 bis 1935*. Berlin 1983, S. 428.

3 Süddeutsche Zeitung vom 17.9.2010, S. 2. Für die Vermittlung dieses Belegs danke ich Joachim Seng, Frankfurt a. M. ›Hier irrt Goethe nicht‹ wird z. B. auch von Olaf Müller in der FAZ vom 4.9.2010, Seite Z 3 (»Goethe und die Ordnung der Farbenwelt«), verwendet.

4 Nach dem Bibliothekskatalog des Deutschen Literaturarchivs, Marbach/Neckar. Drews äußerte sich zu Axel Eggebrechts Buch *Braundeutsch*, Rudolf Hartung kritisierte eine Rezension Sieburgs und Theodor Tauchel polemisierte gegen Hans Magnus Enzenbergers *Einzelheiten*.

5 Diesem Beitrag liegt als Vorform eine kurze Antwort auf eine telefonisch gestellte Frage zugrunde. In: *Der Sprachdienst* (Wiesbaden) 2/2007, S. 70. Hierauf gehen im Kern die Aussagen des entsprechenden Stichworts im Duden-Band *Zitate und Aussprüche*. Mannheim etc. 2008, S. 243 f., zurück.

Medizinischen Sozietät zu Erlangen⁶ fest: »Das geflügelte Wort ›Hier irrt Goethe‹ ist als Buchtitel [...] nicht aufzufinden. Es hat keinen Autor!« Hier sind, wie sich zeigen wird, Irrtum und Wahrheit vermischt. Der Wahrheit nahe kam indessen Erwin Koppen: »Jenes oft angeführte, aber nicht nachzuweisende Wort Heinrich Düntzers, mit dem dieser eine falsche Angabe in Dichtung und Wahrheit korrigiert haben soll: ›Hier irrt Goethe‹«.⁷

Immer wieder wurde jenes »geflügelte Wort« dem im 19. Jahrhundert so produktiven wie bekannten Germanisten Heinrich Düntzer (1813–1901) zugeschrieben; es bildete sich nahezu eine Konvention. Ich greife auch hier nur beispielhaft Belege heraus. Bei Egon Friedell heißt es in der *Kulturgeschichte der Neuzeit*:⁸ »Aber wenn Düntzer zu einer autobiographischen Bemerkung Goethes die berühmte Fußnote[!] schrieb: hier irrt Goethe, so möchte ich sagen, [...] hier irrt Shaw«. Günther von Noé fügt eine auch anderswo zu findende Bemerkung hinzu:⁹ »[...] übrigens der einzige Fall, daß eine Fußnote zu einem geflügelten Wort geworden ist«. Bei Ernst Beutler allerdings liest man es anders. Anlässlich der Thematisierung von »Goethes Bindung an Lili« (hierauf ist zurückzukommen) zitiert er »Hier irrt Goethe« als bekannt, legt sich als profunder Goethe-Kenner aber nicht auf Düntzer fest:¹⁰ »Das Wort [Sie war die Erste, die ich tief und wahrhaft liebte] ist viel und immer wieder angegriffen worden. Das berüchtigte, schulmeisterliche Urteil der Forschung ›Hier irrt Goethe‹ knüpft sich an diese Erklärung«.

Zuerst wurde ›Hier irrt Goethe‹ meines Wissens Heinrich Düntzer von Adalbert Franz Seligmann zugeschrieben, und zwar 1903. Goethe wird ohne Nachweis und vage zitiert – »Wenn ich es recht bedenke, so habe ich nur Lili wahrhaft geliebt« –, und hierzu, so Seligmann, »sagt der Herausgeber sehr ernsthaft: ›Hier irrt Goethe‹«.¹¹ Offenbar bildete sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts die erwähnte Konvention heraus.

Zwei Gebrauchsbelege aus den Weimarer Jahren des 20. Jahrhunderts seien noch genannt; beide dürften die Bekanntheit jenes geflügelten Wortes voraus-

⁶ Reinhard Flesch: »Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen« – hier irrt Goethe. Erlangen 1996 (= *Sitzungsberichte der Physikalisch-Medizinischen Sozietät zu Erlangen* N.F., Bd. 5, Heft 1), S. 1.

⁷ Erwin Koppen: Goethes »Benvenuto Cellini«: Glanz und Elend einer Übersetzung. In: *Jb. des Wiener Goethe-Vereins* 81/82/83 (1977/1978/1979), S. 253. Für die Übermittlung dieses Belegs wie überhaupt für etliche aus kollegialer und uneigennütziger Haltung entspringende Hinweise danke ich Erdmann von Wilamowitz-Moellendorff, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar. Vgl. sinngemäß Oliver Maria Schmitt, Josef Wissarionowitsch Jonas: *Gute Güte, Goethe. Bizarres und Behämmertes aus 250 Jahren Goethetums*. Zürich 1999, S. 28.

⁸ Bd. 3: *Romantik und Liberalismus/Imperialismus und Impressionismus*. München 1948, S. 528.

⁹ *Sprachliche Kuriositäten in der Opernliteratur. Eine Beckmesserei*. In: *Neue Zs. für Musik* 126 (1965), S. 418. Analog Otto Seel: *Eine römische Weltgeschichte. Studien zum Text der Epitome des Iustinius und zur Historik des Pompejus Trogus*. Nürnberg 1972, S. 243.

¹⁰ *Essays um Goethe*. Wiesbaden 1947, S. 73.

¹¹ Adalbert Franz Seligmann: *Goethe als Zeichner. Vortrag gehalten im Wiener Goethe-Verein am 4. März 1903*. In: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins* XVII (1903), Heft 6–8, S. 21–29; hier S. 24.

gesetzt, zugleich aber auch gesteigert haben. So betitelte Emil Ludwig 1927 einen Aufsatz mit *Hier irrt Goethe*, wobei er im Text auch der Düntzer-Version folgt, dieser habe »die Anmerkung drucken« lassen: »Hier irrt Goethe. Vielmehr war dies bei ihm mit Friederike der Fall«.¹² Im Goethe-Jahr 1932 wurde die Revue *Hier irrt Goethe* aufgeführt. Der Publikumserfolg dieser kabarettistischen Revue lässt auf breitere Wirkung schließen. Näheres teilte Heinz Greul mit:¹³

Es handelte sich weniger um eine Goethe-Parodie als um die Persiflage des Goethe-Rummels¹⁴ mit gezielten Spalten auf den Goethe-Biographen Emil Ludwig, musikalisch respektlos eingetönt auf Lehárs Goethe-Operette ‚Friederike‘, sowie versehen mit aktuellen Seitenhieben auf Film und Politik. Kurz: das ›Goethe-Musical‹ des Kabaretts.

Seinerzeit wurde die Revue *Hier irrt Goethe* auch mit Erfolg in Weimar aufgeführt, wie aus dem Bericht einer Tageszeitung zu dem »so wunderbar lustigen Abend« im Deutschen Nationaltheater hervorgeht,¹⁵ und 1999, auch ein Goethe-Jubiläumsjahr, wurde *Hier irrt Goethe* von der Lübecker Sommeroperette neu inszeniert.¹⁶

Hier irrt Goethe ist auch Buchtitel geworden, so bei Hanns Braun¹⁷ und Josef Eberle¹⁸. Interessant und nennenswert ist Hanns Brauns kurzweiliges und erfolgreiches Büchlein *Hier irrt Goethe – unter anderen*. Es geht ihm dabei um Anachronismen (wörtlich »Zeitschnitzer«). Insgesamt, auch im Kapitel »Hier irrt Goethe«, ging er auf die prägnante Wendung nicht ein, was bedeutet, dass er sie – 1937 – aufgriff und als bekannt voraussetzte. 1966 jedoch, in der Neuausgabe seines Büchleins, bezieht sich Braun dezidiert auf den Titel; offenbar empfand er in dieser Zeit Anlass für eine Erklärung:¹⁹

¹² Die Weltbühne XXIII (1927), Nr. 44, S. 677-689; hier S. 679. In seiner Monographie *Goethe. Geschichte eines Menschen*. Berlin, Wien, Leipzig 1931, habe ich die fragliche Wendung nicht gefunden, immerhin aber die ähnliche und beziehungsreiche Formulierung, Düntzer hätte also nicht geirrt (S. 499).

¹³ Heinz Greul: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabaretts*. Bd. 1. München 1971, S. 254 f.

¹⁴ Vgl. Kurt Tucholskys ironisches Gedicht *Goethe-Jahr 1932*. In: Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Mary Gerold-Tucholsky. Reinbek 1975, Bd. 9, S. 293 f.

¹⁵ Aus einer in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrten privaten Sammlung von Zeitungsausschnitten; Sign. 187022-A, Nr. 153, Zeichen: Dbr. Der Ausschnitt ist weder datiert noch mit Quellenangabe versehen; es könnte sich um die *Weimarer Zeitung* oder die *Allgemeine Thüringische Landeszeitung* handeln.

¹⁶ Lübecker Sommeroperette im Kolosseum: »Hier irrt Goethe«. *Operette in drei Akten zum Goethe-Jahr*. Text und Musik: »Die vier Nachrichter«. Bearbeitung für die Lübecker Sommeroperette von Michael P. Schulz. Für briefliche Hinweise und die Übermittlung des Programmhefts 1999 danke ich Herrn Schulz, Lübeck.

¹⁷ Hanns Braun: *Hier irrt Goethe – unter anderen. Eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsere Zeit*. München 1937; hier S. 8, 24-31, 99.

¹⁸ Josef Eberle: *Hier irrt Goethe von A bis Z. Sprüche und Gegensprüche*. Stuttgart 1973. Eberle geht auf die Titelzeile nicht ein, bringt gereimte Kontrafakturen.

¹⁹ Hanns Braun: *Hier irrt Goethe – unter anderen. Eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsre Zeit*. München 1966, S. 7 f.: »Vorbemerkung und Anfrage«.

Dieses Buch heißtt ›Hier irrt Goethe‹ nach einem Ausspruch von weiland Professor Düntzer, den dieser – nie getan hat. [...]

Gänzlich unschuldig war Düntzer an dieser Zuschreibung allerdings nicht. Er hat in der Tat (in seiner Ausgabe der Gespräche mit Eckermann, Brockhaus 1885) Goethes eigener Aussage vom 5. März 1830, worin er Lili Schönemann als die erste und auch letzte bezeichnet, die er tief und wahrhaft geliebt habe, mit einer Anmerkung (S. 283) widersprochen: ›Auch dies konnte Goethe nicht mit Recht behaupten [...].‹ [...].

Aber wer der eigentliche Präger dieses geflügelten Wortes ist, das Generationen von Goetheforschern vertrauensvoll Düntzer an die Rockschöße gehängt haben, der damit tatsächlich ein Stück weit in die Unsterblichkeit (des Lächerlichen) geflattert ist, – ob Eduard Sievers, ob Rudolf Hildebrand oder ein anderer – das wäre bündig erst noch herauszubringen.

Diese Bemerkungen Brauns aus dem Jahr 1966 sind stichhaltig. ›Hier irrt Goethe‹ ist Düntzer zugeeignet, ist eine Zuschreibung, ein mutmaßliches Zitat.²⁰

Was die Sprachform betrifft, so ist noch zum einen daran zu erinnern, dass das mutmaßliche Zitat gelegentlich auch in der Vergangenheitsform vorkommt: ›Hier irrte Goethe‹ (Berechnungen zur Frequenz anhand von Internetbelegen zeigen insgesamt ein deutliches Überwiegen der Präsensvariante). Die Variation ›irrt/irre‹ mag als Zeichen für die angesprochene Entwicklung zur allgemeinen, frei verfügbaren Redewendung angesehen werden. Zum anderen sei bemerkt, dass sich vom Familiennamen Düntzer reguläre Wortformen, Appellative, abgeleitet haben (solche deonomastischen Ausdrücke begegnen ja vielfach), so das Verb ›düntzern‹ und das Substantiv ›Düntzerei‹. Ersteres kommt/kam ganz selten vor; es fehlt auch in großen Wörterbüchern, ist aber doch öfter zu belegen. So hieß es einmal in der *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*,²¹ hier transitiv und passivisch gewendet: »In Berliner litterarischen Kreisen existiert ein Zeitwort: ›düntzern‹, jemanden ›düntzern‹; so sagt man scherweise von sich, wenn man mit dem Alten von Köln a. Rhein zu thun gehabt: ›Ich bin gedüntzert.‹ – Sapienti sat!«

Etwas häufiger ist ›Düntzerei‹, der Wortbildung nach ein gängiges Muster, wobei solche Wortformen auf ›-(e)rei‹ in der Regel negativen bzw. pejorativen Charakters sind²² (›Hitlerei‹, ›Merkelei‹, ›Schröderei‹, ›Wagnerei‹ etc.). Gebraucht wurde bzw. wird ›Düntzerei‹ im Sinne von ›kleinlicher Tadel, Krittelei, Pedanterie‹. Ich erspare

²⁰ Im Kern zutreffend Rainer Schmitz: *Was geschah mit Schillers Schädel? Alles, was Sie über Literatur nicht wissen*. Frankfurt a.M. 2006, Sp. 288-290, unter dem Stichwort ›düntzern‹. Ähnlich äußerte sich im *Sprachdienst* 1 (2008), S. 54 f., Anton Karl Mally. Vgl. Heinrich Hoffmeister: *Anekdotenschatz. Von der Antike bis auf unsere Tage*. Berlin 1959, S. 127, und Carl Haensel: *Über den Irrtum. Eine Kritik unserer Anschauungen*. Berlin 1942, S. 7, sowie S. 20: »Als der wackere Düntzer in einer Fußnote die Anmerkung wagte: ›Hier irrt Goethe‹ [...]«.

²¹ Hans Morsch: *Eine verschollene Nationalhymne*. In: *Zs. für den deutschen Unterricht* 11 (1897), S. 229-233; hier S. 229.

²² Vgl. Metzler Lexikon Sprache. Hrsg. von Helmut Glück. Stuttgart, Weimar 2000, S. 515.

mir hier weitere Gebrauchsbeispiele²³ und führe als letztes Detail die satirische Umdeutung des Namens und die (so drastische wie ungerechte) Parodie an, die Hans-Martin Kruckis zitiert:²⁴ »Heinrich Zerdünt« (in der Berliner »Germanistenkneipe« um Wilhelm Scherer erfunden) sowie (in das Jahr 1885 zurückführend): »Heinrich Dültzer! Mir graut's vor Dir!«

Nun zu den Schriften Heinrich Dültzers selbst, von denen ich rund zwanzig durchgesehen und gerade die vielversprechenden, insbesondere unter dem Aspekt von Goethes Beziehung zu Lili bzw. Friederike, in den Blick genommen habe: Ohne Umschweife und vorab gesagt, die fragliche Wendung ›Hier irrt Goethe‹ war nicht zu ermitteln – wohl aber fanden sich ganz ähnliche Formulierungen, die die Annahme der Zuschreibung stützen.

Dass Dültzer der Polemik nicht abgeneigt war, dass er andere Autoren, Kollegen mitunter heftig abkanzelte, dies war seinerzeit Legende. Dass er das Verb ›irren‹ bzw. die grammatische Form ›(er) irrt‹ und das Adjektiv ›irrig‹ sowie das Substantiv ›Irrtum‹ oft verwendete, auch auf Goethe bezogen, ließ sich bestätigen; viele Beispiele dafür könnten angeführt werden. (Indessen gehören diese Wörter der Allgemeinsprache an und sind nicht Dültzer-typisch.) Um nur eine Stelle mit ›irrt‹ zu nennen: »Wenn Goethe in Betreff der Entstehungszeit des Stückes offenbar irrt«, schreibt Dültzer einmal in Bezug auf *Mahomet*.²⁵

›Irrig‹: Wieder wähle ich nur wenige typische Belegstellen aus: In *Goethes Trilogie die natürliche Tochter* kommentierte Dültzer den Aspekt, ob Goethe den Stoff Schiller mitgeteilt habe: »Das ist jedenfalls irrig«.²⁶ Das Adjektiv ›irrig‹ begegnet auch mehrmals in *Schiller und Goethe* und in *Frauenbilder aus Goethe's Jugendzeit*.²⁷ An anderer Stelle verwendet Dültzer die Wörter ›Irrthum‹ und ›irren‹ ›schulmeisterlich‹ apodiktisch, so z.B.: »Aber wenn Goethe auch ursprünglich so geschrieben hatte, wie leicht konnte er darin irren«.²⁸

²³ So z. B. Max Paul, Ernst Schneidewin: *Die antike Humanität*. Berlin 1897, S. 110; *Blätter für Volksbildung und Lesehallen* VI (1905), S. 36 (»in Dültzerei verfallen«); Rezension Ludwig von Mises'. In: *Zs. für die gesamte Staatswissenschaft* 82 (1927) 3, S. 628 f. (»übliche Dültzerei«). Auch Richard M. Meyer griff in seinem Nachruf den Ausdruck ›Dültzerei‹ auf, daneben »Schreckwort: ›Dültzer!‹. Siehe *Die Nation* 1901/02, Nr. 12, 21.12.1901, S. 184 f.

²⁴ Hans-Martin Kruckis: *Mikrologische Wahrheit. Die Neugermanistik des 19. Jahrhunderts und Heinrich Dültzer*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 72 (1991), S. 270–283; hier S. 280f.

²⁵ Siehe *Die Zuverlässigkeit von Goethe's Angaben über seine eigenen Werke in »Dichtung und Wahrheit«*. In: *GJb* 1880, S. 151. Die anderen Beiträge Dültzers in diesem Periodikum habe ich gleichfalls eingesehen.

²⁶ *Goethes Trilogie die natürliche Tochter*. Erläutert von Heinrich Dültzer. Wenigen-Jena 1859, S. 16.

²⁷ Heinrich Dültzer: *Schiller und Goethe. Uebersichten und Erläuterungen zum Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Stuttgart 1859, S. VI, 210, 269, 276. – Ders.: *Frauenbilder aus Goethe's Jugendzeit. Studien zum Leben des Dichters*. Stuttgart, Tübingen 1852, S. 15, 103; hier *irrt* u.a. S. 212, 427.

²⁸ Heinrich Dültzer: *Abhandlungen zu Goethes Leben und Werken*. Bd. 2. Leipzig 1885, S. 153; ähnlich S. 233. Ein ›irrrig‹ findet sich auf S. 248, ein ›irrt‹, nicht contra Goethe, S. 223. Mehrmals wendet sich Dültzer schroff gegen Wilhelm Scherer.

Düntzer konnte sich allerdings beträchtlich steigern: So wandte er sich in der *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* zum einen gegen Hans Morsch, zum anderen sehr kritisch auch gegen den Meister selbst und dessen poetische Formulierungen: »seltsame Verbindung«, »äußerst matt«, »Flickwerk«, »anstößig« oder »erkältend«!²⁹

Apodiktisch und »schulmeisterlich« gibt sich auch dieser Kommentar: »Das ist nicht richtig«.³⁰ Eine Formulierung Goethes im Hinblick auf Schiller korrigierend, bemerkt Düntzer ein andermal: »Diese Darstellung ist nicht richtig«.³¹ Die Wörter »geirrt« und »Irrthum« finden sich auch in der Einleitung zu seiner Eckermann-Ausgabe, in der Düntzer streng versichert, bei Goethe gäbe es wiederholt »eine Verschiebung des Thatsächlichen«, weshalb »überall der wirkliche Sachverhalt angegeben werden« müsste,³² was er, wie beispielhaft bereits bei anderer Gelegenheit gezeigt, unverdrossen getan hat.

In *Goethes Dichtung und Wahrheit* urteilt er analog: »Aber von einer vorzeitigen, baldigen Trennung konnte keine Rede sein«.³³ Folgender tadelnder Satz Düntzers, Goethes Erinnerungen betreffend, bringt immerhin die Wörter »hier« und »Irrthum« in direkte Verbindung: »Hier liegt ein sonderbarer Irrthum zu Grunde«.³⁴

Düntzer hatte wohl zu gering bewertet, dass dieses Werk nicht unumwunden als sachlich-historisch exakte Lebensdarstellung zu lesen ist, und Goethes doch unmissverständlichen Hinweis im Vorwort ignoriert, der »die gegenwärtige Schilderung« seines Lebens mit dem Signum »halb poetische, halb historische Behandlung« versah.³⁵

Düntzer konnte auf der Skala seiner Kritik aber noch höher klettern und Goethe direkt in die Parade fahren: »Die Darstellung ist hier überstürzt«, kommentiert er

²⁹ Heft 10 (1896), S. 769–776; hier S. 772: *Der Schlusschor zu Goethes »Epimenides«*.

³⁰ Goethe's Werke. 24. Theil: *Italiänische Reise*. Hrsg. u. mit Anmerkungen begleitet von Heinrich Düntzer. Berlin [1877], S. 958 (zu einer Bemerkung Goethes über die Villa Farnesina in einem Brief an den Herzog).

³¹ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Erster Theil*. Mit einleitender Abhandlung und Anmerkungen von Heinrich Düntzer. Leipzig 1885, S. 290.

³² Ebd., S. XII. Ähnlich in seiner Rechtfertigungsschrift *Mein Beruf als Ausleger. 1835–1868*. Leipzig 1899, in der er seines »kampfvollen Lebens« (S. 189) gedenkt. Dort geht Düntzer mehrfach auf *Wahrheit und Dichtung* ein und seine Beiträge zur »Berichtigung« (S. 94), da, im Hinblick auf Friederike, »Goethes eigene Darstellung seines Lebens von dem wirklichen Thatbestande vielfach abweiche« (ebd.).

³³ Zweiter Theil: *Erläuterung*. Leipzig 1881, S. 306 (zum neunzehnten Buch). Auch »Dies [Das] ist nicht richtig« findet sich, z.B. S. 276 (zum *Groß-Kophta*) u. S. 293 (zu Lessing/ Herder); ein »irrig« auf S. 183 (zu Merck in Wetzlar).

³⁴ Eckermann (Anm. 31), *Zweiter Theil*; 1885, S. 254.

³⁵ Vgl. Goethe-Handbuch, Bd. 4.1, S. 224: »Im 19. Jh. entstanden zunächst noch mehrere sog. vorkritische Ausgaben, die das Augenmerk weniger auf die Textgestalt, sondern vornehmlich auf die biographischen, sachlichen und sprachlichen Erläuterungen und Deutungen der Texte legten [...]. [...] doch zeichnen sich namentlich die von Gustav von Loepel und Heinrich Düntzer bearbeiteten Bände durch eine große Sorgfalt und eine bis in die Einzelheiten vordringende Genauigkeit aus, wobei allerdings Düntzers Akribie die ästhetische Qualität der kommentierten Werke häufig verfehlt«.

einmal und an einer anderen Stelle erkühnt er sich zu folgendem Tadel: »Der Übergang ist sehr schroff. Die ganze Stelle [...] hätte wegfallen sollen«.³⁶ An anderen kritischen Passagen ist kein Mangel; ›irrig‹ fällt mehrfach und »durf man billig bezweifeln«³⁷ ist eine andere Variante seiner Goethe-Kritik.

Im *Dritten Teil* seiner Eckermann-Ausgabe begegnen dann die harsch tadelnden Sätze, die den Dichter bzw. den Gesprächspartner Eckermann dem Urteil des Kommentators und Herausgebers unterwerfen und die als Musterbeispiel für Düntzers Vorgehen von Einfluss gewesen sein dürften: »Goethe kann dies nicht gesagt haben« und »Auch dies konnte Goethe nicht mit Recht behaupten«.³⁸

Bei allem Goethe-Tadel und aller Goethe-Kritik: Düntzer verstand sich – mit Recht – als sein Förderer, Popularisierer und Bewunderer.³⁹ Daher soll sein »Preisgedicht«⁴⁰ auf den Verehrten (den er an den Klassikern der Antike maß) an dieser Stelle nicht fehlen:

Einen nur kann ich euch noch, ihr hohen Gestalten, gesellen,
Goethe, den Einzigen, nenn' ich, ein Deutscher, mit Stolz,
Nenn' ihn mit Liebe und Lust; er leuchtete lauterste Wahrheit
Tief in das Herz mir hinein, machte mich selber mir klar.

Mit anderen Worten: Aus Düntzer'schem Geist mag ›Hier irrt Goethe‹ zweifellos hervorgegangen sein; in seinen Schriften wortwörtlich nachzuweisen war die Wendung nicht. Insofern gilt, was seinerzeit Hanns Braun ausgesprochen hat: Bei dieser Redewendung, die sich weithin etabliert hat und bis heute in Umlauf ist, handelt es sich um eine Zuschreibung, ein mutmaßliches Zitat. Redewendungen erfahren dabei, wie Sprichwörter, vielfach einen spielerischen, kreativen Gebrauch.⁴¹

³⁶ *Wahrheit und Dichtung. Vierter Teil*, S. 60 (zum siebzehnten Buch), und *Wahrheit und Dichtung. Zweiter Teil*; S. 24 (zum zwölften Buch). Dasselbe, *Vierter Teil*, S. 24 (zum sechzehnten Buch). Nach der Ausgabe von Goethes Werken innerhalb der *Deutschen National-Litteratur*. Hrsg. von J. Kürschner. Bd. 98–101, besorgt von Heinrich Düntzer. Stuttgart o.J.

³⁷ Ebd., *Dritter Teil*, S. 195 (zum dreizehnten Buch), oder im *Vierten Teil*, S. 172 (zum zwanzigsten Buch): »Die folgende Stelle gehört zu den abstrusesten des alternden Dichters«.

³⁸ Eckermann (Anm. 31), *Dritter Theil*; ⁶1885, S. 283; in beiden Fällen mit Bezug zum 5. März 1830 und zu Lili Schönemann. Der Sache nach (worauf hier nicht näher einzugehen ist) stimmte man Düntzer immerhin zu, so z.B. Heinrich Hubert Houben in der 8. Auflage der Eckermann-Gespräche, Leipzig 1909, S. 669.

³⁹ In seinem Nachruf (Anm. 23) erwähnte Richard M. Meyer Düntzers »Hingebende Liebe zur Sache«, kam freilich auch auf seine »Streitlust« und »Rechthaberei« sowie den »Mangel an poetischem Sinn« zu sprechen. – Recht vermittelnd und ausgewogen in dessen das *Goethe-Handbuch. Goethe, seine Welt und Zeit in Werk und Wirkung*. Hrsg. von Alfred Zastrau. Stuttgart ²1961, Sp. 1949 f.; kritisch dagegen neuerdings Hans-Martin Kruckis (Anm. 24).

⁴⁰ Siehe *Goethe und unsere Zeit. Stimmen und Bekenntnisse [Antwort auf eine Rundfrage]*. In: *Das litterarische Echo. Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde* (1899), Heft 22, 15.8.1899, Sp. 1390.

⁴¹ Harald Burger: *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin, New York ⁴2010, S. 127. Zitate sind ja einem bestimmten Sprecher/Urheber zuzuordnen.

Abschließend sei bemerkt, dass das Verb ›irren‹, intransitiv und ohne das Reflexivpronomen ›sich‹ gebraucht (›jemand irrt‹), im Deutschen seit Jahrhunderten im Sinne von ›im Irrtum sein‹ geläufig ist,⁴² weshalb sich für den Wortgebrauch keine Schwierigkeit ergab. Ich vermute zudem, dass die allbekannte Zeile aus dem *Faust*: »Es irrt der Mensch, solang er strebt« in die Wortgeschichte hineingespielt hat. Alle können und dürfen irren – so denn auch Goethe.

Mit Blick auf Düntzers ausgedehnte Publikationstätigkeit, seine detaillierte und oft geübte Kritik sowie die von ihm monierten Irrtümer hat sich im germanistischen, also fachlichen Sprachgebrauch um 1900 die in die Allgemeinsprache eindringende Wendung ›Hier irrt Goethe‹ herausgebildet.

Beendet – es geht wohl nicht anders – sei diese Miszelle mit einem Zitat Goethes, in dessen Schriften ja häufig Sentenzen zu ›irren‹ und ›Irrtum‹ zu finden sind: »Es gibt Menschen die gar nicht irren, weil sie sich nichts Vernünftiges vorsetzen« (*Maximen und Reflexionen*; MA 17, S. 751).

⁴² Siehe Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 4.2. Leipzig 1876, und Daniel Sanders, Ernst Wülfing: *Handwörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig ⁸1910, S. 337.

Rezensionen

Johann Wolfgang von Goethe: *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe.* Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter [GB]. Bd. 7, I: 18. September 1786–10. Juni 1788. *Texte.* Hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Susanne Fenske u. Yvonne Pietsch. Berlin 2012, XXI, 345 S. – Bd. 7, II: 18. September 1786–10. Juni 1788. *Kommentar.* Hrsg. von Volker Giel unter Mitarbeit von Yvonne Pietsch, Markus Bernauer u. Gerhard Müller. Berlin 2012, XLIX, 673 S.

Die neue Ausgabe der Briefe Goethes schreitet zügig voran. Nach Band 1 und 2 für die Vorweimar-Zeit bis Ende Oktober 1775 (erschienen 2008 und 2009)¹ und Band 6 für 1785/86 bis zum Aufbruch nach Italien Anfang September (erschienen 2010)² liegen mit Band 7 (wie die vorigen geteilt in einen Text- und einen Kommentarband) nun die Briefe vor, die Goethe auf seiner Reise nach Italien und während seines knapp zweijährigen Aufenthalts dort bis zu seiner Rückkehr nach Weimar im Juni 1788 geschrieben hat. Sämtliche 156 der an 30 Adressaten geschriebenen Briefe, die aus diesem Zeitraum überliefert sind, hat schon die Weimarer Ausgabe (WA) im Band 8 (1890) ihrer vierten Abteilung oder in den zugehörigen Nachtragsbänden abgedruckt (vgl. Bd. 7, II, S. V f.). Der Ertrag gegenüber der WA liegt nun aber nicht nur in den erst für den neuen Band erschlossenen 193 verlorenen Briefen an 58 Adressaten, sondern auch in der zeichengenaugen Textkonstitution der überlieferten Briefe und den mit einem einfachen Verzeichnungssystem am Fuß der Seite vermerkten Änderungsoperationen. Bedeutsam sind zudem die nicht geringen, nämlich ein Drittel der vorliegenden Briefe betreffenden Neudatierungen (vgl. ebd.) sowie die gelegentliche Neubewertung der Überlieferungslage in Fällen, in denen nur nicht-autorisierte Textträger erhalten sind (z. B. beim Brief an Christian Friedrich Schnauß vom 24. März 1788; siehe Bd. 7, II, S. 542). Dass all diese Entscheidungen über ausführliche Beschreibungen der Textträger und – soweit nötig – eingehende Erörterungen zum jeweiligen Briefdatum abgesichert sind, zeigt das hochgradig kritische Bewusstsein der Editoren.

Einen immensen Zugewinn gegenüber der WA stellt nun aber der Einzelstellenkommentar dar. Die WA hatte für die frühen Bände der Briefabteilung und daher auch für ihren die Briefe der Italien-Reise präsentierenden Band 8 noch nahezu vollständig auf einen solchen verzichtet. Wie schon bei den Bänden 1, 2 und 6 der neuen Briefausgabe weist der Kommentarteil von Band 7 gegenüber dem Textteil einen etwa doppelt so großen Umfang bei zudem kleinerer Schrifttype auf, was schon einen Hinweis auf die Fülle und Dichte des Kommentars geben mag. Ausführlich kommentiert werden erwähnte Personen und besonders umfangreich die Briefadressaten bei ihrem ersten Auftreten innerhalb der Ausgabe. Thematische Schwerpunkte des Sachkommentars bilden architektur- und kunstgeschichtliche Erörterungen zu den erwähnten Gebäuden bzw. Kunstwerken, wobei häufig Goethes eigene Bewertung

¹ Siehe die Rezension von Klaus-Detlef Müller in GJb 2009, S. 270–274. Dort findet sich auch ein Überblick zur Geschichte der Editionsbemühungen um die Goethe-Briefe und eine Vorstellung der Grundanlage der neuen Ausgabe. Daher werden Aufbau und Organisation der neuen Ausgabe in der vorliegenden Besprechung nicht noch einmal eingehend dargelegt.

² Siehe die Rezension von Ulrike Leuschner in GJb 2010, S. 292–296.

den Angaben in seinem Reisehandbuch (Johann Jacob Volkmann: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien [...]*. 3 Bde. Leipzig 1770/71) kontrastiert ist; s. z.B. Bd. 7, II, S. 79 f. Nicht weniger detailliert erläutert wird aber auch etwa Politikgeschichtliches – insbesondere zu den Briefen an Herzog Carl August –, Bergmännisches – zu den Briefen an Voigt – und nicht zuletzt Literarisches, vor allem in Hinblick auf die von Goethe in Italien vorangetriebenen oder bedachten Werke sowie den Druck der ersten Werkausgabe – etwa zu den Briefen an Herder und Göschen. Mit gleicher Ausführlichkeit wird Privates erklärt, sei es etwa zu den Briefen an Charlotte von Stein oder zu denjenigen an Goethes Weimarer Vertrauten Philipp Friedrich Seidel. So breitet der Kommentar ein Panorama von Bezügen aus, in denen sich Goethe bewegt hat, und sucht diese möglichst vollständig zu vermitteln. Ein derart breit und zugleich detailliert angelegter Kommentar erbringt einen Gewinn, der weit über das einfache Verständnis der Brieftexte durch die Rekonstruktion des Vorwissens von Absender und Empfänger hinausreicht und zusätzlich komplexe zeitgenössische Wissensräume erschließt. Als störend erweisen sich allein einige nicht unbedeutende Redundanzen im Kommentar, die dem Verfahren geschuldet sind, jeden Brief separat ohne größere Querverweise verständlich zu machen. Es hat den Rezensenten zugegebenermaßen etwas ermüdet, zum wiederholten Mal über die Postlaufzeiten zwischen Rom und Weimar oder die zeitgenössische Bedeutung von ‚vergnügt‘ informiert zu werden. Doch werden historisch-kritische Ausgaben im Regelfall ja nicht von vorn bis hinten *gelesen*, sondern interesse- und stellenbezogen *benutzt*, was dem angewandten Verfahren eine Berechtigung geben mag.

Neben dem Kommentar dienen weitere Hilfsmittel zum Verständnis der Brieftexte: Erläuterungen zu Währungen und Geldrechnungen (Bd. 7, II, S. XLVIII f.), die Wiedergabe von Goethes Postsendelisten aus Rom und Mailand, die von Seidel geführte Haushaltsrechnung und Goethes von Johann Jakob Heinrich Paulsen geführtes Konto während der Italienreise, Verzeichnisse der Sehenswürdigkeiten und Kunstwerke, der Personen und Werke, der Anonyma und Periodika (Bd. 7, II, S. 579–671). So führt der Band in dokumentierenden und erschließenden Verfahren vor, mit welchem Gewinn die moderne Editorik Texte aufbereiten kann.

Dass sich hier noch Weiterungen denken lassen, tut der Qualität des Bandes keinen Abbruch. Eine denkbare Ergänzung bezöge sich auf eine übersichtliche Darlegung von Korrespondenzverläufen, über die im Band bei der Erläuterung eines ersten Briefs an einen Adressaten nur summarisch Auskunft gegeben wird (siehe z. B. zu Charlotte von Stein, Herder oder Herzog Carl August Bd. 7, II, S. 3 f., 7, 9). Dies könnte zumindest durch die Beigabe einer tabellarischen Listung erreicht werden. An ihr ließe sich der Briefwechsel Goethes mit einem Adressaten unter chronologischer Einordnung der erschlossenen Briefe, die im Band gebündelt an das Ende gestellt sind, und der Gegenbriefe, die in der *Regestausgabe der Briefe an Goethe* verzeichnet sind, ablesen. Die Briefe würden durch diese Perspektive auch als das wechselseitige Gespräch sichtbar, das sie für die Korrespondenten waren.³

Ein anderer, wesentlicher Aspekt betrifft die Frage der Brief-Materialität. Die Ausgabe bezieht diesen Aspekt mit ein, etwa durch die Präsentation der innerbrieflichen Korrekturen im Fußraum der Seite mit dem entsprechenden Textabdruck, durch strukturelle Nachahmung der Grußformelposition oder der gelegentlich verwendeten größeren Spatien innerhalb einer Zeile bei Beginn eines neuen Satzes, schließlich durch die Markierung des Seitenwechsels mit der Virgel innerhalb des Brieftextes. Andererseits verfährt sie nach den traditionellen Maßstäben der Textkonstitution, wenn sie den Brieftext als nicht zeilengetreuen Fließtext präsentiert, den Buchkonventionen gemäß den Absatzbeginn im Gegen-

³ Dass eine digitale Ausgabe im Gegensatz zur Buchausgabe die Möglichkeit hätte, solche differenten Sichten auf Textzusammenhänge und Textordnungen parallel zur Verfügung zu stellen, sei nur am Rande bemerkt.

satz zum Original immer einrückt oder Unterstreichungen als Sperrungen wiedergibt,⁴ aber auch, wenn sie die Änderungen im Brieftext aus dem edierten Text ausgliedert und in einem Apparat, wenngleich direkt am Fuß der Seite, präsentiert. Dort finden sich zudem die Mitteilungen zu nicht-linearer Position von Text im Original (querstehend, am Rand einer anderen Seite etc.), der im edierten Text linear eingegliedert ist. Diese Mischung von dokumentiertem und konstituiertem Text führt zu einer Hybridform, die allerdings durch die in Arbeit befindliche Einstellung von Abbildungen der Briefe in das elektronische *Repertorium der Goethe-Briefe* sukzessive aufgefangen werden kann. Betrachtet man die dort abgelegten Faksimiles als Bestandteil der Ausgabe, könnte etwa problemlos auf den an sich wenig aussagekräftigen Seitenwechselstrich verzichtet werden.⁵ Er transportiert nur einen Informationsgehalt, wenn überhaupt die Räumlichkeit des originalen Brieftextes sichtbar wird, so dass z. B. erkennbar wird, warum eine bestimmte Mitteilung am Rand erscheint, etwa weil die Seite schon vollständig gefüllt ist. Allein unter Einbezug der räumlichen Dimension können ja briefliche Aussagen zu einem solchen Sachverhalt wie »Kaum bleibt mir ein Platz für s Lebe wohl« (Bd. 7, I, S. 28, Z. 3) benutzerseits verstanden und bewertet werden.

In solcher Perspektive auf die Materialität der Briefe hätte man auch Goethes eigenen Umgang mit den Briefen in der Edition widerspiegeln können. Goethe hat nämlich in den 1810er Jahren in einer ganzen Reihe von Briefen im Zusammenhang mit der Arbeit an der *Italiänischen Reise* Änderungen vorgenommen, die in Band 7 der neuen Briefausgabe innerhalb der Textträgerbeschreibung nur summarisch erwähnt werden. Die Herausgeber berufen sich dabei im Prinzip auf den Korrespondenzcharakter der Briefe und ihre Mitteilungsfunktion innerhalb des ursprünglichen privaten Briefgesprächs.⁶ Nach Dafürhalten des Rezensenten gehören die späteren Änderungen aber zu der von Goethe verantworteten Geschichte der Briefe und daher in deren Edition, zumindest mit einer dezidierten Einzellennnung im Apparat. Dafür hätte sich die Einrichtung eines separaten Zweitapparats im Seitenfußraum angeboten, wodurch sich die Überarbeitungskorrekturen für die Reisebeschreibung getrennt von den dem Adressaten im originalen Briefgespräch sichtbaren Korrekturen hätten darbieten lassen. Auch für die Briefausgabe, nicht erst für eine weithin nicht sichtbare neue historisch-kritische Ausgabe der *Italiänischen Reise*, wäre eine so ermöglichte Perspektive auf den geänderten Kommunikationszusammenhang (statt privater Briefadressat nun der öffentliche Leser der Reiseschilderung) gewinnbringend, etwa unter der Leitfrage: Was war für Goethe in den Briefen so privat oder ungenügend, dass er es für die Öffentlich-

4 Das ist besonders problematisch, wenn der Brieftext die Unterstreichung thematisiert. Dann kann deren Wiedergabe als Sperrung vom Leser/Benutzer nicht gut verstanden werden; so im Brief an Wieland vom 17. November 1786 aus Rom: »Ich muß dir doch auch ein Wort sagen aus der Stadt wo du so oft im Geiste spazierst und wo ich dich auch dem Leibe nach recht bequem und zur guten Stunde herumführen möchte. Ich setze die beyden unterstrichenen Bedingungen, denn [...]« (Bd. 7, I, S. 26, Z. 4-7). – Auch typographisch unschön wirkt die Wiedergabe von »doppelte[r] Hervorhebung« (Bd. 7, I, S. XXI) – gemeint ist wohl ›doppelte Unterstreichung‹ – durch gesperrt und fett gesetzten Text.

5 Besonders unglücklich ist, wenn der Seitenwechselstrich mitten im Wort steht, ohne dass allerdings der im Brieforiginal vorhandene Silbentrennstrich reproduziert wird, so dass auch an solcher Stelle eine Mischung aus dokumentierenden und textkonstituierenden Elementen entsteht; z. B. Bd. 7, I, S. 10, Z. 9: »aller/ley«; vgl. die Abbildung der Briefseite unter http://ora-web.swkk.de/goe_rep_online/repertorium.Digitalisat_anzeigen?p_id=3795&p_sort=10 (gesehen 7.11.2012).

6 Die Herausgeber begründen ihre Entscheidung folgendermaßen: »Mehr als ein Viertel der Ausfertigungen seiner Briefe an Charlotte von Stein, an Herder und an den Freundeskreis in Weimar weist von Goethe stammende Änderungen aus der Entstehungszeit der ›Italiänischen Reise‹ auf, darunter viele Streichungen, Umstellungen, Verbesserungen oder Ergänzungen. Da diese – im Unterschied zu einer historisch-kritischen Edition der ›Italiänischen Reise‹ – für die Briefedition textkritisch nicht von Belang sind, wird in den Angaben zur Überlieferung der jeweiligen Briefe lediglich durch eine generelle Bemerkung auf diese Bearbeitungsspuren hingewiesen« (Bd. 7, II, S. VII).

keit änderte oder strich? Das ist im Übrigen eine Frage, der sich die Briefausgabe wieder wird stellen müssen, wenn die Edition der Briefe an Schiller oder Zelter ansteht, die Goethe ja zu seinen Lebzeiten selbst publizierte bzw. für eine Publikation vorbereitete.

Von solchen letztlich die Theorie der Briefedition betreffenden denkbaren Weiterungen abgesehen,⁷ führt der Band aber aufs Schönste vor, warum sich die neue Briefausgabe so sehr lohnt. In ihr wird ein Bündel hochdiffiziler Informationen angeboten, das einen wichtigen Baustein der ›Goethe-Welt‹ von Grund auf erschließt. Zugleich lässt es sich als Teil jenes sich immer weiter spannenden Netzes begreifen, das insbesondere im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv mit der parallel erarbeiteten historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Tagebüchern, dem digitalen Briefrepertorium und der Regestausgabe der Briefe an Goethe einschließlich ihrer digitalen Präsentation aufgebaut wird. Über Goethe hinaus versammelt dieses Netz dann aber unter anderem lokal-, regional-, kultur-, literatur-, kunst-, politik-, technik- und wissenschaftsgeschichtliche Wissensbestände, die es zu einer exemplarischen Epochendatenbank des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts werden lassen könnten.⁸ Auf diese ›Goethe-Welt‹ und ihre Kontexte ließe sich füglich Goethes Wort im Brief an die Familie Herder vom 13. Dezember 1786 übertragen: »Rom ist eine Welt«; und den Geldgebern der neuen Briefausgabe wie der anderen Weimarer Projekte sei Goethes Nachsatz zur notwendig mitzubringenden Geduld bei der Erarbeitung ans Herz gelegt: »und man brauchte Jahre um sich nur erst drinne gewahr zu werden« (Bd. 7, I, S. 54, Z. 9 f.). Für Goethe hatten sich die Jahre im umfänglichsten Sinne gelohnt; für die Weimarer Briefausgabe darf nach den Ergebnissen der ersten vier erschienenen Bände das Nämliche gelten.

Rüdiger Nutt-Kofoth

Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 2: *Goethebestand. Teil 2: Dramen, Romane und Erzählungen*. Redaktor: Jürgen Gruß unter Mitarbeit von Susanne Fenske u.a. Weimar 2011, 989 Sp.

Das Goethe- und Schiller-Archiv durfte im Sommer 2012 die Erweiterung und Erneuerung seiner Räumlichkeiten feiern. Bereits ein halbes Jahr zuvor hatten die Mitarbeiter des Archivs einen wichtigen Meilenstein ganz anderer Art erreicht. Die Veröffentlichung des zweiten Inventars des Goethebestandes verweist auf den eigentlichen Nukleus des Archivs: den schriftlichen Nachlass von Johann Wolfgang von Goethe.

Der vorliegende Band setzt die im Jahr 2000 begonnene Reihe der Inventare zum Goethebestand fort. Standen damals die Gedichte im Mittelpunkt, widmet sich das nun erschienene Inventar den Dramen, Romanen und Erzählungen.

Was für Goethe-Forscher als eine Selbstverständlichkeit erscheinen mag, ist für Benutzer und Archivare normalerweise eine Besonderheit und verdient deshalb hervorgehoben zu werden: Hier erscheint ein Findhilfsmittel für einen Archivbestand auf der Grundlage einer bereits erfolgten Edition. Die archivarische Erschließung geht heute in der Regel der Edition des Bestandes voraus. Der Gründerin des Archivs, Großherzogin Sophie von Sachsen-

7 Material für solche Überlegungen steht neuerdings zur Verfügung etwa in: *Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, 11. September bis 16. November 2008*. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Frankfurt a.M., Basel 2008. – *Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung*. Hrsg. von Waltraud Wiethölter u. Anne Bohnenkamp. Frankfurt a.M., Basel 2010.

8 Das Modell einer Epochendatenbank zuerst bei Walter Fanta: *Die Computer-Edition des Musil-Nachlasses. Baustein einer Epochendatenbank der Moderne*. In: *editio* 8 (1994), S. 127–157.

Weimar-Eisenach, ist es jedoch zu verdanken, dass die Edition von Goethes Werken in der Weimarer Ausgabe der archivarischen Verzeichnung vorangestellt wurde. Die Edition selbst bildete sogar das Ordnungskriterium für den Bestand und galt zeitweise als Findhilfsmittel.

Dieser Umstand wie auch die Besonderheit literarischer Nachlässe führten zu von Gerhard Schmid entwickelten Arbeitsgrundsätzen der Bestandserschließung im Goethe- und Schiller-Archiv¹ mit den von archivischen Findhilfsmitteln anderer Einrichtungen doch wesentlich abweichenden Inventaren. Die Inventare des Goethebestandes sind weit mehr als ein Findbuch. Wie es der Bedeutung dieses Nachlasses gebührt, werden in Band 2 nicht nur die Manuskripte der Klassifikationsgruppen »Dramatische Werke« und »Romane und Erzählungen« in ihrer Lagerungsreihenfolge erfasst (Teil A). Teil B nimmt zudem die Bände 8–25 der Abteilung I der Weimarer Ausgabe als Ausgangsposition, um alle im Archiv vorhandenen Handschriften zu einem in diesen Bänden publizierten Werk in einer sogenannten Zweitverzeichnung zu erschließen.

Teil A und B bieten somit unterschiedliche Herangehensweisen an die schriftliche Überlieferung des Dichters. Dabei wird augenfällig, dass die Quellen dieser verschiedenen Annäherungen an Goethes Dramen, Romane und Erzählungen sich zwar weitgehend überschneiden, aber eben nicht deckungsgleich sind und einzelne Inhalte oder Dokumente nur in einem der beiden Teile behandelt werden.

Schlägt man das Werk, an dem Jürgen Gruß und seine Arbeitsgruppe ein Jahrzehnt gearbeitet haben, auf, so erscheint es dem nicht eingeweihten Leser als ein schier endloses Register mit zahlreichen Abkürzungen, die es zu entschlüsseln gilt. Und so kann das Werk auch keinesfalls den Anspruch erfüllen, dem Goethe-Verehrer als Nachlektüre zu dienen. Vielmehr ist es als unverzichtbares Hilfsmittel für jene Goethe-Forscher gedacht, die ad fontes ihre Recherchen betreiben wollen. Das Inventar führt nicht allein die Fundstellen für das einzelne Werk zusammen – eine mühsame Arbeit, die nicht genug zu schätzen ist –, es bietet darüber hinaus auch erste Vorstufen für die Textanalyse. Von großem Wert sind die Hinweise der Archivare auf die Schreiber und auf frühere Ordnungszusammenhänge, die sonst vom Forscher erst nach längerer Archivrecherche erschlossen werden könnten. Die Analyse der Werkversionen und -stufen ist von Archivaren freilich nicht zu leisten; dies muss kritischen Editionen vorbehalten bleiben.

Die höchst differierende Überlieferungssituation der Werke durch eine möglichst einheitliche Verzeichnung in Einklang mit Nutzerfreundlichkeit und Arbeitseffizienz zu bringen, stellte mehr noch als im Vorgängerband die zentrale Herausforderung dar. Dabei kann sich die Rezensentin nicht des Eindrucks erwehren, dass die Weimarer Ausgabe den Bearbeitern gelegentlich enge Grenzen für die Neuverzeichnung des Bestandes setzte. Der Redaktor und dessen Mitarbeiter haben sich gezielt pragmatischen Lösungswegen verschrieben, die im Detail vielleicht Diskussionen bei den Forschern hervorrufen könnten (etwa wenn man den Grundsatz der Beschränkung auf hauseigene Bestände bei *Götz von Berlichingen* mit dem Einbezug der Theaterzettel der Herzogin Anna Amalia Bibliothek bricht). In der Sache sind diese Entscheidungen jedoch begründet² und lassen erkennen, dass es in erster Linie darum ging, der Überlieferung selbst gerecht zu werden.

So beeindruckend der vorliegende Band in der Hand wiegt, erscheint er doch ob seiner Papierform als Anachronismus. Eine elektronische Fassung des Inventars könnte die Recherche ungemein erleichtern – von einer Verknüpfung mit einer ebenfalls elektronischen Fassung der Weimarer Ausgabe oder neuerer Editionen ganz zu schweigen. Letzteres ist zu-

¹ *Bestandserschließung im Literaturarchiv. Arbeitsgrundsätze des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar*. Hrsg. von Gerhard Schmid. München u. a. 1996.

² Zur Begründung für die Aufnahme der Theaterzettel der Herzogin Anna Amalia Bibliothek siehe Jürgen Gruß: *Einleitung*. In: *Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs*. Hrsg. von der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv. Bd. 2: *Goethebestand. Teil 2: Dramen, Romane und Erzählungen*. Redaktor: Jürgen Gruß unter Mitarbeit von Susanne Fenske u. a. Weimar 2011, S. XVI.

nächst Zukunftsmusik. Die wichtigsten Verzeichnungsangaben aus Teil A sind in der Archiv-datenbank des Goethe- und Schiller-Archivs recherchierbar. Die Online-Version macht im Übrigen auch die Corrigenda und Addenda am Ende des Bandes überflüssig. Die Herausgeber haben bereits ihre Schlüsse gezogen, die mancher Nostalgiker bedauern wird: Die Verzeichnung der folgenden Teile des Goethebestandes wird nur noch elektronisch angeboten. Man darf diesen Arbeitsergebnissen mit Spannung entgegensehen.

Katja Deinhardt

Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Hrsg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner u. Thorsten Valk. Berlin, München 2012, 352 S.

Seien wir ehrlich: Die wenigsten denken bei dem Stichwort ›Weimarer Klassik‹ an Sinnlichkeit. Man denkt an Geist, große Ideen und Begriffe, an literarische Beziehungen und Freundschaften zwischen den Heroen der Goethezeit und vor allem an Literatur, also an Texte, die, in Druckbuchstaben überliefert, noch heute wirken und als Bücher zu kaufen und zu lesen sind. Was also darf man von einem Buch erwarten, das den Titel *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen* trägt und in dem die Literatur als Druckerzeugnis kaum eine Rolle spielt, allenfalls der Schreibvorgang mit seinen Schreibwerkzeugen, seinen Schreibmöbeln oder die Materialität der Schrift? Um es vorweg zu sagen: sehr viel! Denn das Ergebnis eines mehrjährigen Forschungsprojekts unter dem Titel *Sinnlichkeit, Materialität, Anschauung*, das die Klassik Stiftung Weimar gemeinsam mit dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris durchführte, überrascht positiv. Es handelt sich um den Ausstellungskatalog einer Schau gleichen Titels, die zwischen März und Juni 2012 im Weimarer Schiller-Museum zu sehen war. Der Ansatz, eine Kultur des Sinnlichen in den Mittelpunkt zu stellen, kann sich auf Goethe selbst berufen, der als Dichter und als Naturwissenschaftler um die Bedeutung der Sinneswahrnehmungen wusste. »Aber Du weißt, wie ich im Anschauen lebe; es sind mir tausend Lichter aufgegangen« (FA II, 2, S. 139 f.), lässt der 29-Jährige 1778 seinen Freund Johann Heinrich Merck wissen und beschreibt damit prägnant den Zusammenhang zwischen Anschauung und Erkenntnis in seinem Leben.

Es gibt also gute Gründe, sich der Weimarer Klassik einmal vom Objekt und nicht allein von der Literatur aus zu nähern, zumal sich in Goethes Nachlass in Weimar rund 50.000 Objekte finden – Gemälde und Zeichnungen, Münzen und Möbel bis hin zu Gesteinsproben und Tierskeletten –, die in seinem Wohnhaus, im Gartenhaus und seit kurzem in größerer Zahl als bisher auch in der neuen Dauerausstellung *Lebensfluten – Tatensturm. Die Goethe-Ausstellung* im Goethe-Nationalmuseum zu bestaunen sind. Die Faszination, die das Haus am Frauenplan auf die Besucher aus der ganzen Welt ausübt, beruht seit jeher darauf, dass die Dinge, die Goethe täglich umgaben, beim Rundgang durch das Haus sinnlich erfahrbar sind. »Ich habe nicht nach Laune oder Willkür sondern jedesmal mit Plan und Absicht zu meiner eigenen folgerechten Bildung gesammelt und an jedem Stück meines Besitzes etwas gelernt« (FA I, 17, S. 785), hatte der Dichter am 19. November 1830 gegenüber seinem Freund Kanzler von Müller bekannt, und so ist es nur folgerichtig, dass die vier Kuratoren und Herausgeber des Bandes, Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk, den Blick auf Kunsts-, Natur- und Alltagsgegenstände der klassischen Epoche lenken und die ausgewählten Objekte nach ihrem Nutzen beim Gewinn von Erkenntnis befragen.

Als Leitspruch der Ausstellung und des Katalogs dient ein Satz, den Goethe 1786 in Italien in das Reisetagebuch für Charlotte von Stein notierte: »Du weißt was die Gegenwart der Dinge zu mir spricht und ich bin den ganzen Tag in einem Gespräch mit den Dingen«

(FA I, 15.1, S. 660). Es ist keine leichte Aufgabe, die Sprache der Objekte aus der Zeit der Weimarer Klassik um 1800 heute zu verstehen. Ebenso schwierig ist es, an dem Gespräch teilzuhaben, das Goethe mit ihnen führte. Dazu bedarf es einer Vermittlerarbeit, die ein Katalog eindrucksvoll leisten kann. Denn der Sinn der Gegenstände erschließt sich uns nicht mehr allein durch das Anschauen, auf das es für Goethe vor allem ankam. Daher ist es so wichtig, dass der Katalog Auge und Geist erfreut. Objekte wie das klassizistische ›Study Bed‹, ein verwandlungsfähiges Prunkmöbelstück aus dem Besitz des Fürstenpaars Friedrich II. und Caroline Louise von Schwarzburg-Rudolstadt, das als Bett, Schreibtisch, Kanapee und Schrank zugleich dienen konnte und Arbeit mit Erholung verband, oder Goethes Spazierstock, gefertigt »von der einzigen Palme die noch auf Athens Acropolis, und zwar in den Ruinen der Propyläen, blühet« (S. 62) – sie alle erhalten, schön abgebildet und durch kurze Begleittexte erläutert, die notwendige Tiefe. Die sinnliche Welterschließung wird dabei, wie in der Ausstellung, an drei kulturellen Praktiken demonstriert: dem Wohnen, dem Sammeln und dem Schreiben. Knapp die Hälfte der insgesamt 352 Seiten widmet sich jenen Dingen, die allesamt keine bloßen Gebrauchsgegenstände sind, sondern solche, die Aufschlüsse über ihre Nutzer und Sammler geben. Es sind Manifestationen des Geistes, die in dem Band erklärt und eingeordnet werden. Jedes Exponat wird dem Leser dabei in guten Abbildungen geboten; auch wenn keines allein dadurch sinnlich erfahrbar wird, so tragen die Fotos und Erläuterungstexte doch dazu bei, dem Betrachter etwas von der Aura der Gegenstände zu vermitteln.

Eingeleitet wird der Band durch ein erhellendes Vorwort von Thorsten Valk, der zugleich für die den Band eröffnende »Galerie« verantwortlich zeichnet, in der besondere Objekte versammelt werden, die Zeugnisse einer Kultur sind, »die dem Sinnlichen nicht nur ästhetische Erfahrungsqualitäten, sondern auch außergewöhnliche Erkenntnispotentiale zusprach« (S. 25). Der Katalog enthält darüber hinaus zehn anregende kunstgeschichtliche Aufsätze. Vielleicht kann man aus den sachkundigen wissenschaftlichen Beiträgen jene von Johannes Grave und Christiane Holm hervorheben. Grave untersucht Goethes ›Schule des Sehens‹ und weist auf dessen unterschiedliche ›Formen der Kunstbetrachtung‹ hin. Er erläutert die verschiedenen Ebenen, auf denen Goethe seine Wahrnehmung zu schärfen versuchte. Der Wille, sehen zu lernen, bildete für den zeichnenden Dichter die Grundlage dafür, »daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei« (S. 105).

Christiane Holm geht in ihrem Aufsatz *Goethes Gewohnheiten Konstruktion und Gebrauch der Schreib- und Sammlungsmöbel im Weimarer Wohnhaus nach und kommt etwa bei ihren Überlegungen zu Goethes »Kramschublade«, die bei seinem Tod ein »historisch gewachseses ›Sammelsurium‹« war (S. 119), zu interessanten Erkenntnissen. Ein solches Sammelsurium mit Korrekturexemplaren der Ausgabe letzter Hand, mit einer Haarlocke von Charlotte von Stein, dem Glas von Ulrike von Levetzow und Korrespondenz mit seinem Freund Carl Friedrich Zelter folgt nach Holms Meinung einer eigenen Goethe'schen Ordnung, die zentrale Erinnerungsstücke verdichtet. Eckermann gegenüber beschrieb Goethe bei der Einrichtung seines Arbeitszimmers seine Umgebung als »ein wenig unordentlich ordentlich«. Aber gerade deshalb sei sie produktiv, weil sie so seiner ›inneren Natur volle Freiheit‹ schenke, die notwendig sei, um tätig zu sein und aus sich selbst zu schaffen (ebd.). Goethe überblickte freilich dieses ›unordentlich ordentliche‹ Arrangement der Dinge, mit denen er im Gespräch war. »Das emphatische Gespräch mit den Dingen«, schreibt Holm, »wurde in den Räumen am Frauenplan als produktive Praxis für ästhetische Erfahrung, wissenschaftliche Einsichten und poetische Inspirationen kultiviert« (S. 125).*

Nähe zum Gegenstand und Rückbindung der Reflexion an die konkrete Anschauung galten Goethe als Königsweg der Erkenntnis. Insofern kann man das Katalogbuch nicht hoch genug dafür loben, das es uns so viele besondere Gegenstände der Weimarer Klassik sinnlich, anschaulich und geistreich nahebringt. Die Herausgeber haben dabei nicht nur den Dingen, sondern auch Goethe gelauscht, der in seinem Gedicht *Vermächtnis* die Kultur des Sinnlichen preist und der Mit- und Nachwelt empfiehlt:

Den Sinnen hast du dann zu trauen,
 Kein Falsches lassen sie dich schauen
 Wenn dein Verstand dich wach erhält.
 Mit frischem Blick bemerke freudig,
 Und wandle, sicher wie geschmeidig,
 Durch Auen reichbegabter Welt.
 (FA I, 2, S. 685)

Joachim Seng

Vera Hierholzer, Sandra Richter (Hrsg.): *Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft*. Frankfurt a. M. 2012, 280 S.

Seit den Finanzkrisen der letzten Jahre sind die Papiergeleddpassagen aus dem zweiten Teil des *Faust* und damit Goethes Verhältnis zum Wirtschaftsleben, zur ökonomischen Wissenschaft, aber auch seine persönlichen Vermögensverhältnisse zu einem öffentlichen Gesprächsstoff geworden. »Geld und Magie« (Hans Christoph Binswanger), Faust als »Global Player«, als prophetische Verkörperung des heutigen Weltzustands (Michael Jaeger) sind ebenso populär wie das behaglich-lebensnahe Bild von Goethes Finanzen, das Jochen Klaß unter dem Titel *Genie und Geld* gezeichnet hat. Bereits 1999 hatte Ulrich Gaier in seinem großen *Faust*-Kommentar eine »ökonomische Lesart« entwickelt, die zeigte, wie viel hier seit Bernd Mahls Dissertation *Goethes ökonomisches Wissen* von 1982 geforscht und erkannt worden ist (das derzeit nur in einem raren und wenig attraktiven Dissertationsdruck vorliegende Buch verdiente eine revidierte und besser gedruckte Neuauflage).

Dieses öffentliche Interesse hat das Freie Deutsche Hochstift aufgegriffen und im Herbst 2012 im Museum des Goethe-Hauses eine Ausstellung zum Thema *Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft* veranstaltet, mit finanzieller Hilfe und autoritativer Begrüßung durch die Frankfurter Finanzwirtschaft und Spitzenvertreter von Europäischer Zentralbank und Bundesbank. Erarbeitet wurde sie interdisziplinär durch die Wirtschaftshistorikerin Vera Hierholzer (Frankfurt a. M.) und die Literaturwissenschaftlerin Sandra Richter (Stuttgart); nicht zuletzt vom Sachverständigen des Frankfurter Lehrstuhls für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, den der auf Finanz- und Wirtschaftskrisen spezialisierte Werner Plumpe leitet, hat das gründlich geplante Vorhaben profitiert.

Der Katalogband, der zu mehr als vier Fünfteln seines Umfangs kein Abbildungswerk, sondern ein Textband mit 29 kleineren und größeren Aufsätzen und Bilderläuterungen ist, stellt die bisher umfassendste, sowohl wissenschaftliche wie für ein allgemeines Publikum geeignete Bestandsaufnahme zum Thema *Goethe und die Wirtschaft* dar. Das darf man trotz der teilweise erratischen Zitierweisen und des kapriziösen typographischen Designs (Fußnoten in serifenlosen Miniaturschriften in Gold auf weißem Papier, also knapp oberhalb der Unsichtbarkeit) auch deshalb dankbar begrüßen, weil die in alle Richtungen des Themas ausschwärmen Beiträge die Grundthese des Untertitels, wir hätten es bei Goethe bereits mit der »modernen Wirtschaft« zu tun, sachgerecht differenzieren. Schon wer sich in dem Band über die mühseligen Geldverhältnisse um 1800 – von der Münzprägetechnik bis zu dem für einen Kleinstaat wie dem Herzogtum Weimar besonders prekären, weil kaum beeinflussbaren ›Münzfüßen‹ – unterrichtet, wird daran zweifeln. Geld war damals, durchaus vormodern, keineswegs nur Tauschmittel oder Recheneinheit, sondern eben meist noch ein Wertspeicher; darum waren die Versuche mit dem Papiergeledd seit John Law, der Bank of England, den österreichischen ›Cassenzetteln‹ und den berüchtigten Assignaten der Revolution ja so prekär.

Zu Recht weisen Fotis Jannidis und Bertram Schefold in Beiträgen zum Papiergegeldschwindel Mephistos sowie zu Goethes ›anschaulicher Theorie‹ des Wirtschaftslebens auf diese vor- oder frühmodernen Züge hin. Sie relativieren damit die auf ältere Arbeiten zurückgehenden, plakativeren Beiträge von Hans Christoph Binswanger, Werner Hamacher und Michael Jaeger. Gerade Jaegers bedeutendes Buch *Fausts Kolonie* von 2005 hat die historische Spannweite von Goethes Diagnose der Moderne aufgewiesen. Sie reicht noch zurück in die Anfänge von ›Abenteuerkapitalismus‹ (Max Weber) oder ›ursprünglicher Akkumulation‹ (Karl Marx) mit Raub, Gewalt und Piraterie und sie weist voraus in jene Immaterialisierung der Wertschöpfung durch reines Buchgeld, die heute in Plänen kulminierte, das Geld überhaupt abzuschaffen und den Alltagskonsum über elektronische Verrechnungskonten abzuwickeln. Für diese Pole stehen einerseits der Kanalbau und die Philemon-und-Baucis-Episode im fünften Akt sowie andererseits die Zettelwirtschaft des ersten Akts von *Faust II*.

Gegenüber diesen riesenhaften Perspektiven wirken die Behandlung der Ökonomie und die Unternehmerfiguren vor allem in den Wilhelm-Meister-Romanen, die Thomas Wegmann und Bernd Blaschke nachzeichnen, fast bodenständig. Sie orientiert sich an einem breiten Angebot zeitgenössischer Lehren, die vom alten Kameralismus, der Physiokratie über den Liberalismus von Adam Smith bis zur entstehenden mathematischen Geldtheorie und den Anfängen der spezifisch deutschen ›historischen Schule‹ jener ›Nationalökonomie‹ reicht, deren Name zu Goethes Zeit erfunden wurde. Dass Goethe durch gründliche Lektüren und seine Kontakte zu Fachleuten wie seinem Schwager Schlosser, dem Göttinger Professor Sartorius und dem Karlsbader Urlaubsbekannten Grafen von Buquoy darüber breit unterrichtet war, ist bekannt und wird hier lückenlos resümiert.

Goethes Expertise kam dabei aus den eigenen Erfahrungen mit Geld als wohlhabender Erbe eines beträchtlichen Vermögens (Werner Plumpe), als hartnäckiger und gewitzter Akteur auf einem noch unregulierten Buchmarkt – berühmt, auch etwas überschätzt ist die ›Zweitpreisauktion‹ um *Herrmann und Dorothea* mit dem Verleger Vieweg –, der am Ende seines Lebens mit der Durchsetzung des Urheberrechts für die Ausgabe letzter Hand Buchhandelsgeschichte schrieb (Beiträge von Sandra Richter, Stephan Füssel und Norbert Christian Wolf). Einige wirkliche Neuigkeiten enthalten die aus Weimar gelieferten Beiträge von Gerhard Müller und Gerhard Schmid, die die Weimarer Staatshaushalts- und Steuerfragen behandeln und Goethe sogar verschwiegene Verlagshonorare in seiner Steuererklärung von 1820 nachweisen können. Auch als großherzoglicher Kulturverwalter ließ Goethe sich nur ungern kontrollieren.

Dabei, und bei Betrachtung von Goethes noch kaum erforschtem eigenen Konsum – seine Haushaltbücher harren der Auswertung –, kommen ebenso die oft besprochenen Weimarer Staatsfinanzen sowie Goethes Bankierskontakte (Ralf Banken, Wilfried Forstmann, Dieter Hein) ins Spiel. Der Beitrag von Jochen Klauß über Goethe als preisbewussten Sammler wiederholt Ausführungen aus dessen Buch *Genie und Geld* von 2009. Aus der Summe der Beiträge entsteht nicht nur ein lesenswertes Bild von Goethes aufmerksam nüchterner Verwurzelung im realen Leben seiner Zeit, sondern auch ein Kulturgemälde Deutschlands im Übergang von der ständischen Welt zum modernen Kapitalismus. Dass das Alte Reich für überschuldete Kleinstaaten einen ›Debitkommissar‹ bereithielt, der die Aufgaben zu erfüllen hatte, die heute eine ›Troika‹ für Griechenland wahrnimmt, vermerken wir dankbar belehrt.

Gustav Seibt

Barbara Naumann, Margrit Wyder (Hrsg.): »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Bielefeld 2012, 329 S.

Versammelt sind in dieser Publikation die Ergebnisse zweier Tagungen, die in Zürich am 16./17. April 2010 bzw. am 29./30. Oktober 2010 unter dem Titel »*Ein Unendliches in Bewegung – Das Ensemble der Künste im Wechselspiel mit der Literatur bei Goethe* stattfanden. Ergänzt wurde diese durch weitere Originalbeiträge, die einen unmittelbaren Bezug zum Anliegen der Tagungen aufweisen bzw. weil sie den wissenschaftlichen Rahmen zu der von Margrit Wyder kuratierten Ausstellung *Der Kunschtmeyer – Ein Zürcher an Goethes Seite* bilden, die vom 17. März bis 30. Mai 2010 im Literaturmuseum Strauhof in Zürich präsentiert wurde.

Generell geht es den Herausgeberinnen um den Nachweis, »dass der Aspekt der *artistischen und medialen Transformation* für Goethes Schaffen grundlegend ist« (Vorwort, S. 8). Abgeleitet wird dieser von Goethes Diktum in *Winkelmann und sein Jahrhundert*, nach dem »in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei« (MA 6.2, S. 368). Dabei erweist sich Goethes Schaffen, einschließlich des geistigen Austauschs mit seinem ›Kunstfreund‹ Johann Heinrich Meyer, um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als durchaus produktiv im Hinblick auf das ›Spiel‹ mit unterschiedlichen medialen Darbietungsformen künstlerischer, aber auch wissenschaftlicher Natur.

Als ein Beispiel von derartigem ›Spiel‹ stellt Hans-Georg von Arburg Goethes Märchen *Der neue Paris* vor. Der 1811 von Goethe diktierte und für das 2. Buch von *Dichtung und Wahrheit* vorgesehene Text sei eine »Reorganisation« (S. 11) früher kindlicher Erlebnisse und Erfahrungen, in der die Künste, namentlich die Architektur (samt Gartenarchitektur), eine für die individuelle Entwicklung Goethes wichtige Rolle gespielt haben. Anhand von Beispielen aus dessen Kindheit in Frankfurt, seinen selbst gefertigten Puppentheaterkulissen, der Architektur des Hauses am Hirschgraben und der Gartenarchitektur des Schlosssparks von Schwetzingen, die hier thematisiert, hinterfragt und umgeschrieben werden, kann von Arburg nachweisen, dass sich Goethe bewusst war, dass ›Wahrheit‹ nicht in einem individuellen Schreibvorgang entstehen kann, sondern allenfalls in »der Sammlung vereinzelter und heterogener Werke«, die letztlich »die Suggestion eines Werkganzen erstehen« lässt (S. 31).

Den *Propyläen*, Goethes erster Zeitschrift, gilt das Interesse der Literaturwissenschaftlerin Edith Anna Kunz. Deren Scheitern, das in der bisherigen Forschung häufig hervorgehoben wird, betreffe, so Kunz, nur deren »Kunstkonzept«, nicht aber deren »Textkonzept« (S. 38). Die *Propyläen* signalisierten vielmehr hinsichtlich der »Werkebene« die »Geschichte eines Übergangs vom klassizistischen Werkanspruch zu einem dynamischen, postklassizistischen Textkonzept« (S. 38). Bereits die Titelgebung *Propyläen*, ›das vor dem Tor Gebaute‹, verweise darauf, dass es dem Herausgeber nicht um die Erkundung des ›innersten Heiligtums‹ ging, sondern um die Verortung in den ›Vorhallen‹, »die als Ort des Gesprächs bestimmt werden« (S. 41). Nicht das Vollendete sei also beabsichtigt, sondern das im Entstehen Begriffene, das zum Diskurs Anregende. Goethe nimmt damit Abschied von Winckelmanns Forderung, die Antike nachzuahmen, die infolge der napoleonischen Kunst-Raubzüge »nur noch in isolierten Reststücken vorhanden« sei. Goethe musste konzedieren, dass »Antike und Gegenwart« unter den gegebenen Umständen lediglich »in Ausnahmemomenten und nur in der ›Erbildungskraft‹ zur ›Deckungsgleichheit‹ gelangen können (S. 47). Diesem Desiderat wollte das »Kunstkonzept« der *Propyläen* begegnen, indem sie »dem deformierten realen Kunstkörper einen idealen Kunstkörper entgegen[zu]setzen« suchten (S. 48). Hier sei das Scheitern der *Propyläen* festzustellen, nicht aber in Hinsicht auf das »Textkonzept«, in dem das »Stückwerk, das Fragment« dominieren (ebd.). Goethes späten Werken werde hier gewissermaßen ›vorgearbeitet‹.

Vier Beiträge beleuchten die Zusammenarbeit Goethes mit Johann Heinrich Meyer. So empfiehlt Dominik Müller, Goethes Briefeferzählung *Der Sammler und die Seinigen* in zweier-

lei Hinsicht zu lesen: als »Sachtext« und als »mehrdeutiges Sprachkunstwerk«. Der »Sachtext« biete eine von Meyer begrüßte und mit Beispielen belegte Auflistung von Künstlertypen, die freilich »für heutige Ohren zum Teil äußerst befremdlich [klingen]« (S. 52). Als »mehrdeutiges Sprachkunstwerk« gewähre die Erzählung Einblicke in die Schaffensweise zweier Briefschreiber, die partiell Züge Schillers und Goethes tragen (S. 52). Der dritten Schreiberin, Julie, für die kein Vorbild auszumachen ist, komme die Aufgabe zu, die Gespräche zu systematisieren. Insgesamt könne man die Brieferzählung als »eine Hommage [Goethes] an das Zusammenwirken mit den beiden Mitstreitern Friedrich Schiller und Johann Heinrich Meyer« deuten (S. 67).

Martin Dönikes Beitrag wählt als Ausgangspunkt eine Bemerkung Goethes über Winckelmann, die er am 16. Februar 1827 im Gespräch mit Eckermann äußerte: »Man lernt nichts, wenn man ihn liestet, aber man wird etwas« (MA 19, S. 217). Johann Heinrich Meyers *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (3 Teile, 1824) hingegen sei gewissermaßen für die Ewigkeit geschrieben. Dörike deutet diese eher befremdlich wirkende Wertschätzung als Zeichen von Goethes Bevorzugung einer ›Kunstgeschichte‹ anstelle einer ›Kunstwissenschaft‹.

Goethes Sammlung von Druckgraphiken gilt das Interesse Johannes Graves. Auch bei deren Zustandekommen spielte eine kunstgeschichtliche Schrift Meyers, die fragmentarisch gebliebene *Kurze Geschichte der Kupferstecherkunst* (1830), eine Rolle. Goethes Interesse bei seiner Sammeltätigkeit galt, so Grave, der Frage, was denn Kunst im Eigentlichen sei. Zu deren Beantwortung lieferten ihm Manuscript-Diskussionen mit Meyer wichtige Anregungen. Die Kunstabtrachtung sollte nicht mehr nur das »Dargestellte« beachten, sondern auch die »Darstellungsmittel, ihre materialen und medialen Eigenschaften« (S. 141).

Margrit Wyder untersucht die Beschäftigung Johann Heinrich Meyers mit antiken Mythen und deren Darstellung. Goethe hatte Meyer in Rom zur bildlichen Umsetzung des Ödipus-Stoffes ermuntert. *Ödipus löst das Rätsel der Sphinx* war der Versuch Meyers, eine eigenständige Deutung dieses mythischen Geschehens zu erproben, was ihm seitens der Kritik nicht nur Wohlwollen einbrachte. Durch kritische Stimmen herausgefordert, fühlte sich Meyer veranlasst, sich künstlerisch weiter mit dem Mythos auseinanderzusetzen.

Die 1815 geplante Aufnahme von Goethes Melodram *Proserpina* in den Spielplan des Hoftheaters stellt Gabriele Busch-Salmen in den Kontext der Bemühungen Goethes um eine »klassizistische Theaterreform«, in der sich das »produktive Wechselspiel der Künste« verwirklichen ließ (S. 146). Das von Johann Heinrich Meyer konzipierte Bühnenbild, die Musik des Zelter-Schülers Franz Carl Adalbert Eberwein und der Einsatz aller damals verfügbaren bühnentechnischen Mittel sollten ein ›Gesamtkunstwerk‹ vor dem Zuschauer entstehen lassen. Realisiert wurde »ein aus sechs Darstellungs-Elementen bestehendes synästhetisches Konzept, das er [Goethe] als Paradigma einer neuen Theatralität verstanden wissen wollte« (S. 160). Dabei kamen bereits Techniken zum Einsatz, »deren Ausdrucksmitte in der zeitgenössischen Operndramaturgie erst entwickelt wurden« (S. 161).

Als weniger schlüssig erweisen sich die Ausführungen Johannes Andereggs, die sich einem Thema widmen, das in einem Aufsatztumfang von etwa 15 Seiten schwerlich zu bewältigen ist: *Über Ironie und Musik in Goethes »Faust«*. Die Forschungsliteratur zu diesem Thema ist beträchtlich. Anderegg vermag dieser keine weiterführenden Ansätze an die Seite zu stellen. Interessant hingegen sind die aufgezeigten Korrespondenzen des alttestamentarischen Buches Kohelet und dessen Spruchweisheiten zum Lied des Türmers in *Faust II*.

Fritz Egli interpretiert die Wirkung der Musik in Goethes Gedicht *Aussöhnung* als »Offenbarung des Göttlichen« (S. 185): Vermöge der Musik, die ihn zur »Erfahrung des Unbegrenzten« führe, vollziehe sich die »Aussöhnung« des Menschen, der als Liebender den »Zustand der Unbegrenztheit erlebt hat«, mit seiner eigenen »Begrenztheit« (S. 186). Goethe sehe die Besonderheit der Musik im Ensemble der Künste darin, dass sie »stoffartiger« »auf die menschlichen Sinne und über diese in das Innere« wirke, weil sie »Form und Gehalt letztlich rein aus ihrem Material, dem Klang, gewinne« (S. 195 f.).

Dem vielzitierten Bonmot Goethes zum Streichquartett im Brief an Zelter vom 9. November 1829 (»man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennen zu lernen«; MA 20.2, S. 1275) geht Barbara Naumann auf den Grund, indem sie es im Kontext des gesamten Briefes liest. Dabei erweise sich, dass Goethe hier einen Vergleich anstellt zwischen einem Werk Mömers und dem zuvor gehörten virtuosen Vortrag Paganinis, der keinen »Genuß« zu verschaffen vermochte, sondern eher als eine »Flammen- und Wolken-säule«, als »etwas Meteorisches« erschien und keine Langzeitwirkung hinterließ (ebd.). Das Möser'sche Streichquartett hingegen empfand Goethe, so Naumann, »als eine Interaktion von Stimmen« (S. 212), was darauf schließen lässt, dass es in diesem Brief nicht nur um Musik ging, sondern auch um die Vorzüge eines belebenden Gesprächs, für das ihm das Streichquartett eine brauchbare Metapher lieferte.

Robin Rehms Beitrag handelt über die Zusammenhänge von Farben, Farbzusammensetzungen und deren Wahrnehmung durch den Menschen, die bekanntermaßen Goethe und auch den Maler Philipp Otto Runge zu umfangreichen Überlegungen anregten. Dabei interessiert ihn in besonderem Maße die von Runge in einem hinterlassenen Manuskript getroffene – und auch von Goethe bestätigte – Feststellung, dass Farbe keine Materie, sondern etwas Immaterielles sei, das sich durch »eine Beweglichkeit und eine Naturkraft« auszeichne (S. 237). Diese nun bringt Runge mit dem aristotelischen Begriff der Entelechie in Verbindung: die »Lebenskraft« des Individuums werde durch die »Naturkraft« der Farben emotional beeinflusst (ebd.).

Peter Schnyder bezeichnet Goethes Text *Über den Granit* als »kunstvoll strukturierte Einleitung zu einem nie ausgeführten Werk über den Granit« (S. 249), in der »auf engstem Raum alle möglichen sprachlichen Darstellungsformen und Repräsentationsgattungen von Wissen zusammengebracht« sind (S. 262). Man könne sie deshalb »mit guten Gründen als das ‚Ur-Ei‘ der Wissenspräsentation im Medium der Sprache bezeichnen« (ebd.).

Den Abschluss des Bandes bilden Anmerkungen zu geologischen Zeichnungen Goethes. Sabine Mainberger widmet sich Goethes Aufsatz *Die Luisenburg bei Alexanders-Bad* von 1820 und den zugehörigen Illustrationen. Goethe, der die Entdeckung machte, dass die Entstehung des Felsenlabyrinths Luisenburg nicht etwa auf vulkanische, sondern vielmehr auf Erosions- bzw. Verwitterungsvorgänge zurückzuführen sei, suchte nach einer Visualisierung dieses über Jahrtausende andauernden geologischen Vorgangs. In seine Überlegungen bezog er die Zeichner Karl Wilhelm Lieber und Ludwig Heß ein, die jeweils unterschiedliche Vorschläge einbrachten, von denen der Heß'sche schließlich bei der Drucklegung Berücksichtigung fand. Mainberger gibt mit guten Gründen der Skizze Goethes den Vorzug, weil in dieser flüchtig hingeworfenen Zeichnung sowohl ästhetisch-künstlerische als auch epistemisch bedeutsame Momente »in höchste[r] Qualität zusammen[fallen]« (S. 288).

Als Pendant zu Mainbergers Aufsatz bietet Margrit Wyder einen 2001 verfertigten Beitrag, der bislang noch nicht publiziert wurde. Beide Aufsätze behandeln unabhängig voneinander denselben Gegenstand. Darüber hinaus bezieht Wyder in ihre Überlegungen noch eine weitere Visualisierung Goethes zu einer wissenschaftlichen Problemstellung ein: die antiken Säulen von Pozzuoli. Hier, so Wyder, zeigen sich die Grenzen von Goethes geologischen Studien. Die Negierung vulkanischer Bewegungen, die auch in der Hebung bzw. Senkung von Landmassen ihren Ausdruck finden können, führte ihn zu der irrgen Vermutung, dass auch in Pozzuoli, wie im Felsenlabyrinth der Luisenburg, Kräfte der Erosion zur Wirksamkeit kamen, die die Säulen zeitweise dem Wasser und damit dem Befall von Bohrmuscheln aussetzten.

Es liegt auf der Hand, dass mit dieser Publikation längst nicht alle Bezugsmöglichkeiten, die das Thema erheischt, ausgeschöpft werden konnten. Zumindest aber ist mit ihr, um im Bild zu bleiben, ein »Unendliches in Bewegung« gesetzt worden.

Hans-Joachim Kertscher

Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin 2012, 372 S.

Das Jahrhundert der Aufklärung ist auch das Jahrhundert des Impfens als der ebenso neuartigen wie leistungsfähigen Strategie, Krankheiten (namentlich die Pocken) gar nicht erst heilen zu müssen, weil sie im Vorweg durch eine kontrollierte Einpfropfung ihrer Keime schon abgewehrt werden. Es kann nicht verwundern, dass ein derart erfolgreiches Konzept der Medizin schnell in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen ist und hier sein metaphorisches Potenzial entfaltet hat. In foucaultscher Observanz verfolgt Cornelia Zumbuschs breit angelegte Studie daher die literarischen Umsetzungen der »Rede von Immunität und Inokulation« in ihrem »aufschlußreichen diskursgeschichtlichen Kontext« (S. 12); im Mittelpunkt stehen dabei die Auswirkungen der medizinischen Innovation auf die Dichtung der Goethezeit, speziell auf das ästhetische Konzept einer deutschen »Klassik«.

Ihren Ausgangspunkt nimmt die Argumentation bei der »Beobachtung«, »daß Schiller und Goethe ihre Zusammenarbeit ins Zeichen der polemischen Abwehr einer populisierten und trivialisierten Kultur der Empfindsamkeit und einer damit verbundenen kritischen Reinigung des eigenen Geschmacks und eines noch zu erarbeitenden Stils setzen. [...] Die *Immunität der Klassik* beschreibt die Modalitäten eines poetologischen Selbstbezugs, der affektdiätetische Vorschriften zu ästhetischen Modellen und poetischen Verfahrensregeln umarbeitet« (S. 19 f.). In dieser Absichtserklärung kündigt sich der eigentliche Schwachpunkt bereits an: Weil das selbst am Ende des 18. Jahrhunderts noch umstrittene »Impfen« mit dem uralten Prinzip der Diätetik zusammengebracht wird, fällt es leicht, auch dort eine »moderne« Immunisierung wahrzunehmen, wo es in Wahrheit um klassisch-stoische Abhärtung geht. Der terminologische »cordon sanitaire« um die Weimarer Ästhetik bleibt insofern bedenklich durchlässig.

Um Goethes und Schillers Klassik-Projekt über dessen »Logik der Prävention« (S. 127) zu erschließen, widmet sich die Verfasserin im ersten Kapitel den Übertragungen zwischen Medizin, Moral und Ästhetik. Sie erläutert die »Immunität als ethisches Ideal«, leuchtet die politisch-ethischen Probleme der Seuchen-Abwehr aus, reflektiert die »Metaphern für Ansteckung und Immunität«, rekonstruiert von Shaftesbury bis Kant die Auffassungen von der Übertragbarkeit von Affekten bzw. Gefühlen und stellt daraufhin »Winckelmanns ungerührte Antike« und Moritz' »ästhetischen Nutzen des Schadens« als konkurrierende Bezugskonzepte für Goethe und Schiller dar.

Unter dem Stichwort »Inokulation des Schicksals, Immunität der Kunst« folgt auf dieser Grundlage eine Diskussion von Schillers poetologischem wie dramatischem Schaffen als Versuch, Immunität im Horizont des »Erhabenen« zu gewährleisten. Mit Blick auf »Reinlichkeit des Daseins und unreine Form« stehe bei Goethe demgegenüber das ethische Ideal der »Entsagung« im Fokus. Dass diese Entschuldigung aber – unter Berufung auf einen Brief an Johann Heinrich Meyer vom 28. April 1797 – als »Technik der Immunisierung« aufgefasst wird, hat eine fragwürdige Verkürzung zur Folge: An »Sankt Joseph der Zweite« oder dem »Mann von funfzig Jahren« hätte sich leicht ablesen lassen, dass Goethe seine Ethik ein wenig liberaler versteht, als die gar zu stoizistische Behauptung der »Selbstverpflichtung auf eine unbedingte Teilnahmslosigkeit« glauben macht (S. 247).

Während Schillers klassische Dramen »Modelle der Legitimierung und Konsolidierung von Herrschaftsordnungen« (S. 10) problematisieren, wird der Genese wie den Grenzen von Goethes »Projekt einer immunen Kunst« anhand von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und den *Wahlverwandtschaften* nachgegangen, weil diese Prosatexte von »konkurrierenden Techniken der Abgrenzung und der kontrollierten Kontamination, des Selbstschutzes und des gezielten Einschlusses« (S. 270) geprägt seien. Demzufolge werde in den *Lehrjahren* »weniger von der Heilung einer krankhaften Disposition als von den zufällig zugezogenen Krankheiten eines Gesunden« (S. 271) geredet; das *Märchen* organisiere »seinen Konflikt wie auch dessen Lösung als Aufhebung eines

kranken Ausgangszustands« (S. 314) und die *Wahlverwandtschaften* handelten, »soviel ist offensichtlich, vom ›Übel‹ unkontrolliert ausbrechender Leidenschaften und dem Scheitern aller Schutzversuche« (S. 321).

Dass gerade die *Wahlverwandtschaften* »nicht nur chronologisch an die Grenze der klassischen Immunisierungen« führen, sondern »die Irritationen derjenigen Schutzszenarien in den Blick« rücken, »die Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* entworfen hat« (S. 319), trifft fraglos zu. Der Innovationswert einer solchen Lektüre des Eheromans als Auseinandersetzung mit den »Aporien des klassischen Projekts« (S. 319) bleibt freilich gering – diese Sichtweise rennt offene Türen ein und hat keine Augen für die ästhetische Raffinesse eines durch und durch selbstbezüglichen Erzählens. Verspricht Cornelia Zumbusch einleitend eine »neue Deutungsperspektive auf die poetologischen Positionen und literarische Praxis Schillers und Goethes« (S. 9), bietet ihre kulturgeschichtlich bestens informierte Klassik-Diskussion letztlich doch nur eine – gewiss stets geistreiche – Reformulierung dessen, was die Goethe-, Schiller- oder Klassik-Forschung schon weiß. Das Bewusstsein, dass ihre Schläuche neuer sind als ihr Wein, scheint der Verfasserin auch gar nicht fernzuliegen, wenn sie im Zusammenhang der *Farbenlehre* von einem ›medienästhetischen Modell‹ spricht, »das sich immunologisch lesen lässt« (S. 256). Ihr Vorgehen ist damit präzis auf den Punkt gebracht: Vieles lässt sich in der Tat so lesen, wenn man denn will; anders ginge es aber auch und auf innovative Interpretationen, die sich erst dem Zugriff über die »metaphorische Rede von Immunität und Inokulation« (S. 12) verdanken würden, wartet man vergebens.

Muss schließlich noch der Blick durchs Prisma, der Goethe laut *Farbenlehre* schlagartig das Falsche an Newtons Licht-Theorie deutlich gemacht haben soll, als ein »impfender« (S. 261) gelten, dann gibt sich daran eine Einseitigkeit zu erkennen, die auf Kosten der Stichhaltigkeit geht. Abgesehen davon, dass konkurrierende Metaphern-Ketten (in der *Farbenlehre* etwa Goethes Selbstvergleich mit Napoleon) systematisch vernachlässigt werden, verennahmt die Darstellung gar zu vieles für die Immunologie: Die so gründliche Ironie der *Wahlverwandtschaften* lässt sich jedenfalls allein dann als »Verfahren der literarischen Immunisierung beschreiben«, wenn man nicht mehr daran wahrnimmt als die uralte Alltagspraxis, etwas zu sagen, »ohne es meinen zu müssen« (S. 359).

Eine Dosis Selbstironie hätte der ambitionierten Arbeit gut getan und sie zuverlässig vor dem Bierernst geschützt, an dem sie nun laboriert. Oder in Kategorien der Aufklärungspsychologie gesagt: An ›Witz‹ als der Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erkennen, fehlt es der Verfasserin wahrlich nicht; seiner Nebenwirkungen wegen braucht der Witz allerdings immer die Beigabe von ›Scharfsinn‹, wenn er für das Unterschiedene nicht erblinden will.

Albert Meier

Goethe und die Musik. Hrsg. von Walter Hettche u. Rolf Selbmann. Würzburg 2012, 187 S.

Öffentliche Goethe-Vorträge auszurichten, ist kein leichtes Unternehmen: Für das Publikum können die Namen der Vortragenden nicht rang- und klangvoll genug sein und auch die Themen sollten zugkräftiges Format haben – auf die Gefahr hin, dass gerade die renommierertesten Referenten mit freischwebenden Thesen zu glänzen suchen oder schön verpackt das wiederholen, was sie selbst (oder andere vor ihnen) schon oft genug gesagt und geschrieben haben. Umso schwieriger wird der Fall, wenn man die brillanten Worte für die Ewigkeit konservieren möchte. Was in der mündlichen Darbietung, durch Redesituation und womöglich Bild- und Tonwiedergaben unterstützt, funkelt, mag als nachgelesener Text eher matt

wirken, und was für den Abend berechnet war, lässt sich mitunter nur schwer in eine publikationswürdige, dem Anspruch wissenschaftlicher Solidität genügende Form überführen.

Dass die verdienten Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes, Walter Hettche und Rolf Selbmann, einige Mühe hatten und wohl manchen ›Eiertanz‹ vollführen mussten, um aus den zwischen September 2008 und Mai 2009 in der Münchner Goethe-Gesellschaft gehaltenen Vorträgen ein gedrucktes Buch zu erstellen, lässt schon das lange hinausgezögerte Publikationsdatum erahnen. Jan Assmann und Dieter Borchmeyer brauchten für ihr »höchst anregende[s] Gespräch« über »Goethe und *Die Zauberflöte*« vermutlich kein Manuskript – das Fehlen ihres (»aus technischen Gründen« [S. 13] nicht dokumentierten) Dialogs lässt sich insofern verschmerzen, als beide längst einschlägig publiziert haben. Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann hingegen waren in ihrem Publikationseifer offenbar nicht zu bremsen und haben ihre Vorträge bereits 2010/11 anderweitig veröffentlicht. Auf den wiederholten Abdruck im vorliegenden Sammelband hätte also verzichtet werden können und dies umso mehr, als beide Beiträge eher ephemere als substantiell wirken: Brandstetters Überlegungen zu »Mignons Eiertanz« im *Wilhelm Meister*-Roman kreisen um die These, Mignons Auftritt sei eine »Gabe« im Sinne Jacques Derridas und betreibe demzufolge die Dekonstruktion eines »Virtuosen-Kunst-Stück[s]« (S. 77; nur eines von vielen Beispielen für die Bindestrich-Manier der Autorin). Statt aber diese Interpretation weiter zu plausibilisieren, werden verstreute Facetten aus der romantischen Rezeptionsgeschichte von Mignons Tanz geboten und die Seiten mit Szenenfotos gegenwärtiger Eiertanzperformancekünstler gefüllt. Neumann dagegen würzt seinen handbuch- und kommentargestützten, sprachlich oft bloß assoziativen, Kohärenz durch eine Unzahl von Doppelpunkten suggerierenden Durchgang durch Goethes *Novelle* mit kulturwissenschaftlichen Plättitüden – die Jagd, frei nach Giorgio Agamben, als »feudales Aggressionsritual« (S. 129) – und der kaum mehr als biographistischen These, Goethe sei erst durch Reminiszenzen an seine Marienbader Altersliebe zur entscheidenden Modifikation des schon 1797 formulierten Plans gelangt. Helmut Koopmann und Egon Voss haben bei der Verschriftlichung ihrer durchaus instruktiven Vorträge auf jeden Anschluss an die neuere Forschung verzichtet. Dass Koopmann, der den *Doktor Faustus* ins »Gegenlicht der Deutschen Klassik« stellt und damit eher marginal zum Rahmenthema beiträgt, seinen Thomas Mann kennt, steht natürlich außer Frage. Aber dass er seine im altväterlichen »Wir wissen«-Duktus gehaltene Rede mit einem »Ad fontes« beginnt (S. 167), um dann über jegliche Forschung hinwegzugehen und den monumentalen Quellenkommentar der 2007 von Ruprecht Wimmer vorgelegten *Faustus*-Ausgabe nicht einmal zu nennen, mag doch irritieren. Ähnlich unterbleiben bei Voss, der über einige Parallelvertonungen der populärsten Goethe-Lieder (*Heidenröslein*, *Das Veilchen*, *Erlkönig*, *Mignon*, *Wandrers Nachtlied*, *Gretchen am Spinnrade*) referiert, alle Querverweise auf die reichhaltige Forschung; der Anblick teils schief montierter, meist handschriftlicher Notenbeispiele verstärkt den Eindruck des Unfertigen, das so nicht hätte gedruckt werden dürfen.

Dass es auch anders geht, belegen die fundierten und zu Ende gedachten Texte von Rolf Selbmann, Helga Lühning, Edith Zehm und Oliver Huck, die den Band komplettieren. Ganz auf den Romantext und die meist übersehene, narrativ aber höchst diffizile Integration der Mignon- und Harfner-Gedichte konzentriert, zeigt Selbmans »erneuter Versuch zu den Liedern in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*«, wie der Erzähler durch diverse Vorbehalte die (dennoch oft geübte) »biografieschnüffelnde Interpretation« der Lieder verbietet und sie zu Zeugnissen »fragwürdiger Authentizität« erklärt (S. 63 f.). Ebenfalls an der Interpretationsgeschichte der Mignon-Gestalt arbeitet Lühnings Beitrag über Bettine Brentanos Stellung »zwischen Beethoven und Goethe«. Denn aus dem Quellenfundus der Beethoven-Forschung kann sie Notenblätter präsentieren, die wohl durch Bettine in Goethes Notensammlung übergegangen sind, und damit Antworten auf die Frage versuchen, ob Bettine »verbindend oder trennend« (S. 145) zwischen den beiden von ihr verehrten und ver einnahmten Künstlern gestanden habe. Die genaue Kennerschaft des von ihr mitherausgegebenen und erstmals umfassend kommentierten Goethe-Zelter-Briefwechsels gestattet

Zehm nicht nur eine souveräne Würdigung des freundschaftlichen Verhältnisses, sondern auch ein verständnisvolles Plädoyer für Zelters immer noch unterschätzte Liedkunst. Mindestens mit einigen seiner späten Kompositionen sei ihm die »radicale Reproduction der poetischen Intentionen« gelungen (S. 123 f.). Wie prägend die musikalische Rezeption von Goethes Werken an der Schwelle zur Moderne nachwirkte, belegt der mediengeschichtlich aufschlussreiche Beitrag von Huck. Auch wenn seine Überlegungen zu frühen *Faust*-Filmen durch die Wiedergabe von Szenenbildern an Anschaulichkeit hätten gewinnen können, kann er doch sehr dezidiert nachzeichnen, dass besonders in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine erstaunlich enge Medienkoalition zwischen Oper und Film bestanden hat: Die als »Tonbilder« oder »Photoscènes« bezeichneten Adaptionen, die schon sehr früh auf eine »apparative Synchronisation von Bild und Ton« zielten (S. 99), sind in der Regel so stark an der Tableaufolge und der Musik von Charles Gounods *Faust*-Oper orientiert, dass sich auf eine markante »Interessenkonvergenz des Publikums in Bezug auf Oper und Film« schließen lasse (S. 108).

Die letztgenannten Beiträge belegen, dass sich – ganz wie es der werbende Umschlagtext verheißt – die »Perspektive« auf den Gegenstand des vorliegenden Bandes immer noch »erheblich erweitern« lässt. Wenn sich jedoch das Thema *Goethe und die Musik* keineswegs erschöpft hat, woher mag dann die Erschöpfung röhren, die sich bei der Lektüre mancher Beiträge einstellt?

Dieter Martin

Rüdiger Görner: *Goethes geistige Morphologie. Studien und Versuche.* Heidelberg 2012, 216 S.

Der Band in handlichem Format versammelt sieben bereits gedruckte und fünf bisher unveröffentlichte Arbeiten des in London lehrenden Germanisten Rüdiger Görner. Aus den zwischen 2000 und 2010 geschriebenen und für den Druck überarbeiteten, z. T. erweiterten Beiträgen ist eine Komposition mit dem thematischen Zentrum *Morphologie* entstanden. Bereits 2010 hat der Verfasser unter dem Titel *Form und Verwandlung. Ansätze zu einer literaturästhetischen Morphologie* Studien zur Methodologie und komparatistische Arbeiten vorgelegt.

Nun ist Goethe einziges Thema. Die drei Teile nehmen »Gestalt« und »Verwandlung« aus verschiedenen Perspektiven in den Blick: Teil I handelt in fünf Aufsätzen von der Intention und den Formen der »Verwandlung«, ihren Motiven und Konzeptionen; Teil II ist mit drei Aufsätzen ihrer sprachlich-poetischen Realisierung, der »Sprache der Verwandlung«, gewidmet, während Teil III vier Aufsätze zu »goetheschen Dimensionen« bietet, vor allem zur Verwandlung des Eigenen ins Weltliterarische. Der letzte Beitrag *Goethe oder die Verwandlung zum Mythos* resümiert mit einer Analyse der (Selbst-)Mythisierung Goethes die Thesen des Teils III und führt sie weiter.

Mit »Wiederholung« unter verschiedenen Aspekten bei Karl Philipp Moritz und Goethe befasst sich der erste Aufsatz: als Stilmittel in den frühen Dichtungen, als sinnstiftende »Wiederholung« bei Moritz im *Hartknopf*, wobei sich Einheit durch »Wiederholung« ihrer vielfältigen Erscheinungen konstituiere. In der Urpflanze wiederhole sich eine ursprüngliche Gestalt in allen anderen Pflanzen. Ein Gedanke könne in mehreren Gestalten erscheinen (Metamorphose)! Goethe unterscheidet als Naturforscher die »Wiederholung« als Instrument der Erkenntnis von der »Gestalt« als einer wiederholten Spiegelung, dem poetischen Verfahren des späten Werkes. An der »Wiederholung« schätzt er die Variationsmöglichkeiten. Sie war ihm Gestaltungsmittel und spezifische Gestalt, lebensgeschichtliches Strukturmerkmal in wiederholten Spiegelungen und Wesensmerkmal des Mythischen.

In dem anschließenden Beitrag geht es um die Akzentuierung von »Schwellen zwischen Natur und Gesellschaft« (S. 32) in der *Italienischen Reise*. Um sehen zu lernen, ist Goethe nach Italien gereist. Zeichnend und beschreibend hat er an einem »Modell« von Welt und Natur gearbeitet und das Wechselspiel von Natur und Mythos vor allem in Sizilien erfahren. Die Vorstellung von der Urpflanze in den Gärten von Palermo, die Homer-Lektüre und der *Nausikaa*-Plan, naturwissenschaftliche und mytho-poetische Studien sind Aspekte der Verschränkung von Natur, Kunst und Mythos.

Der dritte Aufsatz wählt das »Zuviel im Guten« (S. 48), einen Moraltopos bei Goethe. Das ›Gute‹ versteht Goethe als Gegenstand in jedem Werk; der Bedeutungsumfang ist beträchtlich. Auch das ›Gute‹ ist eine ›morphé‹. ›Gutes‹ und ›Böses‹ werden als moralische Bipolarität aufgefasst, die sich in Mephisto verkörpert. Wer ›Gutes‹ tun will, muss das ›Böse‹ kennen. Es gibt eine Pragmatik des ›Guten‹ (*Wanderjahre*), die dualistische Beziehung von ›Gut‹ und ›Böse‹ (*Faust*) und das mythologische ›Gute‹ (*Pandora*).

In einem knapperen Beitrag ist das ›Gewissen‹ das Thema. Gefragt wird nach der Leistung der Empirie, des Versuchs und der anschauenden Urteilskraft. Goethe betont das Tun als Variante der ›zarten Empirie‹. Er zweifelt am Sinn der Theoriebildung – sein Naturverständnis ist auch anthropologisch und damit ethisch begründet. Deshalb haben ihn die Mathematik ohne ›inneres Wahrheitsgefühl‹ und Newtons Optik irritiert: Nur ethisch verantwortbares Wissen, also Ethik schaffendes Wissen, sei menschlich wertvoll.

Ein kurzer Aufsatz zur Frage *Warum Proteus in »Faust II«?* beschließt Teil I. Goethe spricht in einem Brief an Schiller vom 15. November 1796 von unserer »proteische[n] Natur« (S. 77) – *Faust II* sei eine Objektivierung des Proteischen. Dazu benötigt Goethe mythologische Gestalten von Helena bis Proteus. Einziges proteisches Gesetz ist die Nichtgesetzmäßigkeit seiner Existenz.

Teil II ist der ›Sprache der Verwandlung‹ gewidmet, und zwar zunächst der ›Verwandlung im Wort‹ (mit verschiedenen Bedeutungsaspekten: stilistisch in Prosa und Poesie, regelmäßige, unregelmäßige und zufällige Metamorphosen). ›Verwandlung‹ ist, einschließlich der *Urworte* auch als Gegenentwurf zur Revolution zu verstehen: statt ›Umwälzung‹ also ›Umschaffung.. In *Dichtung und Wahrheit* hat ›Verwandlung‹ eine doppelte Funktion: auf kompositorischer Ebene, als Zeit-Aspekt: Entwicklung von Stadium zu Stadium. Seine Verwandlungsgabe habe Goethe jedenfalls vor ›Wahnhaftigkeit‹ bewahrt.

Im darauffolgenden Beitrag geht es um das Übersetzen als sprachliche ›Metamorphose‹. Goethe war an der Poetik der Übersetzung so intensiv interessiert wie am poetischen und poetologischen Vorgang des Übersetzens. Dantes poetischer Umgang mit Natureindrücken und Manzonis Behandlung der Geschichte sind hier Goethes Beispiele. In den *Maximen und Reflexionen* entwickelt er seine Auffassung vom Übersetzen als Grenzerfahrung, wobei dem Wort eine Eigenbewegung als Voraussetzung für Wandelbarkeit zugeschrieben wird. Unter einer »nicht-übersetzenenden Übersetzung« verstand er »die Übernahme bestimmter Worte aus einer anderen Sprache in die eigene« (S. 110). Übersetzung sei aber auch als ›Privat-Emendation‹ oder mit ›parodistischer‹ Absicht möglich, wenn sie sich fremden Sinn aneignet und mit eigener Bedeutung wiedergibt.

Der übersetzungstheoretische Ansatz in den *Noten und Abhandlungen* schließt eine hermeneutische Komponente ein; dem ›parodistischen Verfahren‹ hat Goethe poetische Qualität zugesprochen.

Die kürzeste Studie dieses Teils stellt Überlegungen zu Goethes *Sprüchen, Maximen und Reflexionen* an. In ihnen sei das Allgemeine persönlich, das Persönliche wiederum allgemein geworden. Ihr formales Prinzip sei »die Idee des Aperçuhafthen an sich, der komprimierten, blitzartigen Einsicht in komplexe Gedanken« (S. 130). Dass die *Maximen* eine Anleitung zum ›richtigen‹ Bewusstsein seien, wird an drei Beispielen knapp erläutert. Die geradezu romantische Wendung ins Fragmenthafte, mit der *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ende, müsse erstaunen.

Teil III fragt nach ›goetheschen Dimensionen‹. Im ersten Beitrag geht der Verfasser von Goethes Oxymoron von 1780 zur Selbstcharakteristik aus: »warne Kälte«. »Anwandlungen

von Selbststilisierung« (S. 140) gehören zu Goethes Persönlichkeit – die Begegnung mit Napoleon habe wohl den entscheidenden Schub zur Selbstmythisierung geliefert. Das ›Dämonische‹, aber auch Bettines Legendenton in ihren Beiträgen für *Dichtung und Wahrheit* werden daraufhin bedeutsam. In seiner Theorie des Mythos halte sich Goethe an Friedrich Creuzer. Schließlich sei allerdings der Werkmythos an die Stelle des Individualmythos getreten.

Der zweite Aufsatz skizziert Goethes kosmopolitische Sendung, in der sich Kosmopolitismus und Nationalbewusstsein, befeuert von Ideen der Aufklärung und vom Pathos der Revolution, verbinden. Das Projekt ›Weltliteratur‹ gilt als Goethes Beitrag zum Kosmopolitischen, wohingegen Faust als ein verfehlter Kosmopolit zu begreifen sei. Goethe sieht sein Werk immer mehr als einen Werkkosmos und praktiziert weltbürgerliches Leben in Weimar, wo er sich modischen Zumutungen entziehen und für den kulturellen Austausch wirken kann.

Der nächste Beitrag ist *Goethe beim Betrachten von Shakespeares Geist* überschrieben. Es handle sich dabei aber nur um einen »Seitenblick« auf die »geistige Morphologie«, die Frage, wie sich Goethe »durch diese Fühlungnahme mit Shakespeare« (S. 162 f.) verwandelt habe: Urbild eines Genies, ›Epitomator‹ (›Zusammenfasser des Englischen, Welthaften und allgemein Menschlichen‹, S. 169), Meister einer Kunst der Allegorie. Dennoch gilt Shakespeare Goethe nicht als ›poetischer Verwandlungskünstler‹ – zu sehr habe er dazu geneigt, »alte und neue Geschichte in die Enge« (S. 172) zu ziehen.

Die letzte Studie *Goethe oder die Verwandlung zum Mythos* resümiert Goethes Versuche, die Widersprüche in seinem Charakter zu verdrängen. Als »Genie der Verwandlung« (Paul Valéry), das die Ganzheit als Mythos und die Einheit der Natur betonte, sah er in den *Wanderjahren* auch die Gefährdungen der Moderne: »Goethe hatte einen tiefen, aber selten uneitlen Sinn dafür, dass sein gelebtes Leben gelebter Mythos wurde« (S. 184). Je mehr wir aber über sein Leben und Denken wissen, desto ›inkommensurabler‹ wirke er auf uns. Kurz vor seinem Tod nannte er sich ein ›être collectif‹, das sich in der Zeit so spiegle, wie sie sich in ihm.

Der Band ist mit einer umfangreichen Bibliographie, einem Personen- und Werkverzeichnis versehen. Er wird durch den Versuchscharakter der meisten Beiträge charakterisiert. Meist dient der eine oder andere goethesche Begriff zum Anlass einer assoziativen Gedankenreihe. Hermeneutisch ertragreich ist es, am Anfang oder Ende der Aufsätze auch einschlägige Texte moderner Autoren wie Oscar Wilde, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke oder Gottfried Benn anzuführen. Das Zentralthema der ›Verwandlung‹ wird perspektivenreich und mit z. T. guten Ergebnissen untersucht. Dabei überzeugen die längeren Arbeiten mehr als die kurzen, die über klug inszenierte Materialsammlungen kaum hinauskommen.

Das Problem aller Fragestellungen ist, dass die Goethe-Forschung der letzten 150 Jahre kaum einen ›weißen Fleck‹ übriggelassen hat. Der Verfasser zitiert reichlich Spezialliteratur, hat aber die merkwürdige Neigung, neuere Arbeitsinstrumente zu meiden. Für Begriffe wie ›gut‹ oder ›Gewissen‹ hätte ihm das materialreiche *Goethe-Wörterbuch* (GWb IV/2004) vorzügliche Grundlagen geboten. Er zitiert – bis auf eine Ausnahme – nach der Hamburger Ausgabe (HA) und verzichtet damit auf editorischen Fortschritt und die extensive Kommentierungsarbeit, die von der Münchner Ausgabe (MA) und der Frankfurter Ausgabe (FA) geboten werden. Für den Goethe-Schiller-Briefwechsel benutzt er die editorisch überholte Ausgabe von Ernst Beutler und K. Schmid, für die bedeutende Studie zu *Faust II* von Dorothea Lohmeyer die Taschenbuch-Ausgabe von 1977 – ohne Rücksicht darauf, dass sie ihre Thesen von 1939 für den Kommentar von MA 18.1 selbstkritisch weitergeführt hat. Karl Philipp Moritz sollte heute nicht mehr in der Ausgabe Horst Günthers verwendet werden, die ohne editorischen Ehrgeiz entstanden ist. Der Verfasser kritisiert selbst die HA-Edition der *Maximen und Reflexionen* nach thematischer Gliederung – und zitiert sie doch. Der Verzicht auf Albrecht Schönes Edition und Kommentierung des *Faust* (1994) ist nicht verständlich. Vier *Faust*-Zitate sind fehlerhaft: S. 29 (V. 7012), S. 79 (V. 8155), S. 80 (V. 8244), S. 147 (V. 6233).

Selten habe ich ein so miserabel korrigiertes Buch gelesen. Etwa 50 Setzfehler stören sehr. Früher hätte der aufmerksame Lektor eines angesehenen Verlages den Autor vor solchen Peinlichkeiten bewahrt.

Rüdiger Görner hat zum Thema ›geistige Morphologie‹ eine ganze Reihe überzeugender Einsichten beigesteuert. Seine meist gut formulierten Aufsätze können weitere Arbeiten anregen.

Gerhard Sander

Hartmut Reinhardt: *Dem Fremden freundlich zugetan. Interkulturelle Bezüge in Goethes literarischen Werken*. Nordhausen 2012, 205 S.

Wer sich für die Geschichte interkultureller Studien interessiert – für die Geschichte des Wissens über fremde Kulturen sowie insbesondere auch für das Bewusstsein von der Bedeutung, die fremdkulturellen Texten und Literaturen im Zusammenhang einschlägiger Studien zu kommt –, der hat allen Anlass, sich Goethe zuzuwenden: Lebenslang hat er sich mit den Literaturen sowie mit anderen kulturellen Zeugnissen fremder Kulturen intensiv auseinandersetzt, diese Auseinandersetzung stimulierend auf sein eigenes Werk wirken lassen und sie zugleich mit vielfältigen Reflexionen über ihre Funktion und Notwendigkeit begleitet. Das Konzept einer ›Weltliteratur‹ ist durch Goethe maßgeblich geprägt worden und seine Forderung nach einem Blick, der die Grenzen einzelner Nationen und Kulturräume überschreitet, wird durch sein Schaffen – durch zahlreiche Werke und zumal die Geschichte ihrer Entstehung – eindrucksvoll konkretisiert und exemplifiziert. Die Kontinuität, mit der sich Goethe in verschiedenen Abschnitten seines Lebens und Schaffens mit europäischen wie mit außereuropäischen Literaturen beschäftigt hat, gestattet es, eine ›Weltreise‹ durch Goethes einschlägige Studien und Projekte nach Schaffensphasen zu unterteilen und dabei thematische Schwerpunkte zu bilden. Immer neue Kreise zieht Goethes Interesse am Fremden; der Radius wird dabei größer, führt über Europa hinaus in den Vorderen Orient, nach Indien, nach China und nach Amerika.

Diverse frühe Texte Goethes dokumentieren eine produktive Beschäftigung mit der Welt jüdischen Lebens, Glaubens und Wissens, der alttestamentarischen wie der zeitgenössischen. Zudem artikuliert sich schon im Frühwerk Goethes ein ausgeprägtes Interesse am Islam und am Koran. Die Figur des Propheten Mohammed (Mahomet) wird in Goethes Gestaltungen unterschiedlich akzentuiert; kontinuierlich ist das Interesse an ihr (vgl. Kap. 2: *Frühzeit: Aneignungsversuche*). Zu den Kreisen, die Goethes Aufmerksamkeit für das Fremde zieht, gehören auch die fremdsprachlichen Lektüren und die literarische Umsetzung der Studien im Feld europäischer und nichteuropäischer Literaturen. Im Kontext der so stetigen Bemühungen Goethes um eine integrative und vermittelnde Auseinandersetzung mit dem kulturell Differenten nimmt es sich allerdings merkwürdig aus, wenn in demjenigen Drama, das als eines der zentralen Dokumente des Humanitätsgedankens in Goethes Werk gilt, die Ausschließung eines kulturell Fremden zum Bestandteil der Konfliktlösung wird: Thoas' Ausgrenzung in der *Iphigenie* provoziert die Frage nach der Motivation und Notwendigkeit von Ausgrenzung überhaupt. Warum bleibt der ›Barbar‹ ein Barbar (vgl. S. 39 sowie Kap. 3: *Thoas oder das Ärgernis einer Ausgrenzung?*)?

Goethes *Divan* bildet das Kernstück der abgehandelten ›morgenländischen‹ Gegenstände. Reinhardts *Divan*-Kapitel umreißt Genese und Poetik des großen Projekts der produktiven Auseinandersetzung mit Hafis, die sich flankierend zur Etablierung orientalistischer Studien in Europa und damit zur Begründung eines wichtigen fremdkulturell orientierten Wissenszweiges vollzieht. Das besondere Augenmerk des Kapitels gilt den Facetten des Dialogischen in der *Divan*-Lyrik, ferner der Rezeptionsgeschichte des *Divans* und seinen Anschlussstellen

für eine interkulturelle Literaturbetrachtung (vgl. Kap. 4: *Poetische Morgenlandfahrt*: »West-östlicher Divan«).

Goethes Blick auf die Welt der indischen Mythologie ist insgesamt eher kritisch. Beeindruckt zeigt er sich hingegen von literarischen Traditionenbeständen, insbesondere von Kalidasas *Sakuntala*. Vor dem Hintergrund einer breiten, die Disziplin der Indologie begründenden Auseinandersetzung zeitgenössischer Philologen, Ästhetiker und Übersetzer mit der indischen Kultur und dem Sanskrit sucht auch Goethe durch aktiv-schöpferische Rezeption von Überliefertem Zugang zur indischen Welt. Dies bezeugt sich insbesondere in der Ballade *Der Gott und die Bajadere* sowie in der *Paria-Trilogie* (vgl. Kap. 5: *Menschen am Ganges*: Die »indischen« Balladen).

Die 1827 verfassten *Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten* belegen, dass sich Goethes produktive Neugier auf Fremdkulturelles bis ins hohe Alter bewährte. Die Idee einer west-östlichen »Horizontverschmelzung« (S. 151) blieb stimulierend. Ein Überblick über die Werke Goethes, die auf Studien chinesischer Literatur basieren, verdeutlicht neuerlich, dass darüber hinaus die Neigung zur innovativen Erkundung poetischer Gestaltungsformen für Goethes literarische Weltreisen maßgeblich war (vgl. Kap. 6: *Deutsch-chinesische Miniaturen in der Alterslyrik*).

An das Stichwort ›Weltliteratur‹ knüpft sich bei Goethe sowie bei den Autoren, die diesen (nicht von Goethe geprägten, wohl aber durch ihn popularisierten) Begriff rezipiert und transformiert haben, bei allen Differenzen doch immer wieder die Idee einer internationalen Kommunikation im Bereich des Literarischen. Schon Goethes Vorstellungen zufolge sollte es mit der wechselseitigen Wahrnehmung und Beeinflussung der Schriftsteller verschiedener Nationen zugleich um ein Modell allgemein-kulturellen Zusammenwirkens und um einen konstruktiven Beitrag zu Prozessen des Austauschs in anderen Bereichen (Handel, Politik) gehen. Insofern ist es stimmig, dass Reinhardt seine Ausführungen zum Weltliteraturkonzept des Dichters an die Kapitel zu spezifischen transkulturellen Interessen anschließen lässt. Goethes Hinwendung zum amerikanischen Kontinent ist ein wichtiger Beitrag zur ›Globalisierung‹ seines Blicks, wobei die Akzentuierung anders ausfällt als bezogen auf Indien und China. Nicht als traditionsreicher Raum einer Hochkultur zieht Amerika das Interesse auf sich, sondern als Projektionsfläche europäischer Vorstellungen und als möglicher Raum eines transkulturellen Miteinanders (vgl. Kap. 7: *Letzte Öffnungen: »Weltliteratur« und »Wanderjahre«*; hier: 7.1: *Leitbild einer internationalen Kommunikation*, 7.2.: *Wandern und auswandern. Das Amerika-Projekt*).

Hartmut Reinhardt ist ein so kenntnisreicher wie gründlicher Reiseleiter. Die Studie zu den interkulturellen Bezügen im Schaffen Goethes stellt diesen Grundzug seines Wirkens auf instruktive und prägnante Weise dar. Sie wendet sich, indem sie wichtige Komplexe des goetheschen Wirkens im Überblick erfasst, an fachwissenschaftliche wie an andere Leser, die Auskunft über diesen Aspekt des goetheschen Schaffens suchen. Reinhardt nimmt gelegentlich Bezug auf Beiträge zur Goetheforschung, rückt aber seinen Primärgegenstand – Goethes fremdkulturelle Interessen – so entschieden in den Blick, dass einlässlichere Darstellungen zur Forschungslage (wie sie denkbar gewesen wären) demgegenüber oft zurücktreten. Dies ist eine Entscheidung, die Respekt verdient, wie man auch Reiseleitern konzediert, nicht an jedem Ort des Interesses unbeschränkt verweilen zu können. Eine ergänzende Bibliographie (zumindest) der verwendeten und angeführten Werke wäre gleichwohl nützlich gewesen.

Reinhardts Buch ist einem mindestens doppelten Anliegen verbunden: Erstens entfaltet es in panoramatischer Überschau die Geschichte der Auseinandersetzung Goethes mit fremden Kulturen und bietet in dieser Eigenschaft jedem Leser, der sich für diesen relevanten Aspekt goetheschen Denkens und Schreibens interessiert, eine Informationsquelle, welche die Präsentation von Wissen mit der Erschließung von Deutungsperspektiven verbindet. Zweitens verfolgt es erklärtermaßen eine Absicht, die dezidiert in der Einleitung zur Sprache kommt: Die Beschäftigung mit Goethe soll illustrieren, welche (latent oder offen) gesellschafts-politische Aktualität fremdkulturelle Studien haben. Zwei Motti Goethes aus den *Maximen*

und Reflexionen sind dem Buch vorangestellt: die Bemerkung, es gebe weder eine »patriotische Kunst« noch eine »patriotische Wissenschaft«, sondern beide gehörten »der ganzen Welt an«, sowie die Forderung, »Toleranz« (im Sinne von Duldung) nur als vorübergehende Haltung zu betrachten, weil sie in einer »Anerkennung« des zuvor nur ›Tolerierten‹ übergehen müsse. In diesem Sinne geht es um die aktuelle politische Relevanz der Offenheit für das kulturell Fremde. Deutlich wird damit drittens zugleich die Chance, welche gerade der Literatur zur Erschließung eines Raums zukommt, in dem Fremdkulturelles beobachtet, aufgenommen, reflektiert und in immer neuen Ansätzen mit Eigenem vermittelt und verbunden werden kann.

Monika Schmitz-Emans

W. Daniel Wilson: *Goethe Männer Knaben. Ansichten zur ›Homosexualität‹*. Aus dem Englischen von Angela Steidele. Berlin 2012, 504 S., zahlr. Abb.

Eine Untersuchung über Goethes Haltung zur Sexualität, die ohne Voyeurismus auskommt und ohne die oft so selbstverständlich gestellte Frage, wie es denn mit Goethes Intimleben aussah, ist ebenso willkommen wie nötig. Was aber ist von einer Studie zu erwarten, die nicht unbescheiden verspricht, tatsächlich »einen überraschend anderen, einen neuen Goethe« (Umschlagtext) vorzustellen? Der seit 2006 in London lehrende amerikanische Literaturwissenschaftler W. Daniel Wilson ist, wie seine vorangehenden Bücher zeigen, ein Kenner von Goethes Biographie und der politischen und gesellschaftlichen Konstellationen um 1800. Mit Goethes politischem Konservatismus ist Wilson dabei stets harsch ins Gericht gegangen, wie vor allem seine deutlichen Urteile in *Geheimräte gegen Geheimbünde* (1991), *Das Goethe-Tabu* (1999) und *Unterirdische Gänge* (1999) zeigen.

Nun aber präsentiert Wilson einen tief sympathischen und modernen Goethe, der seiner Zeit in der liberalen Haltung gegenüber der gleichgeschlechtlichen Liebe weit voraus war und geradezu als programmatischer Vorkämpfer für alternative Lebensformen angesehen werden kann. In einer beeindruckend gründlichen Quellenstudie hat Wilson es unternommen, Goethes Haltung zur Liebe zwischen Männern zu rekonstruieren. Dass er dabei konsequent den Begriff der ›Homosexualität‹ vermeidet bzw. ihn – wie schon im Untertitel des Buches – nur distanziert gebraucht und stets in Anführungsstriche setzt, spiegelt Wilsons Sorgfalt im Umgang mit der historischen Semantik: Die Vorstellung von ›Homosexualität‹ und dem durch seine Veranlagung festgelegten ›Homosexuellen‹ entstand erst im Laufe des 19. Jahrhunderts. Sie ging mit der Pathologisierung einer Lebensform einher, die zwar schon seit der Antike in zahlreichen Kulturen praktiziert wurde, für die es aber andere Erklärungsmuster gab als die einer geradezu schicksalhaften Prägung, die sich dem Willen des Einzelnen entzieht. Zutreffender spricht Wilson also vor allem von der ›griechischen Liebe‹, wie die sexuelle Begegnung zwischen Männern noch zu Goethes Zeit umschrieben wurde. Wie das einleitende Kapitel erläutert, war dies eine Form der Liebe, die stets auf Ungleichheit beruhte und strikt zwischen dem älteren, im Sexualakt aktiven Partner und seinem jüngeren Geliebten unterschied, dem in der körperlichen Begegnung üblicherweise der passive Part zukam und der zumeist ein ›Jüngling‹ war, ein junger, adolesenter Mann, der später dann selbst heiraten und sich seinerseits jüngeren Liebhabern zuwenden konnte. Die Erläuterung dieser historischen Zusammenhänge, die mit einer hohen Sensibilität für sprachliche Fragen einhergeht, ist das Verdienst des einleitenden Kapitels, das darauf bedacht ist, Anachronismen in der Rede über Sexualität zu vermeiden. Die Kooperation des Verfassers mit der Übersetzerin Angela Steidele erweist sich dabei als ein Glücksfall, da Steidele durch ihre eigenen wissenschaftlichen Arbeiten zur Geschichte der gleichgeschlechtlichen Liebe sowohl mit den beschriebenen Phänomenen als auch mit der damit verbundenen Semantik vertraut ist. So liest

sich denn das gesamte Buch angenehm flüssig; nur selten unterbrechen einige erstaunlich reißerische Formulierungen den ansonsten sachlichen Ton. Vor allem die Kapitelüberschrift *Salve, Schwule!* (S. 301) bleibt in ihrer Plakativität hinter der häufig doch viel besonneneren Argumentation um einiges zurück.

Goethe – so lautet die Kernthese des Buches – hegte eine lebenslange Sympathie für die ›griechische Liebe‹, und wenn er sich auch jedweder politischen Äußerung über eine mögliche Liberalisierung gleichgeschlechtlicher Lebensformen enthielt, trat er doch in seinem Werk wie im Leben selbst vehement für jene Männer ein, deren Zuneigung und Liebe anderen Männern galten. Wilson hebt besonders Goethes Bewunderung für Winckelmann hervor, über den er in dem ihm gewidmeten Buch *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805) schreibt, dass dieser stets ein »vollständiger Mann« (S. 190), also kein effeminierter Weichling, gewesen sei. Ebenso erläutert Wilson Goethes solidarisches Eintreten für den Schweizer Johannes von Müller, der wegen seiner Neigung zu anderen Männern Opfer einer boshaften Intrige wurde und heftigen öffentlichen Angriffen ausgesetzt war.

Vor allem aber sieht Wilson Goethes Parteinahme für die gleichgeschlechtliche Liebe in dessen gesamtem Werk gespiegelt, von den Anfängen im *Sturm und Drang* bis hin zu den letzten Szenen seines *Faust*. Goethes zustimmendes Interesse für diese Lebens- und Liebesform beschränkte sich laut Wilson nicht allein auf die vorurteilsfreie Darstellung homoerotischer Verbindungen; vielmehr plädierte Goethe wiederholt für eine gleichberechtigte Partnerschaft in der zunächst auf Ungleichheit beruhenden sexuellen Verbindung zwischen Männern und mehrfach gab er dem traditionell zum Schweigen bestimmten Jüngling eine eigene Stimme. In dieser fiktionalen Neudeutung mann-männlicher Verhältnisse sieht Wilson denn auch das wichtigste Ergebnis seiner Untersuchungen. In seiner Perspektive erscheint Goethe als geradezu utopischer Verfechter einer gleichberechtigten Partnerschaft zwischen liebenden Männern, wie sie zu seiner Zeit aufgrund des traditionellen Alters- und Autoritätsgefülles in homoerotischen Verbindungen noch ganz unüblich war.

Diese Grundidee entfaltet Wilson in mehreren aufeinander aufbauenden Kapiteln, die sich zu einer Werkbiographie aus dezidiert gleichgeschlechtlicher Perspektive fügen. Zentrale Stationen sind dabei zunächst Goethes vor-italienische Dichtungen. Die *Ganymed*-Hymne liest Wilson im oben erläuterten Sinne entschieden als Mündigwerden des jüngeren Geliebten, während er die *Erlkönig*-Ballade ausschließlich als Erzählung über einen verwerflichen sexuellen Missbrauch an einem Kind versteht. In Italien erlebte Goethe nach Wilson erstmals eine soziale Umwelt, in der unterschiedliche Formen der Sexualität gelassen praktiziert wurden, und dementsprechend stark sind die Spuren gleichgeschlechtlicher Liebe, die der Verfasser in den *Römischen Elegien* und vor allem den *Venezianischen Epigrammen* aufdeckt. Für Letztere habe Goethe sogar, so der diffizile Indizienbeweis, einen »homoerotischen Subzyklus« (S. 117) geplant, den er dann aber aus Rücksicht auf ein Lesepublikum, das bereits die heterosexuellen Freizügigkeiten der *Römischen Elegien* anstößig fand, wieder verworfen habe.

Erwartungsgemäß nehmen Goethes Winckelmann-Studie und das Schenken-Buch des *West-östlichen Divan* einen zentralen Raum in der Untersuchung ein. Wie bereits erwähnt, betont Wilson Goethes Verehrung gegenüber Winckelmann, dessen liebend-bewundernden Blick er sich bei der Betrachtung männlicher Kunstwerke zu eigen mache und damit – so die pointierte These – das von ihm selbst aufgestellte, auf Kant fußende Kunstprogramm der Weimarer Klassik hinter sich ließ bzw. auf unklassische Weise ausdehnte. An die Stelle des interesselosen Wohlgefallens am Kunstwerk trat, vermittelt durch Winckelmann, die bewundernde Einfühlung in androgyn stilisierte Männerkörper. Im Schenken-Buch untersucht Wilson ein dichtes Netz von möglichen intertextuellen Verweisen aus der antiken und vor allem der persischen Dichtung und bekräftigt damit seine Grundthese, dass Goethes radikale Neuerung in der Tradition homoerotischer Dichtung darin bestanden habe, den geliebten Jüngling mündig werden, ihn hier sogar zum Dichter reifen zu lassen.

Das Kapitel über das Bildprogramm in Goethes Treppenhaus am Weimarer Frauenplan gehört zu den überraschendsten der Studie, denn Wilson vertritt die sehr weit reichende

These, dass Goethe alle Kunstwerke, die er dort in seinen letzten Lebensjahren aufstellen ließ, absichtsvoll so arrangierte, dass ein »schwules« Treppenhaus« (S. 311) entstand, mit dem er sein eigenes vorurteilsfreies Bekenntnis zur griechischen Liebe offenlegte, prüde und homophobe Besucher aber bewusst provozieren und ihnen gar nahelegen wollte, dass sie in diesem Hause unerwünscht seien. Das ist eine zweifellos sympathische Idee – denn wer sähe den vielgescholtenen, in seinen späten Jahren oft als unnahbar beschriebenen Goethe nicht gern als liberalen Gastgeber, der all jene, die ihrer Sexualität wegen verfolgt werden, schon im Treppenhaus mit einer nonverbalen Botschaft der Toleranz, des Trostes und der Anerkennung empfängt! Die Indizien, die Wilson für dieses vermeintlich geplante »schwule« Bildprogramm« (S. 311) anführt, vermögen allerdings nicht zu überzeugen. Wenngleich etliche der dargestellten Figuren – der Apoll von Belvedere, Thorvaldsens Ganymed, der betende Knabe, die Ildefonso-Gruppe – in einer an Winckelmann geschulten Ästhetik eben auch als Ausdruck einer homoerotisch fundierten Kunstauffassung verstanden werden können, so ist damit zwar etwas über Goethes Kunstgeschmack gesagt, nicht aber darüber, dass er sein Treppenhaus intentional und programmatisch zu einem Manifest der Sexualmoral gestalten wollte. Wenn Wilson also selbstbewusst verkündigt, dass er erstmals das Bildprogramm dieses Treppenhauses »entschlüsselt« habe, so setzt er stillschweigend voraus, dass zuvor eine bewusste Verschlüsselung stattgefunden und ein konkreter Plan den Erwerb, zumindest aber das Arrangement der Kunstwerke gesteuert habe: »Der Hausherr hatte es [das beschriebene »Bildprogramm«] sich für seine Gäste ausgedacht, die ihn scharenweise aufsuchten« (S. 311). Den Beweis dafür kann Wilson – trotz aller Spitzfindigkeit der angeführten Argumente – nicht erbringen.

Das letzte der Interpretationskapitel widmet sich ausführlich dem Schluss von Goethes *Faust*. Während schon frühere Interpreten teils verschämt, teils mit fröhlicher Unbefangenheit darauf hingewiesen haben, dass Mephisto Fausts Seele nach dessen Tod deshalb einzufangen versäumt, weil ihn der Anblick der unter ihren Hemden nackten Engel, der appetitlichen »Racker« (V. 11800), sexuell erregt und ihn damit von seinem Ziel ablenkt, Mephisto also in seinen homosexuellen Gelüsten vorgeführt wird, wählt Wilson einen überraschend anderen Interpretationsansatz. Offenbar bestärkt durch seine Grundthese, dass Goethe gleichgeschlechtliches Verlangen niemals negativ geschildert habe, tritt Wilson den Nachweis an, dass die Engel in dieser Szene keinesfalls als männliche Wesen dargestellt werden, sondern vielmehr – in Übereinstimmung mit der neutestamentlichen Überlieferung – als geschlechtslose, androgyne Geschöpfe, allenfalls noch als Kastraten. Dieser argumentative Umweg ist für Wilson nötig, um zu seiner Schlusspointe zu gelangen, dass nämlich die Engel in dieser Szene durchtriebene Gestalten sind, die Mephisto regelrecht »verarschen« (so tatsächlich S. 337), da sie ein Verlangen in ihm erwecken, das zu stillen sie nicht imstande sind. »Ob Mephisto« aber, so lautet die dem Verfasser wichtige Schlussfolgerung, »homosexuell« oder »heterosexuell« begehrte, kann nicht entschieden werden« (S. 335).

Die gewundenen Argumentationen der Kapitel über Goethes Treppenhaus und den Schluss des *Faust* offenbaren eine grundsätzliche Schwäche von Wilsons Studie, so schlüssig und plausibel auch deren Grundgedanke – Goethes liberale Haltung gegenüber der gleichgeschlechtlichen Liebe – begründet wird. In seinem Bestreben, möglichst viele bislang unentdeckte Indizien für Goethes Hochschätzung des Homoerotischen ans Licht zu befördern, bedient sich Wilson wiederholt komplexer Argumente, die allerdings nicht immer stichhaltig sind, sich häufig gegenseitig stützen müssen und oft genug nur auf einer aufwendig konstruierten, doch labilen *Petitio Principii* beruhen. Einige Beispiele, längst nicht die einzigen, mögen dies illustrieren: Ohne näheren Grund behauptet Wilson, dass Fausts Seele »vermutlich« männlich sei (S. 320). Obgleich er die Begründung für diese Setzung schuldig bleibt, hantiert er damit sehr geschickt, um nachweisen zu können, dass Fausts Seele »verweiblicht« und »die ganze Person dadurch androgyn« werde (S. 320). Dieses Argument der geschlechtlichen Umcodierung Fausts benötigt Wilson für seine weitere Interpretation der Bergschluchten-Szene, in der Androgynität eine herausragende Rolle spielt. Das Fundament aber,

auf dem diese Argumentation fußt, bleibt eine unbegründete Vermutung. Ähnlich fragwürdig behauptet Wilson, dass es sich im *Erlkönig* »eindeutig« um Kindesmissbrauch handele – eine Schlussfolgerung, die sich in der Forschung nur »sehr allmählich« durchsetze (S. 72). Um es ganz deutlich zu sagen: Gegen einen Deutungsvorschlag, der auf das Interpretament »Missbrauch« setzt, ist nichts einzuwenden; er ist sogar ausdrücklich zu begrüßen, wenn es darum geht, harmlose und oberflächliche Interpretationen in Frage zu stellen. Die Zuversicht jedoch, einen »eindeutigen« Schlüssel für diese Ballade gefunden zu haben, deren Vielstimmigkeit und Mehrdeutigkeit ihren wesentlichen Reiz ausmacht, verkennt die grundsätzliche Ambivalenz des literarischen Textes. Auch dort, wo Wilson »verstohlene intertextuelle Verweise« (S. 242) im Schenken-Buch aufzudecken bestrebt ist, steht er vor dem Problem jeder intertextuellen Untersuchung, dass nämlich kaum zu entscheiden ist, ob unmarkierte Verweise auf entlegene Prätexe tatsächlich intentional zu verstehen sind. Um die Intentionen Goethes aber geht es Wilson in allen Kapiteln seines Buches. Die Gutwilligkeit seiner Leser strapaziert Wilson schließlich dort, wo er in einem einzigen Satz zwei unterschiedliche Grade von Wahrscheinlichkeit zusammenfügt und damit die Logik so stark malträtiert, dass auch wohlwollendste Lektüre nur Ratlosigkeit hervorrufen kann: »Offensichtlich bezieht sich Goethe hier auf Wielands *Geschichte der Abderiten* (1781), die er aller Wahrscheinlichkeit nach kannte« (S. 112; Hervorhebung S.D.).

Trotz dieser und etlicher weiterer Widersprüche im Detail: Wilson hat eine gründliche Studie vorgelegt, die eindrücklich Goethes Unbefangenheit und Liberalität in Fragen der Sexualmoral und privaten Lebensführung belegt und die zugleich ein gewichtiger Beitrag zur Geschichte der Homosexualität und der menschlichen Gefühle überhaupt ist. Stärkere Zurückhaltung im spitzfindigen Interpretationsaufwand wäre freilich mit einem Zuwachs an Plausibilität im Einzelnen einhergegangen. Und dass dieses Buch am Ende keinen Anlass gibt, im Treppenhaus am Frauenplan die Regenbogenfahne zu hissen, sollte auch seinen Verfasser nicht verdrießen.

Sabine Doering

Marie Wokalek: *Die schöne Seele als Denkfigur. Zur Semantik von Gewissen und Geschmack bei Rousseau, Wieland, Schiller, Goethe.* Göttingen 2011, 400 S.

Marie Wokaleks Dissertation zur Auffassung von der schönen Seele bei Rousseau, Wieland, Schiller und Goethe nimmt ein vieldiskutiertes Konzept erneut in den Blick. Die detaillierte theoriesprachliche Rekonstruktion im Zeichen einer »Historischen Semantik« (S. 30), so der Ansatz, begibt sich damit auf ein weites Feld interferierender Wissensbestände. Theologische Traditionslinien von Augustinus bis zum Pietismus, platonische Lehren und Renaissance-Denken, aufgeklärtes Naturrecht und moral-sense-Rezeption, antike Rhetorik und einsetzender Empirismus der Seelenkunde verschränken sich in einem unscharfen Konzept, das die von der Verfasserin vorgestellten Autoren in je spezifischer Weise aktualisieren. Christine Lubkoll hat auf die starke Tendenz zur Trivialisierung des platonisch und christlich fundierten Verständnisses von der schönen Seele im 18. Jahrhundert aufmerksam gemacht.¹ Als empfindsames Modewort und säkular verstandenes Tugendideal scheinen Auffassungen von der schönen Seele tendenziell rückwärtsgewandt und hinsichtlich der Französischen Revolution geradezu als Anachronismus begriffen werden zu müssen. Angesichts des skizzierten Diskurssynkretismus und der Trivialisierung im populären Schrifttum der Zeit bleibt zu

¹ Vgl. Christine Lubkoll: *Moralität und Modernität. Schillers Konzept der »schönen Seele« im Lichte der literaturhistorischen Diskussion.* In: *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne.* Hrsg. von Walter Hinderer. Würzburg 2006, S. 83–99.

fragen, inwieweit über eine Historische Semantik sinnvoll nach der Leistungsfähigkeit des Konzepts »schöne Seele« gefragt werden kann. Skepsis ist also geboten, wenn Wokaleks Arbeit dezidiert die Spätphase eines wirkmächtigen Seelenverständnisses fokussiert, sich den Rettungsversuchen einer vor-modernen Denkfigur widmet. Das Verdienst der Arbeit ist es, das Verständnis von der schönen Seele aus dem gängigen Kontext einer antimodernistischen Haltung gelöst zu haben, um sie so vor dem Hintergrund einer »gestaltenden Bewältigung der Modernebedingungen« (S. 370) neu lesbar zu machen.

Wokalek ordnet die Arbeitshypothesen ihrer Studie unter Aspekte der sozialphilosophischen Imperative (die schöne Seele als Entwurf einer Gesellschaftsform), der ausgeübten erkenntnistheoretischen und moralphilosophischen Mittlerfunktion (zu formulierende Antworten auf die Herausforderung einer inneren Zerrissenheit des modernen Subjekts) und der ästhetischen Verheißenungen (die schöne Seele im Kontext von Dichtkunst und schönem Schein). Mit diesen Hypothesen wird die in den Mittelpunkt gerückte Neufunktionalisierung der schönen Seele als spezifisch moderne Denkfigur kenntlich (vgl. S. 44 f.). Verstanden wird diese Funktionalisierung als Mittlerfigur, die eine Ausdrucks-, Wirkungs- und Darstellungsfunktion besitzt, wobei die Verfasserin hierzu erkenntnistheoretisch auf Ernst Cassirers idealistischen Begriff der symbolischen Form zurückgreift. In den Vorüberlegungen, die sich den Strukturmerkmalen der Moderne – der Selbsterreferentialität der Moral und dem Spannungsverhältnis von Seele und Empirie – widmen, erhält das Analyseinstrument »Denkfigur« als dynamische Übergänge konturierender und Texte organisierender Terminus ein hohes Maß an Plausibilität, nicht zuletzt, um den Schwierigkeiten zu begegnen, die sich angesichts der Überschneidung historischer Diskurse und Fragestellungen ergeben (vgl. S. 31).

Es folgen die vom Umfang her auf je etwa 70 bis 80 Seiten angelegten Einzelanalysen zu Rousseau, Wieland, Schiller und Goethe. Mit Rousseau, dessen wache Augen wohl nicht zufällig den Umschlag der Dissertation zieren, setzt für die Verfasserin auch jene Interferenz von Gewissen und Geschmack, von Ethik und Ästhetik ein, die als Leitfrage die Einzelanalysen nun wie ein roter Faden durchzieht (vgl. S. 41). Vermag diese Verengung des Gewissensbegriffs, die allein in der Rousseau zugebilligten Autorität begründet zu liegen scheint, zunächst zu erstaunen, so wird im Fortgang der Lektüre zunehmend deutlich, wie unter dieser leitenden Konstellation notwendige Erschließungen des Gewissensbegriffs (z. B. Pietismus, moral sense, Kant) immer wieder hilfreich hinzugenommen werden können. Zweifellos hätten klärende Einführungen zu antik-christlichen Praktiken des Gewissens und der Selbsterforschung (z. B. der Stoa und des paulinischen Gerichtshofs nach Röm. 2,15) sowie zur rhetorischen Verfasstheit des Gewissens im (inneren) Dialog oder der monologischen Selbstüberredung dazu beigetragen,² übergreifende Linien noch deutlicher zu präzisieren. Vor diesem Hintergrund gestalten sich die rhetorische Selbstauffektation bei Rousseau, die hermeneutische Tugend des Gewissens bei Wieland, Figuren der Selbstüberredung bei Schiller oder Goethes dialogisches Gewissen der Gemeinschaft als spezifische Variationen mit einer eigenständigen historischen Tiefendimension, die nicht notwendigerweise an Konzepte von der schönen Seele gebunden sind.

Nach vorbereitenden, fundierten Analysen zum *Discours sur l'inégalité* und zu *Emile*, die sich der politischen Dimension von Gewissensbildung und Gewissenserziehung widmen, entfaltet die Verfasserin im Rousseau-Kapitel anhand des Romans *Julie oder die Neue Héloïse* überzeugend die These, die schöne Seele Julie fungiere als *Législateur* des Gemeinwesens (vgl. S. 75). Vom trainierten Gewissen und dem Selbst der Protagonistin ausgehend könne letztlich auch die ökonomische Autonomie des Gemeinwesens bestehen. Der Dialog als Praxis des Gewissens und die Fiktion als Medium moralischer Wahrheit bilden den argumentativen Abschluss der Rousseau-Lektüre, die in großer Belesenheit unter anderem auch

² Vgl. etwa Ilsetraut Hadot: *Seneca und die griechisch-römische Tradition der Seelenleitung*. Berlin 1969. Jean Nienkamp: *Internal Rhetorics. Toward a History and Theory of Self-Persuasion*. Illinois 2001.

auf *Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers* und den *Brief an Herrn d'Alembert* zurückgreifen. Rousseaus Schriften werden überwiegend – um der besseren Lesbarkeit willen – in deutscher Übersetzung zitiert, ausgewählte Termini (z. B. *homme naturel*, *amour de soi-même*, *amour propre*) im französischen Original. Nicht immer ist ersichtlich, wie hier methodisch verfahren wurde.

Als wissenschaftlich fruchtbarstes und überzeugendstes Kapitel der Dissertation erscheinen die Ausführungen zu Wieland, die gekonnt an Rousseau anknüpfen und den Entwurf einer Gesellschaftsform unter Annahme eines höchsten Gutes luzide fassen. Die Verkürzung von Kalokagathia, Virtuoso- und Moral-Grace-Konzept bei Wieland beschreibt die Verfasserin angesichts der Bestimmung des Menschen hin zur Geselligkeit, wie sie für Wieland konstitutiv sind. Besonders hervorzuheben ist die herausdestillierte Forderung nach einer »Demokratisierung der schönen Künste und Wissenschaften« (S. 155), die Wieland zur Verbesserung der Staatsverfassung von Künstlern und Gelehrten im Gesellschaftskonzept von der schönen Seele betrieben wissen will. Indem der späte Wieland vor allem nach den produktions- und rezeptionsästhetischen Voraussetzungen frage, die dem schönen Schein seine ethische Wirkung sicherten, werde die empirische Umorientierung deutlich. So sei neben einer affirmativen Bezuglichkeit von Gutem und Schöнем bei Wieland auch eine ironisch-kritische Haltung gegenüber der Denkfigur der schönen Seele zu konstatieren. Dies zeigt Wokalek anhand einer bestechenden Analyse der dritten Fassung des *Agathon*-Romans. Wieland schaffe hier über »die Semantik von der schönen Seele ein Bewußtsein für die Differenz zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Geschmack« (S. 207). In dieser Ausdifferenzierung lasse sich ein Funktionswandel feststellen, der innerhalb der Denkfigur der schönen Seele vor allem auf die Befähigung des Subjekts zur Selbstreflexion und zur Stimulierung der hermeneutischen Tugend ziele (vgl. ebd.).

Innerhalb Schillers Entwurf sittlicher Freiheit sieht die Verfasserin die schöne Seele als Mittlerin von Sinnlichkeit und Verstand, stelle sie doch als Drittes die gelungene Balance zwischen diesen Antagonismen vor Augen. Angesichts einer Priorität des sinnlichen Triebs bei Schiller wird in der Folge die praktisch-ethische Dimension der Denk- und Mittlerfigur betont, die es dem Individuum ermögliche, frei vom Herrschaftsanspruch des Staats und auf eine gesellige Öffentlichkeit hin zu leben (vgl. S. 260), indem die individuellen Interessen ausbalanciert werden können. Hinsichtlich der scharfsinnigen Ausführungen zur rhetorischen Evidenz der schönen Seele, dem Konnex von Selbstüberredung und individueller Willensfreiheit, in diesem Kapitel erscheint es umso bedauerlicher, dass – bis auf kurze Hinweise zum Fragment *Der versöhnte Menschenfeind* – stützende und klärende Werkinterpretationen (ohne argumentative Begründung) ausnahmsweise ausbleiben, das Schiller-Kapitel sich so überwiegend auf theoretische Schriften und Briefe konzentriert. Davon abgesehen, ist wirklich bewundernswert, mit welcher Souveränität die Verfasserin Schillers theoretische Schriften in ihre dichte Argumentation einzubauen und im Kontext der Fragestellung neu zu perspektivieren versteht.

Wenig erstaunlich ist es dagegen, dass in Goethes Gesamtwerk der Denkfigur der schönen Seele eine weit geringere Bedeutung zukommt. Es sind vor allem Briefe Goethes an Charlotte von Stein und ein Kommentar zur physiologischen Ästhetik von Franz Hemsterhuis, die hier als Quellen einer theoriegeschichtlichen Rekonstruktion dienen. Goethes Reformulierung der stoischen Gewissenspraktiken Marc Aurels als Dialog mit Charlotte von Stein darf als besonders aufschlussreich gewertet werden. Dass bei Goethe von einem Ethos der Anschauung gesprochen werden kann, das zwischen Gewissen und Geschmack vermittelt (vgl. S. 320), wird angesichts der doch recht umfangreichen Forschungsarbeiten zur Thematik hingegen wiederum kaum überraschen. Auf diesen Überlegungen aufbauend, wird in den *Lehrjahren* Natalie als Gewissen der Gemeinschaft lesbar, dessen sich »jedes einzelne Mitglied anschauend vergewissern kann« (S. 347). Für Wilhelm lasse sich eine Ausdifferenzierung von produktiver Einbildungskraft einerseits und Gewissensgesetz andererseits geltend machen (vgl. S. 355). Anhand des berühmten sechsten Buchs der *Lehrjahre*, *Bekenntnisse*

einer schönen Seele, rekonstruiert Wokalek goethesche Ironie. Der Vorwurf an die Stiftsdame (»Sie verwechselt das Bedürfnis, sich ihres Glaubens gewiß zu werden, mit dem Wunsch, ihrem Selbst eine Form zu geben.«, S. 355) ist hingegen problematisch, gehören doch Operationen der Glaubens- und Selbstvergewisserung gleichermaßen zu den Praktiken des frühneuzeitlichen Gewissens, das im Seelenheil immer auch die eigene diesseitige Identität verhandelt; beide können folglich nur künstlich getrennt werden.

In einem letzten, kurzen Kapitel werden unter den Leitlinien »Ethische Praktik und Sozialmodell«, »Epistemologische Begabung und Habitus der Kritik« sowie »Kunstphilosophisches Paradigma und Darstellungsmodus« die Ergebnisse der Einzelanalysen nochmals knapp zusammengefasst und kontextualisiert. Die Dissertation enthält ferner ein äußerst hilfreiches Register.

Marie Wokaleks differenzierte argumentierende, gelehrtre und bereichernde Dissertation liest die Denkfigur der schönen Seele als Bewältigungskonzept der Modernebedingungen. Unter diesen Bedingungen, so die Verfasserin, erlebe sie erst den »Höhepunkt ihrer literarischen Ausgestaltung und ihrer philosophischen Profilgebung« (S. 370).

Franz Fromholzer

Ansgar Mohnkern: *Metapher, Wiederholung, Form. Zu Goethes Unbegrifflichkeiten*.
Bielefeld 2012, 188 S.

Das Dilemma neuzeitlicher Forschung liege darin – so heißt es zu Beginn der Studie –, »dass sie in dem Maße einer Anschauung depriviert wird, in welchem sie sich ›systematisiert‹« (S. 9), d.h. die begriffliche Klassifikation ihrer Gegenstände anstrebt. Dieser Misslichkeit zum Trotz hat sich Ansgar Mohnkern in seiner an der Yale University entstandenen Dissertation zur Aufgabe gemacht, »einen Beitrag zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Begrifflichkeit der Sprache zu leisten« (S. 11). Dabei stellt sich ihm die entscheidende Frage »nicht nur als eine nach dem Begriff, sondern in mindestens gleichem Maße als eine nach den Möglichkeiten und Grenzen der Anschauung selbst« (ebd.). Untersucht werden folglich die Momente des Anschauungsverlustes und der Unbegrifflichkeit in Goethes Werk, ohne dabei jedoch einer konkreten Fragestellung nachzugehen. Allein der defizitäre Charakter begrifflicher Erkenntnis kann als so etwas wie eine Konstante innerhalb der Studie angesehen werden. Hierbei liegt das Hauptaugenmerk auf den morphologischen Schriften Goethes sowie auf *Die Wahlverwandtschaften*, *Faust II* und *Mächtiges Überraschen*. Was Goethes Arbeit antreibe, und diese Ansicht mag man durchaus teilen, seien »die Fragen nach Entstehung und Entwicklung überhaupt sowie die Frage nach der Möglichkeit einer Repräsentation derselben in Sprache« (S. 120).

Nach einem Vorwort gliedert sich die Monographie in vier Teilabschnitte zu Aspekten der Unbegrifflichkeit: Auf ein einleitendes Kapitel über die Metapher folgen Studien zur ›Unbegrifflichkeit der Wiederholung‹, ›des Reims‹ und ›der Form‹. Auf eine abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse wird bedauerlicherweise ebenso verzichtet wie auf einen Forschungsüberblick.

Das erste Kapitel analysiert Goethes Rede von einem ›Fortgepflanzten‹, das als etwas ›buchstäblich Pflanzliches‹ und zugleich ›gepflanzt Sprachliches‹ verstanden wird. Diese zweifache Auslegung legitimiert sich durch Goethes Annahme einer *einsichtigen* Einbildungskraft, die »als ein Vermögen der aktiven Bildung [...] in das Wesen der Sprache« (S. 26) eingreife, indem sie »Gleiches und Ähnliches erfaßt« (HA Briefe, Bd. 3, S. 501), sich also um ein Analogieverhältnis zwischen Sprache und Gegenstand bemüht. Unmittelbare Erkenntnis könne es laut Mohnkern nur geben, wenn die Gleichenisse mit dem Gegenstand vollkommen identisch wären. Da man es aber mit einem »Sich-über-den-Gegenstand-Legen

des Sprachlichen« zu tun habe, scheine es zwar, als ließe sich Kongruenz herstellen; Mohnkern gemäß verdecken alle Begriffe jedoch »den Gegenstand, dessen ›Anschauung‹ sie versprechen« (S. 28). Obgleich alle nachfolgenden Abschnitte vordergründig eine jeweils andere Variante der Unbegrifflichkeit zum Ausgang haben, kommen sie fortwährend auf den Verlust von Ursprünglichkeit bzw. auf den daraus resultierenden erkenntnistheoretischen Skeptizismus zurück.

Demnach sieht das zweite, umfangreichste Kapitel dieses ›Prinzip der Geschiedenheit‹ auch in Goethes *Wahlverwandtschaften* am Wirken: Der Text sei einer ›Ordnung von Fortpflanzung und Versetzung‹ (vgl. S. 103) unterworfen, die sich bereits im ersten Satz des Romans bemerkbar mache. In der Namenszuschreibung des Erzählers wird bekanntermaßen der ursprüngliche Name des Protagonisten durch einen fremden und ›unechten‹ ersetzt, weshalb jener mit einer Ordnung metaphorischer Sprache im Verbund stehe, die den ersten Namen »als unzugänglichen wie zugleich unvergegenwärtigbaren« (S. 52) markiere. Diese differenzielle Struktur bedinge ein Subjekt, das sich im ›Prinzip eines unablässigen Aus-sich-selbst-Austretens‹ (vgl. S. 60) stetig fortbewege und in dieser Form sowohl im *Werther* als auch im *Faust* wiederzufinden sei. In der prominenten ›Gleichnisrede‹ des vierten Kapitels der *Wahlverwandtschaften* offenbare sich ebenfalls eine metaphorische Ordnung, in der ein Buchstabe (A-B-C-D) »an die Stelle des nicht zu Erkennenden« (S. 89) tritt. Die Benennung des Kindes Otto, das selbst erst aus einem Moment der Verwechslung und des kreuzweisen Austausches hervorgeht und damit am Prinzip der Geschiedenheit partizipiert, wird als vergeblicher Versuch angesehen, »ein Original als ein vermeintlich Ursprüngliches in metaphorischer Form zu fassen« (S. 94). Das Kapitel bestimmt zuletzt den Habitus der Wiederholung als Ausdruck der Verlustbewältigung, der – einem Echo gleich – ursprüngliche Ereignisse zwar verfälscht, mittels Verzerrung und Variation jedoch etwas ›Neues‹ hervorbringt. Die Untersuchung der *Wahlverwandtschaften* schließt mit der Erkenntnis, dass die dichterische Sprache eine sei, »deren Grund nicht ein Identisches, nicht ein Original, sondern stets nur [...] ein Wiederholtes, ein immer schon Fortgepflanztes und damit [...] ein Metaphorisches« bildet (S. 114).

Auch im dritten und vierten Kapitel geht es vornehmlich um »jene Konstellation von falschen Namen, von Sprache und Verwandtschaft, von Echo und Wiederholung sowie von Unbestimm- wie Unbegreifbarkeit dem Ursprung gegenüber« (S. 119). Indem diese Provenienz »nur in der Instanz des Nachklangs darzustellen« sei, konstituiere sich z.B. in Mephistopheles' Verwechslung von ›Greif‹ mit ›Greis‹ »die mephistophelische Variante der Zuspätgekommenheit des nachzeitigen Echos« (S. 118). Des Weiteren wird der allgegenwärtige Status des Fortgepflanzten im Reim erkannt, wo sich zwei Wörter zwar ähneln, nie aber vollständig identisch sind. Euphorion, der als Trauernder »seinen nachzeitigen Standpunkt als Zuspätgekommener begreift« (S. 149), erweist sich als Sinnbild des ›Nachvollzugs der Entstehung einer poetischen Sprache‹ (vgl. S. 143), von der es – analog zum vorherigen Kapitel – heißt, dass sie »die Erfahrung der Unbegrifflichkeit« schlechthin repräsentiere, indem sie »durch keinen erkennenden Begriff, ja durch kein Sprachliches überhaupt angemessen zu erfassen« sei (S. 148).

In *Mächtiges Überraschen* scheint es, als wäre aufgrund einer vordergründig zur Ruhe gelangten Bewegung die ›Trennung von ursprünglichem Original und entfernter Nachzeitigkeit‹ (vgl. S. 157) durchbrochen. Diese Annahme erweise sich hinsichtlich eines verbleibenden Schwankens jedoch als fehlerhaft. Angesichts des denkbaren Verweises im letzten Vers auf Dantes *La Vita Nuova* wird überdies auf das wiederholende Verstellen eines Originals hingewiesen, das jedem Zitieren innwohnt. Nicht minder wird der Form die Möglichkeit abgeschlagen, ihren Ursprung zur Anschauung zu bringen, da sie sich nur vermöge einer immer schon in steter Bewegung begriffenen Gestaltung konstituiert. Das abschließende Fazit lautet: »So bleibt also [...] die Spur jenes ›fort‹ am Werk, die – gleich ob in Gestalt der Ordnung von Metapher, Wiederholung, Reim oder eben von Form – wie eine schier unauslöschliche Spur in das Werk Goethes hineinragt« (S. 180).

Ansgar Mohnkerns mitunter sprunghafte Untersuchung lässt erkennbar werden, wie sehr Goethes Rhetorik von einer »unauflösbar[n] Struktur der Fortbewegung« (S. 60) durchzogen ist. Stets reflektiert der Autor zwar die Grenzen der eigenen Begrifflichkeit und verliert darüber hinaus den theoretischen Bezug nicht aus den Augen, die gehäufte Verwendung der morphologischen Terminologie geht allerdings zu Lasten der Lesbarkeit. Daneben erschwert ein nur schwach motivierter Argumentationszusammenhang das Verständnis des kapitelumfassenden Leitgedankens; die an einigen Stellen überanstrengte Suada trägt das Ihre zur Unübersichtlichkeit bei. Das Vorhaben, einen Beitrag zur Reflexion der Grenzen begrifflicher Erkenntnis zu leisten, kann aufgrund solch essenzieller Mängel im Aufbau nur zum Teil als gelungen angesehen werden. Eine neuartige Perspektive liefert allein die Feststellung eines textübergreifenden Prinzips der Geschiedenheit. Abschließend ist zu sagen, dass die Arbeit über Denkanstöße zum Anschauungsverlust, der Goethes Werk inhärent sein soll, nicht wesentlich hinausgelangt.

Ingo Vogler

Katharina Mommsen: *Goethe und der Alte Fritz*. Leipzig 2012, 231 S.

Über keinen zweiten Monarchen seiner Zeit hat Goethe sich öffentlich so ausführlich geäußert wie über Friedrich den Großen. Wenn er zu Beginn von *Dichtung und Wahrheit* sagt, »ein Jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein« (MA 16, S. 11), dann kann man das, auf die an gleicher Stelle beschworenen »ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs« (ebd.) bezogen, auch in Jahreszahlen übersetzen: Goethe kam ein Jahr nach dem Frieden von Aachen, der den zweiten schlesischen Krieg abschloss, zur Welt und er wurde als siebenjähriger Knabe erstmals politisch sozialisiert durch die im zweiten Buch von *Dichtung und Wahrheit* dargestellten familiären Misshelligkeiten über den Siebenjährigen Krieg. Der Hubertusburger Friede von 1763 ermöglichte nicht nur die Frankfurter Königswahl und -krönung von 1764, einen Höhepunkt im Leben des jungen Goethe, sondern begründete auch jene lange Friedenszeit, die in Mitteldeutschland erst 1806 mit der Schlacht von Jena und Auerstedt zu Ende ging und die nur ein einziges Mal, 1778/79, im sog. Bayerischen Erbfolgekrieg, auch für Weimar bedroht schien. »Friedrich der Zweyte«, wie er ihn oft nennt, stellt neben der Französischen Revolution und Napoleon das dritte große Thema von Goethes allgemeiner politischer Biographie dar, sofern sie über die engen Grenzen Weimars hinausreicht.

Es ist daher ein wichtiges Ereignis für die historische Goethe-Forschung, dass nun nach Jahrzehnten aus der berufenen Feder von Katharina Mommsen die erste gründliche, die Quellen mit mustergültiger Sorgfalt einbeziehende, sie meist sogar vollständig zitierende Darstellung dieses bedeutenden Gegenstands erschienen ist. Alle älteren Anläufe sind damit überholt und der dankbare Rezensent kann neben allgemeiner Zustimmung nur hie und da ein paar Höhepunkte markieren und Ergänzungen vorschlagen.

Für Historiker bedeutsam ist, dass die in Deutschland damals allgemein umstrittenen Rechtsfragen zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges mit Hinweisen auf Titel in der Bibliothek von Goethes Vater konkretisiert werden. Zu Recht zeigt die Verfasserin, dass mit dem Eintritt in den Weimarer Staatsdienst Goethes Beziehung zum großen König eine politisch-persönliche wurde und dass sie fortan die Fragen von Militärpolitik und höfischem Literaturgebaren gleichermaßen umfasste. Hier ist der von Mommsen immer wieder ausgeführte Vergleich mit dem Dessauer Fürsten Franz, dem Begründer des Wörlitzer Gartenreichs, von besonderem Gewicht: Friedrich betrachtete Sachsen-Weimar und Eisenach ebenso wie Anhalt-Dessau als unmittelbares Vorland und Einflussgebiet seines Staates, in

beiden Fällen der preußischen Monarchie übrigens auch verwandschaftlich verbunden (Carl August war Großneffe Friedrichs) und keineswegs zu reichs-, gar außenpolitischer Selbständigkeit berufen. Dass die kleinen Länder zwischen der Mark Brandenburg und Sachsen im Kriegsfalle Aufmarschgebiet und Rekrutenreservoir zu sein hätten, war dem Berliner Herrscher selbstverständlich.

Wie verzweifelt Weimars Lage im Bayerischen Erbfolgekrieg wirklich war, hat Albrecht Schöne in seiner Abhandlung über den »Kriegskommissar Goethe« ausgemalt (*Jb. des Ordens pour le Mérite* 10 [2009], S. 37–59), die Mommsen nicht erwähnt. Vollkommen plausibel ist, dass Friedrich nicht nur die Weimarer Widerstände bei der preußischen Soldatenwerbung aufmerksam registrierte, sondern auch höfische Widerspenstigkeit wie Goethes Verspottung des Preußischen Adlers in den *Vögeln* wahrnahm. Bei dem Dessauer Fürsten hat er kulturelle Absetzbewegungen mit ähnlichem Misstrauen beobachtet. Die mutmaßlich weit ältere Abhandlung zur ›Littérature Allemande‹, die Friedrich nach ausgestandener Kriegsgefahr mit aktuellen Sottisen gegen den Favoriten seines Weimarer Verwandten anreicherte und gut sichtbar zum Druck brachte, war ein unmissverständliches kulturpolitisches Signal und ein intellektueller Skandal. Dass sowohl das *Journal von Tiefurt* wie die ursprüngliche Intention der Dessauer und Weimarer Initiative zu einem Fürstenbund eine antipreußische Tendenz haben, darf man im Widerspruch zu der zahlreichen älteren Forschung energisch unterstützen. Dabei spielten Anna Amalia und Goethe die Hauptrollen, während Carl August bis 1806 für den preußischen Militärruhm anfällig blieb, zu Goethes Leidwesen. Jena und Auerstedt entschied so auch einen jahrzehntelangen Dissens zwischen dem Dichter und seinem Herzog, zugunsten des weitsichtigeren Goethe.

Nach dem dramatischen Duell zwischen König und Dichter zwischen 1778 und 1782 ist die ausgeruhte Serenität, die Goethe für Friedrich in *Dichtung und Wahrheit* entwickelt, umso bemerkenswerter. Persönlich nah gekommen war ihm der König schon während des einzigen Besuchs in Potsdam und Berlin 1778, bei dem Goethe die Gelegenheit erhielt, sogar das Arbeitszimmer Friedrichs in Sanssouci zu betreten; für diese Episode bleiben die ältere Darstellung von Otto Pniower (1925) und neuere Bemerkungen von Conrad Wiedemann (2000) unentbehrlich. Seither war der neben den Staatsgeschäften dichtende Goethe geneigt, sich mit dem Flöte spielenden König zu vergleichen, in einer Haltung der Brüderlichkeit unter Großen, die er später nur noch für Napoleon entwickelte.

Doch Goethes Altersruhe gegenüber Friedrich hat auch noch einen aktuellen Hintergrund und hier ist die einzige Stelle, bei der man an der meisterhaften Studie von Mommsen etwas zu ergänzen findet. Inzwischen nämlich hatte Goethe dem Historiker Johannes von Müller, der in einer Friedrich-Rede 1807 öffentlich für einen Ausgleich mit Napoleon votiert hatte und daher schwersten Anfeindungen ausgesetzt war, beispringen müssen – in der berühmten Übersetzung von *La Gloire de Frédéric* für Cottas *Morgenblatt*. Wie ungeheuerlich vor allem die Berliner Angriffe auf Müller waren, hat Paul Derks in seinem von der Goethe-Forschung konsequent ignorierten Buch *Die Schande der heiligen Päderastie* (Berlin 1990) dargestellt (S. 295–369, v.a. S. 321 ff.), das erst die wahren Hintergründe von Goethes Müller-Friedrich-Aktion von 1807 erhellt. In diesem Kontext darf man dann auch fragen, ob Goethe mit seiner vielschichtigen und schillernden Friedrich-Darstellung in *Dichtung und Wahrheit* mitten in der napoleonischen Epoche nicht ein ähnliches, rheinbündisches Friedenssignal aussandte wie Johannes von Müller mit seiner Friedrich-Rede in der Berliner Akademie 1807. Damit wäre aber auch konstatiert, dass die Themen *Goethe und der Alte Fritz* und *Goethe und Napoleon* sich brüderlich berühren, in einer der wiederholten Spiegelungen, wie sie für Goethes historisches Denken so bezeichnend sind.

Gustav Seibt

Sebastian Kaufmann: »Schöpft des Dichters reine Hand ...«. *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik*. Heidelberg 2011, 525 S.

Der Untertitel der Freiburger Dissertation (2011) von Sebastian Kaufmann kündigt einerseits eine lose Sammlung von Gedichtinterpretationen an, verweist andererseits aber auf ein lyrisches Feld, das beinahe deckungsgleich mit Goethes forschungsgeschichtlich bedeutendsten Gedichten zu sein scheint. In seinen *Studien zu Goethes poetologischer Lyrik* widmet sich Kaufmann mit repräsentativem Anspruch – »einen Querschnitt poetologischer Lyrik aus allen Schaffensphasen Goethes« bietend (S. 25) – den folgenden Texten: *Wandrers Sturmlied* (entstanden bis 1774), *Harzreise im Winter* (1777), *Zueignung* (1784), *Römische Elegien* (1788–1790), *West-östlicher Divan* (1814–1819) und *Trilogie der Leidenschaft* (1823–1824). Neben ausführlichen Interpretationen im Sinne des ›close reading‹ setzt Kaufmann seine Ergebnisse gewinnbringend mit kunsttheoretischen Schriften Goethes in Beziehung.

Kaufmanns Ergebnisse für die Gedichte und Gedichtzyklen lassen sich wie folgt akzentuieren: *Wandrers Sturmlied* liest er durch die von Beginn an zu vermutende Zielgerichtetetheit der Wanderung zur schützenden Behausung als bloße Illusion des ›Versuch[s]‹, das Erhabene der Natur in die Superiorität des Ichs zu überführen (S. 89), mithin als Absage an einen absoluten künstlerischen Autonomieanspruch. Für die *Harzreise im Winter* wird ein gedichtimmanenter Wandel von einer eindimensionalen Gotteskonzeption hin zur ›Wesens-einheit von göttlich-naturhafter Liebe und Dichtung‹ (S. 138) festgestellt, welche – komprimiert in der Formel ›Geheimnisvoll offenbar‹ – in der Schlussstrophe auf den Dichter selbst projiziert sei (S. 157). *Zueignung* gilt Kaufmann als die Darstellung der ›Initiation des lyrischen Ichs zum Dichter‹ (S. 175) durch eine schöne Frau. Diese sei als Verkörperung der Wahrheit eine (im goetheschen Sinn) nicht allegorische, sondern symbolische Gestalt, eine ›lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen‹ (*Maximen und Reflexionen*; S. 189).

Aus den *Römischen Elegien* und dem *West-östlichen Divan* trifft Kaufmann eine (hinsichtlich des poetologischen Gehalts) begründete Auswahl an Texten, die er in steter Abfolge analysiert, ohne die jeweilige zyklische Gebundenheit der Gedichte aus den Augen zu verlieren. Für die *Römischen Elegien* wird sowohl eine ›priapeische Poetologie‹ (S. 288) als auch eine ›klassische Poetologie‹ (S. 298) behauptet, wobei mit letzterer eine ›noch deutlich über die Aufklärung hinausgehende Anerkennung des Sinnlich-Natürlichen‹ einhergehe (S. 299), die Priapus zur klassischen Schutzgottheit erkläre. Liebe und Dichtung werden auch für den *West-östlichen Divan* als zentrale Themen herausgearbeitet, wobei der Zyklus insofern poetologisch grundiert sei, als *Höheres und Höchstes* (*West-östlicher Divan*) nur innerhalb einer ›Fiktion in der Fiktion‹ erreicht werden, nämlich explizit als ›poetische Phantasie‹ markiert (S. 411).

Das abschließende Interpretationskapitel gilt der *Trilogie der Leidenschaft*, die als Darstellung der ›schmerzlich auseinanderbrechende[n] Einheit‹ von ›Dichtung, Liebe und Paradies‹ verstanden wird (S. 413). Das Schlussgedicht *Aussöhnung* ersetze die Dichtung/ das Dichten durch den Musikgenuss als beglückende, lebensbejahende, ästhetische Kompen-sation vorausgehenden Liebesunglücks.

Kaufmanns Monographie besticht durch originelle Interpretationsansätze (insbesondere bei den Einzelgedichten), die sich häufig gegen den vermeintlichen Forschungskonsens richten. Von großer Belesenheit zeugen seine vielfältigen Verknüpfungen der poetologischen Analyseergebnisse mit Goethes kunsttheoretischen Schriften. Nicht ganz verständlich ist der mitunter kämpferische Gestus gegen diejenigen Forschungsbeiträge, die auch biographisch argumentieren. Kaufmanns Konzentration auf die Autonomie, Fiktionalität und Selbst-reflexivität der Gedichte müsste nicht zwangsläufig dazu führen, einen biographischen Hintergrund prinzipiell abzustreiten – bisweilen kann Kaufmann seine Behauptung der Fiktivität von im Gedicht dargestellten Sachverhalten nur vorbringen, indem er eine biographische

Wirklichkeit voraussetzt: »So oder so ist aber die Behauptung, der [...] Ginkgo-Baum befindet sich im Garten des sprechenden Ichs, ein Fiktionssignal, da es in Goethes Garten in Weimar keinen solchen gab« (S. 372).

Kaufmanns Studien werden durch das thematische Band des ›Poetologischen‹ zusammengehalten, womit dezidiert nicht die Entfaltung einer versifizierten Dichtungslehre gemeint ist. Vielmehr werden Dichtungsthematik, Selbstreflexivität und Performativität als Merkmale des Poetologischen genannt (S. 16–18). Es besteht damit allerdings die Gefahr, dass die dem Poetologischen zugrundeliegende ›Poetik‹ mit dem bloßen Reden über Dichter und Dichtung deckungsgleich wird. In seinen Interpretationen geht Kaufmann darüber noch hinaus, wenn er etwa die Elegie V (*Römische Elegien*) mit Blick auf die Bildhauerkunst analysiert und das Poetologische damit dem Kunstretheoretischen schlechthin annähert.

Sehr zurückhaltend ist die Arbeit mit übergreifenden Aussagen zu Kontinuität und Wandel in Goethes lyrischem Œuvre und in seiner Dichtungsauffassung. Kaufmann beschließt seine Arbeit mit dem Hinweis, dass Goethes lyrisch-poetologische Reflexion weitestgehend »›Werkpoetologie‹, d.h. genau auf den Text beschränkt [sei], in dem sie formuliert« ist (S. 475). Eher am Rande gibt die Monographie Hinweise auf werkgeschichtliche Beständigkeit, etwa hinsichtlich der ›Klassizität‹ (S. 27–29) oder der »Idee der (göttlichen) Liebe als Grundprinzip des Kosmos, das alles Seiende harmonisch miteinander verbindet« (S. 97). Die Zurückhaltung bei der Formulierung allzu großer Leitthesen führt dazu, dass Kaufmanns Monographie als Interpretationsleitfaden bedeutender, (auch) poetologisch zu lesender Goethe-Gedichte verstanden werden kann. Diese Leistung ist angesichts der anspruchsvollen, oft besprochenen Texte hoch zu schätzen.

Lars Korten

Thorsten Valk: *Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung*. München 2012, 288 S.

Arbeitsbücher aus dem C.H. Beck-Verlag haben nun schon einige Generationen von Studierenden begleitet und angeleitet. Das jüngste Buch der bis dato sechzehn Titel umfassenden literaturwissenschaftlichen Reihe *Epoche – Werk – Wirkung*, die 1975 mit Wilfried Barners *Lessing* sich anschickte, den Kanon der Literatur abzuschreiten, widmet sich, getreu dem eingeführten biographischen Schema, dem Schaffen Johann Wolfgang Goethes von der Lyrik des Leipziger Studenten bis zur Ankunft des nun schon berühmten Dichters 1775 in Weimar.

Der Verfasser, Leiter des Referats *Forschung und Bildung* bei der Klassik Stiftung Weimar und Privatdozent an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, hielt im Sommersemester 2012 eine Vorlesung zum Thema, was einige didaktische Wiederholungen zu erklären vermag. Entstanden ist daraus ein ungemein kompaktes und eingängiges Buch, dem gleichwohl einige Schwächen anhaften.

Reihenwerke haben ihre eigenen Vorgaben. Dass der Verzicht auf Fuß- oder Endnoten in Thorsten Valks Werk dennoch nur selten zu Versäumnissen führt, wird durch Zitatnachweise im Text aus der nach Gattungen gegliederten Frankfurter Ausgabe (FA) und – sparsam eingesetzt – aus Quellentexten und Forschungsliteratur erreicht; kurze annotierte Auswahlbibliographien am Ende der überschaubaren Kapitel schlagen gangbare Schneisen in das schier unüberschaubare Dickicht der Veröffentlichungen. Die Literaturhinweise sind nicht nur geeignet, die Ausführungen zu vertiefen, sondern sich – artificium est ineffabile – weiter auf die Texte einzulassen. Was man jedoch vergeblich sucht, ist die editionsphilologische Basis: Nicht angegeben ist, wieviel jede fundierte Beschäftigung mit Goethes Texten den Kommentaren der beiden großen Werkausgaben – neben der zitierten Frankfurter Aus-

gabe (FA) wird auch die Münchener Ausgabe (MA)¹ genannt – verdankt. So wird die Sauder-Formel »[*Sturm und Drang*] ist gleichermaßen Dynamisierung und Binnenkritik der Aufklärung«,² leicht erkenntlich an ihren beiden ›Machtwörtern‹ (vgl. S. 69), zwar zweimal (S. 16 u. 24) paraphrasierend gebraucht, die Bekanntheit ihres Urhebers aber stillschweigend vorausgesetzt, was in Zeiten (zu Recht) verschärfter Aufmerksamkeit auf die Wahrung geistigen Eigentums gerade in einem wissenschaftlichen Arbeitsbuch doch sorgsamer gehandhabt werden sollte. Dass bei der Überschrift *Strukturwandel der Öffentlichkeit* Jürgen Habermas Pate stand, sollte der Tradition halber auch erwähnt werden, mag sich aber dem aufmerksamen Leser durch die Literaturangabe (S. 55) erschließen.

Das Buch ist monographisch angelegt; biographische Informationen werden nur insoweit mitgeteilt, als sie für das Verständnis der Werke unabdingbar sind. So wird beispielsweise das Verhältnis zu Behrisch, Ausgangspunkt der drei *Oden an meinen Freund*, knapp und präzise zusammengefasst (S. 69 f.). Den nötigen Überblick über die Lebensstationen liefert eine ausführliche Zeittafel im Anhang (S. 263–275). *Dichtung und Wahrheit*, andernorts oft und gern als sakrosankter Text herangezogen, wird wohltuend quellenkritisch verwandt.

Das erste Kapitel, *Der junge Goethe im Kontext seiner Zeit*, gibt auf weniger als 40 Seiten einen konzisen Aufriss der literarhistorischen Bedingungen und Implikationen. Beschrieben werden die Genese der Genieästhetik aus dem Geiste des Rokoko, der Aufklärung und Empfindsamkeit sowie die Entwicklung des Buchmarkts unter sich ändernden politischen und sozialen Voraussetzungen. Die Auswahl der behandelten Werke bildet einen Höhenkamm des Höhenkamms: Geglidiert nach Gattungen wählt der Verfasser im Kapitel II, *Gedichte*, die *Annette*-Gedichte, die *Oden an meinen Freund*, die Gedichtsammlung *Neue Lieder*, die Einzelgedichte *Kleine Blumen, kleine Blätter, Willkommen und Abschied*,³ *Maifest, Heidensöslein, Wandlers Sturmlied, Mahomets Gesang, Prometheus und Ganymed*; im Kapitel III, *Dramen*, *Die Laune des Verliebten, Götz von Berlichingen, Clavigo, Stella* und die frühe Fassung des *Faust*; im Kapitel IV, *Erzählende Literatur und kunsttheoretische Schriften, Die Leiden des jungen Werthers*, die Rede *Zum Shakespears Tag* und, mit einer eingehenden interdisziplinären Analyse der Architekturästhetik, die Prosaahymne *Von deutscher Baukunst*. Das Kapitel V, *Wirkung*, wendet sich speziell den wirkungsmächtigen Texten *Götz* und *Werther* zu und bindet sie geschickt zurück an die sozial- und kulturhistorischen Prämissen des Einleitungskapitels. Ganz so unbekannt, wie der Verfasser (S. 230) glauben machen will, war der Lyriker Goethe den Zeitgenossen indes nicht. Vielgelesene Publikationen wie die *Iris*, der *Göttinger Musenalmanach*, der *Wandsbecker Bothe* und Lavaters *Physiognomische Fragmente* schmückten sich mit seinen Gedichten. Anonymität war kein Hindernis; in den erstaunlich dichten epistolaren Netzwerken des 18. Jahrhunderts kursierten die Namen. Mercier/Wagners *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (Leipzig 1776) nennt denn auch im *Anhang aus Goethes Brieftasche*, der fünf Gedichte enthält, den mittlerweile berühmten Autor. Für die vorenthaltene Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Rezeption entschädigt Valk, in der Verlagswerbung trotz der knappen zwölf Seiten zu Recht herausgehoben, mit der weit über die Lebenszeit des ›jungen Goethe‹ hinausgreifenden stringenten Analyse der Vertonungen einiger der frühen Gedichte.

Die tragfähigen, luziden Gliederungen innerhalb der Kapitel und die hochkonzentrierte Darstellung, die in souveräner Kenntnis des Forschungsstandes die wesentlichen Aspekte der Texte anspricht, überzeugen. Angesichts dieser klugen Ökonomie ist es fast vermessen, dennoch auf ein Manko hinzuweisen. Selbstredend steht es dem Verfasser frei, eine Auswahl zu

1 Für das Thema sind relevant: MA 1.1 (1985), MA 1.2 (1987), hrsg. von Gerhard Sauder.

2 Gerhard Sauder: *Einführung zu Band 1.1* (MA 1.1, S. 755–775; hier S. 756).

3 So heißt das Gedicht freilich erst in der Werkausgabe von 1810. Der Erstdruck im Märzheft der *Iris* 1775 (3. Stück, S. 244 f.) trägt keine Überschrift (incipit: »Mir schlug das Herz; geschwind zu Pferde«) In den *Schriften* (1790) lautet der Titel *Willkomm und Abschied*, erst in der Werkausgabe 1810 heißt es *Willkommen und Abschied*.

treffen, und selbstverständlich trifft er sie für ein literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch innerhalb des prüfungsrelevanten Kanons. Doch auf diese Weise ist nichts ›jung‹ an diesem Goethe – er tritt uns entgegen als Meister der Perfektion, kaum dass er die Feder geschwind zu führen vermag. Aber erst die vielen begonnenen und nie beendeten dramatischen Versuche, das Wagnis lyrischer Experimente, das Überschäumende der Casualdichtungen, Fastnachtsspiele und Personalsatiren vermögen das ganze Phänomen ›junger Goethe‹ zu beschreiben, das zwischen den Polen »Ich bin ganz unerträglich. [...] Mit mir nimmts kein gut Ende«⁴ und »Sauwohl u Projekte«⁵ heftig määndert.

»Sieh lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproduktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniss Gott sey danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern«.⁶ Was Goethe Johann Heinrich Jacobi, dem intimen Freund der frühen Jahre, mitteilt, mag seine Richtigkeit haben. Mit Büchern wie *Der junge Goethe* von Thorsten Valk kommen wir dem Verständnis seiner Werke gleichwohl einen entscheidenden Schritt näher.

Ulrike Leuschner

Mauro Ponzi: *Melancholie und Leidenschaft. Der Bildraum des jungen Goethe*. Heidelberg 2011, 340 S.

Bei der von dem italienischen Literaturwissenschaftler Mauro Ponzi vorgelegten Studie handelt es sich – was allerdings verschwiegen wird – zu erheblichen Teilen um die Übersetzung einer italienischsprachigen Monographie, die er bereits vor knapp anderthalb Jahrzehnten veröffentlicht hat (*Passione e melanconia nel giovane Goethe*, Rom 1997). Haupt- und Untertitel des Buchs verweisen auf die leitende Absicht, die Entstehung des »Bildraum[s] des jungen Goethe« zu rekonstruieren, den der Verfasser durch den Motivkomplex von »Melancholie und Leidenschaft« bestimmt sieht.

Im *Vorwort* der Studie, das merkwürdigerweise weitgehend aus wörtlich identischen, nur etwas anders montierten Passagen des Schlusskapitels besteht (vgl. S. 307–317), skizziert Ponzi zunächst seine Hauptthese, der zufolge sich das dichterische Schaffen des jungen Goethe durch eine doppelte »Selbstüberwindung« (S. 6) konsolidiere: einerseits durch die ›Dekonstruktion‹ der pietistisch geprägten Ethik der Empfindsamkeit und andererseits durch die immanente Kritik am Subjektivismus der zeitgenössischen Genieästhetik. Entscheidend für Ponzis Ansatz ist die Voraussetzung einer »kombinatorische[n] Begabung« Goethes, die sich nicht nur in der intertextuellen Verknüpfung unterschiedlicher Sprach- und Bildbestände äußert, sondern zu einer produktiven Verarbeitung von literarischen Traditionen und persönlichen Erlebnissen führt, die beide Bestandteile »auf sehr originelle Art und Weise umzubilden« vermag (S. 10).

Zu Beginn steht jedoch der psycho-biographische Aspekt im Vordergrund. Das erste der insgesamt sieben Kapitel betrachtet Goethes Leipziger Studienjahre, die in Krise und Krankheit mündeten, als frühe »Vorbereitungsphase« (S. 13) für den *Werther*, auf dem der

⁴ An Johanna Fahlmer, 8. oder 9.2.1775. In: Johann Wolfgang Goethe: *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers u. Elke Richter. Berlin 2008 ff. (GB); hier GB 2, I, S. 163. – Der Hinweis auf diese Edition, die es erlauben wird, den ›jungen‹ wie den ganzen Goethe kennenzulernen, sei dem Literaturverzeichnis hinzugefügt.

⁵ Im Tagebuch der Schweizerreise 1775 unter dem 21. Juni 1775 (MA 1.2, S. 545).

⁶ GB 1, II, S. 114.

Schwerpunkt der ganzen Abhandlung liegt. In frappierend undistanzierter Übernahme der psychoanalytischen Spekulationen Kurt R. Eisslers, die kurzerhand zum allgemeinen Forschungskonsens erklärt werden, ist in diesem Zusammenhang von Goethes »inwestuös gefärbte[r] Liebe zu seiner Schwester« Cornelia die Rede (S. 19), von einem »Kastrationskomplex« (S. 21), der Freisetzung einer »homosexuelle[n] Libido« (S. 28) im Verhältnis zu dem älteren Freund Behrisch usw. Darüber hinaus findet noch der »Liebeskummer wegen Käthchen Schönkopf« Erwähnung, der eine »melancholische Stimmung« hervorgerufen habe (S. 31), die sich schon gegen Ende der 1760er Jahre in Briefen im späteren *Werther*-Stil niederschlug.

Als zweite Etappe auf dem Weg zur Niederschrift des Briefromans wird die von Goethe so genannte »Sesenheimer Idylle« beleuchtet. Im erneuten Rekurs auf psychoanalytische Deutungsmuster, diesmal vor allem Theodor Reiks, registriert Ponzi mit Blick auf Goethes Verhältnis zu Friederike Brion »die Genugtuung einer narzistischen Selbstdarstellung« (S. 63), die abermals mit einem auf »unbewusster Inzestneigung« basierenden »Kastrationskomplex« assoziiert wird (S. 99). Dieser sei »auf das Objekt der Begierde« – also auf Friederike – projiziert worden, was schließlich zum Abbruch der Beziehung, damit aber auch zu einem tiefesitzenden »Schuldgefühl« geführt habe (S. 75). Von daher scheint es dem Verfasser »deutlich [...], dass alle Ängste, Übel, Leidenschaften und Depressionen der Leipziger und Sesenheimer Zeit in dem Briefroman verarbeitet und stilisiert worden sind« (S. 81). Über solche Vermutungen zu Goethes ›Seelenleben‹ und dessen Einfluss auf das Schaffen des Dichters gelangt Ponzi in den beiden ersten Kapiteln nicht hinaus.

Erst mit dem dritten Kapitel rückt neben der (mutmaßlichen) psycho-biographischen auch die intertextuelle Dimension der Entstehung des »Bildraum[s] des jungen Goethe« in den Fokus. Ponzi betrachtet zunächst Goethes Verhältnis zum Darmstädter Kreis während seiner Praktikantenzeit am Reichskammergericht in Wetzlar und deutet die in diesem Kontext entstandenen Gedichte »als Annäherungsversuche an eine kritische Darstellung der empfindsamen Ethik«, insofern Goethe hier »einerseits eine Frauenfigur nach pietistischem Modell literarisch stilisieren, aber andererseits in diese Figur erotische [...] Elemente einfügen wollte« (S. 131). Die sich dergestalt anbahnende Infragestellung der Empfindsamkeit bezieht Ponzi im Folgenden auch auf die Modifikation des pietistischen Sprachgebrauchs durch die Aufnahme von Motiven aus der zeitgenössischen englischen Dichtung sowie aus der griechisch-römischen Antike in Goethes Gedichten aus dem Sommer 1772. Die genuine Leistung der stilistischen wie thematischen Neuorientierung bestehe »in der Hervorhebung des Doppelbegriffs Leidenschaft-Melancholie als Kennzeichen des Genies und des Wanderers« (S. 140f.). Diesen »Doppelbegriff« verfolgt der Verfasser sodann weiter anhand der durch Herder angeregten Pindar-Rezeption Goethes, die sich besonders in der Hymne *Wandlers Sturmlied* und in dem poetologischen Brief an Herder vom 10. Juli 1772 manifestiert hat. Dass Goethes Auseinandersetzung mit Pindar sowie mit dem Prometheus-Mythos direkt auf den *Werther* vorausdeute, wie Ponzi zu zeigen sucht, erscheint jedoch wenig plausibel.

Mit dem vierten Kapitel *Abschaffung einer Legende* beginnt Ponzi's dezidierte Beschäftigung mit dem *Werther*, der für ihn das »Meisterwerk« (S. 192) des jungen Goethe darstellt, auf das all seine früheren Werke gleichsam teleologisch zusteuern. In einem ersten Schritt zeichnet Ponzi die Entstehungsgeschichte des Romans nach, wobei er die Selbstaussage Goethes, er habe ihn in vier Wochen ohne Schema niedergeschrieben, bezweifelt. Der Roman sei keineswegs mit leidenschaftlicher Spontanität verfasst worden, sondern »mit der kühlen Entschlossenheit [...], junge Leute zu mahnen, sich nicht von der erotischen Leidenschaft mitreißen zu lassen« (S. 195). Diese Unterstellung einer moraldidaktischen Absicht Goethes fixiert den Roman aber nicht nur auf eine allzu schlichte Autorintention, sondern steht auch recht unvermittelt neben der These, dass der Roman für das zeitgenössische Publikum gerade deshalb zum Skandal werden konnte, weil das Leiden des Titelhelden die Fragwürdigkeit des damals propagierten Ideals affektiver Selbstkontrolle bloßlege. Im zweiten Teil

des Kapitels skizziert Ponzi dieses Postulat der Affektbeherrschung im Kontext des pietistischen Sexualdiskurses, verweist auf seine geistesgeschichtlichen Einflüsse und literarischen Ausgestaltungen und betont vor diesem Hintergrund, Goethe verfolge im *Werther* »eine kritische Schreibstrategie gegen die pietistische Moral, aber auch gegen eine egozentrische Auffassung [...] des Dichters« (S. 215) im Sinne der Geniepoetik des *Sturm und Drang*. Letzteres wird aber nicht näher begründet bzw. interpretatorisch hergeleitet, sondern einfach kategorisch behauptet, wobei unberücksichtigt bleibt, dass *Werther* gar kein genialer Dichter, sondern lediglich ein zeichnender, lesender und Briefe schreibender Dilettant ist.

Unter der Überschrift *Die Ereignisse in Wetzlar* behandelt das fünfte Kapitel anhand brieflicher Zeugnisse die – freilich längst bekannten – biographischen Zusammenhänge von Goethes Beziehungen zu Johann Christian Kestner, zu dessen späterer Frau Charlotte Buff und zu Maximiliane von La Roche sowie die Umstände von Karl Wilhelm Jerusalems Suizid, um zu zeigen, wie all dies zur Entstehung des Romans beigetragen hat. Allerdings will Ponzi damit keineswegs den *Werther* als eine bloße Literarisierung der »Wetzlarer Ereignisse« begreifen; vielmehr vertritt er die (indes auch nicht viel subtilere) Auffassung, das »Autobiographische besteh[e] in jener Weltschmerzstimmung und in jener Melancholie, welche die Hauptperson charakterisieren und welche Goethes Leben Ende der 1760er, Anfang der 70er Jahre kennzeichneten. Das existentielle Unbehagen war eher die Ursache als die Folge [...] der vielen ›Liebesleiden‹ des jungen Dichters« (S. 245). Die Romanfigur Lotte vereinige also Züge aller Frauengestalten, die Goethe bis dahin unglücklich geliebt habe, und dessen eigene Melancholie sei der Schlüssel zu diesem Verständnis des Romans.

Im sechsten Kapitel wendet sich Ponzi unter dem Titel *Die »düsteren Höhlen« der Melancholie* der von ihm konstatierten ›Kernaussage‹ des *Werther* zu. Der melancholische Titelheld leide unter dem Problem, die erotische Leidenschaft für Lotte, die nicht nur eine ›schöne Seele‹, sondern auch eine begehrenswerte Frau sei, nicht beherrschen zu können. Er vermöge die im Zeichen des Pietismus geforderte »Sublimierung der Leidenschaften« nicht zu vollziehen, gegen die sich damit »der Protest des jungen Goethe« richte (S. 259). Im Weiteren geht Ponzi auf einige Veränderungen ein, die Goethe in der Neufassung des Romans von 1787 vorgenommen hat; zum einzigen Mal wird hier auch etwas ausführlicher mit Zitaten aus dem Text gearbeitet. Dabei soll kenntlich werden, dass die Ergänzungen der neuen Fassung »das Ziel [haben], die egozentrische Haltung der Hauptperson zu verurteilen« und damit zugleich »die Krise der Sturm und Drang-Poetik [zu verdeutlichen], die nicht in der Lage gewesen war, eine Antwort auf die existentielle Melancholie zu geben« (S. 273). Goethe habe folglich nicht nur die pietistische Forderung nach Selbstbeherrschung mittels einer ›Fallgeschichte‹ ad absurdum geführt, sondern auch einen gefährlichen Zusammenhang zwischen Genie und Melancholie gesehen (vgl. S. 274). Worin jedoch Werthers vermeintliche Genialität bestehen soll, bleibt nach wie vor unklar.

Das letzte Kapitel liefert einen umfänglichen Exkurs zur antiken Säfte- und Temperamentenlehre und ihrer Rezeption, auf dessen Grundlage gezeigt werden soll, dass der junge Goethe diese Tradition – vor allem mit der Assoziation von Genie und Melancholie – aufgreift und zugleich innovativ fortführt. Ponzi schreibt Goethe nämlich eine besondere psychoanalytische Intuition zu, insofern der *Werther* nicht zuletzt als literarische Darstellung eines psychotischen Charakters mit manisch-depressiven Zügen zu verstehen sei, der aufgrund seiner wahnhaften Wahrnehmung unfähig ist, sich mit der äußeren Realität zu vermitteln. In der Engführung seiner Resultate plädiert der Verfasser für nichts Geringeres als eine neue Lesart des *Werther*: »Die Gesamtbewertung des Goethe'schen Romans muss also neu betrachtet werden. [...] so ist die Kritik, die der Autor mit einer negativen Figur ausdrückt, nicht nur gegen den Solipsismus und den destruktiven Charakter der Leidenschaft gerichtet, sondern auch gegen die für den Pietismus und den Sturm und Drang typische Melancholie« (S. 314).

Der Anspruch Ponzis, einer innovativen *Werther*-Deutung den Weg gebahnt zu haben, erscheint angesichts der referierten Ergebnisse seines Buchs jedoch überzogen. Er resultiert wohl auch daraus, dass der Verfasser etliche neuere Arbeiten, die für sein Thema einschlägig

sind, nicht hinreichend berücksichtigt. So führt er zwar z.B. im Literaturverzeichnis die Untersuchungen von Thorsten Valk und Jörg Löffler an, setzt sich mit ihnen aber nirgendwo auseinander. Überdies ist die mangelnde Textnähe seiner *Werther*-Interpretation zu monieren. Die auf den Problemzusammenhang von Pietismus, Leidenschaft und Melancholie abzielenden Thesen über den Roman, die keinesfalls sonderlich originell sind, werden kaum mittels einlässlicher Textanalysen gewonnen, sondern zumeist einfach apodiktisch aufgestellt und redundant wiederholt. Hinzu kommt, dass sie in Ponzis Version etwas schief geraten. Denn er wird dem literarischen Werk nicht gerecht, wenn er es wie ein programmatisches Traktat liest, das »Kritik« an der – vom Pietismus (mit)verschuldeten – Melancholie übt. Zwar thematisiert der Roman die ruinösen Konsequenzen, zu denen die Verdrängung der Sexualität führen kann, anhand der fiktiven Leidensgeschichte eines melancholischen Charakters, der keineswegs idealisiert wird. Doch verbirgt sich dahinter keine moraldidaktische Intention im Sinne einer Anweisung zur Melancholie-Vermeidung, wie Ponzi mit seiner Bewertung des Protagonisten als einer »negativen Figur« unterstellt. Goethe wertet hier weder positiv noch negativ; er stellt Werthers Leiden und ihre Ursachen ›nur‹ auf sehr differenzierte Art literarisch dar, ohne einen Ausweg aus der Melancholie zu weisen, wie er selbst ihn – nach seinen eigenen Worten – durch die autotherapeutische Kraft des Dichtens und die forschende Hinwendung zur Natur immer wieder gefunden hat.

Sebastian Kaufmann

Johannes D. Kaminski: *Der Schwärmer auf der Bühne. Ausgrenzung und Rehabilitation einer literarischen Figur in Goethes Dramen und Prosa (1775–1786)*. Hanover 2012, 303 S.

Johannes D. Kaminski macht es sich »zur Aufgabe, ein neues Verständnis für Goethes literarisches Schaffen während des ersten Weimarer Jahrzehnts zu erproben« (S. 11), wie er in der Einleitung des Buches wohl schon im Hinblick auf sein Analyseverfahren etwas zurückgenommen formuliert. Es sei leider gängige Praxis geworden, Goethes Werke dieser Zeit allzu leichtfertig »zu Symptomen einer konfusen Übergangs- und Orientierungsphase zu degradieren« (ebd.) und so gemeinhin als »literarische Produkte von sekundärem Rang« (S. 13) anzusehen. Dagegen gelte es, viel stärker »den Eigenwert der Literatur dieser Zwischenperiode« (Sturm und Drang – Klassik; S. 11) herauszuarbeiten und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Literatur zu überprüfen. Kein geringer, aber ein legitimer Anspruch!

Der Autor wählt dafür eine Herangehensweise, die – ausgehend von neueren Ansätzen, insbesondere in der Erforschung der Literatur der Spätaufklärung – zu vielversprechenden Ergebnissen geführt hat (Hans-Jürgen Schings, Manfred Engel, Jutta Heinz). Das in einer Verbindungslinie von Literatur und Anthropologie erkennbare Phänomen der Schwärmerei und speziell der Figur des Schwärmers selbst sowie der Kritik an ihm bzw. seiner Heilung wird als der zentrale Punkt im literarischen Gestaltungs- und Wirkungsmechanismus aufgefasst und in den Fokus der Analyse gestellt, um so zu entscheidenden literarästhetischen wie literaturgeschichtlichen Erkenntnissen zu gelangen.

Dazu nimmt Kaminski jedoch einen langen Anlauf. Zu Recht wird am Beginn von Kapitel 1 (*Bausteine der Schwärmerkritik*) die anhaltende begriffliche Unschärfe in der Historie der Schwärmerdebatte betont, die Schwierigkeit der Abgrenzung zu und die Überschneidungen mit verwandten Begriffen wie Melancholie, Enthusiasmus, Fanatismus, Hypochondrie etc. Was sich anschließt, ist ein historischer Abriss der Schwärmerdebatten von der Reformation bis zur Spätaufklärung, von Luther über den englischen Rationalismus im 17. und frühen 18. Jahrhundert (Burton, More, Shaftesbury) bis hin zu den literarischen Tendenzen in der deutschen Literatur der 1750er bis 1770er Jahre, vor allem repräsentiert in der sächsischen

Typenkomödie und den Lustspielen Christian Felix Weißes. Mit über 60 Seiten erreicht die Darstellung hier beinahe enzyklopädisches Niveau und ist für sich genommen sehr lehrreich und informativ. Für den Hauptteil, die unmittelbare Analyse der goetheschen Schwärmerfiguren und ihrer Konflikte, vermag diese historische Vorgeschichte hingegen nur äußerst sporadisch und vermittelt Anknüpfungspunkte zu liefern; sie bleibt insofern bloßer »Referenzrahmen« (S. 246) und somit trotz wiederholter gegenteiliger Behauptungen isoliert. Das ist auch gut so, denn Kaminski bewahrt sich damit vor allzu leichtfertigen Analogieschlüssen und unsachgemäßen Verschränkungen von Ansätzen unterschiedlichster Ebenen (Literatur, Epistemologie, Theologie, Medizin/Diätetik, Psychologie u.a.). Lediglich die Ableitungen zur Figurentypologie der zeitgenössischen Aufklärungsdramen (1.5: *Die harmonisierende Figurenkonstellation*) erweisen sich letztlich als ein tatsächlich anwendbares wie hilfreiches Instrumentarium. Eine tiefergehende Einbettung der Problematik in die unmittelbaren ästhetischen Debatten der Spätaufklärung – Stichworte: Vernunft und Empfindsamkeit – wäre in diesem Rahmen wahrscheinlich zielführender gewesen.

Für seine eigentliche Untersuchung beschränkt sich der Autor auf drei Werke: die beiden Singspieltexte *Lila* (entst. 1778/82) und *Der Triumph der Empfindsamkeit* (entst. 1777/78 und 1786) sowie das Romanfragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (entst. 1776/86). Die beiden Singspieldramen werden als »Fallgeschichten« behandelt (Kap. 3: *Dramatisierte Fallgeschichten*), wobei im Anschluss an die vorhergehenden Erörterungen zum Aufklärungsdrama die Analyse der Figurenkonstellationen, vor allem natürlich der als Schwärmytypus diagnostizierten Hauptfiguren Lila und Mandandane, im Mittelpunkt steht. Mit einer Art Rasterverfahren werden Charakter, Verhaltensmuster und Entwicklung/Veränderung der Figuren möglichst nah am Text untersucht und – wo nötig – ergänzt durch Erörterungen zum Handlungsverlauf und mehr noch zu Brüchen und Wandlungen in der Figurensprache. Mit dieser durchaus erprobten zu nennenden Methodik gelingt es Kaminski sehr gut, die Eigenheiten der Textgestaltung wie der Intention Goethes herauszuarbeiten, deren Offenheit und Unabhängigkeit von älteren, eigenen wie anderen Modellen. Klare Konfliktlösungen im Sinne eines Heilungs- oder Verlustmodells (Scheitern/Tod) gibt es nicht; Kritik und Selbstbehauptung halten sich die Waage im Sinne eines unabgeschlossenen, nicht zuletzt vom Leser/Publikum weiterzuführenden Prozesses. In vergleichbarer Weise wird auch *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* erschlossen (Kap. 4), wobei der Fragmentcharakter des Werks und seine konzeptionelle Eigenständigkeit durchweg ernst genommen werden. Der konstatierte realistische Kern des Erzählens und die offenkundige Affinität zum Typus des anthropologischen Romans ergeben sich für Kaminski aus Goethes Art der Beobachtung und Anerkennung des Wechselspiels zwischen kausaler Determination, aufklärerischem Heilungsprojekt und gleichzeitiger Behauptung einer exklusiven Individualität, woraus sich auch die besondere ästhetische Qualität des Textes formt. Gerade mit diesen literarischen Aufschlüssen kann die vorliegende Arbeit überzeugen, geht sie damit doch über weithin gängige Auffassungen hinaus, die die literarischen Arbeiten Goethes aus dieser Zeit meist nur aus einer aufgesetzten Perspektive eines Vorher oder Danach zu verstehen suchen und somit in der Regel unterschätzen.

Hier gilt es aber auch weiterzugehen und das methodische Rüstzeug zu schärfen. Die Darstellung des lebensweltlichen Hintergrunds und der Herausbildung einer neuen realistischen Methode im Werk Goethes (Kap. 2: *Schwärmerkuren und ihre poetologische Fortführung*) bleibt beispielsweise deutlich hinter den beschriebenen Werkanalysen zurück, wirkt in ihrer Fixierung auf eine Selbsttherapie Goethes von Anfang an festgelegt und in Auswahl wie Interpretation der Lebenszeugnisse ideengelenkt. Die Beschränkung auf nur drei Werke – zuzüglich kleiner Exkurse zu *Werther* und den *Briefen aus der Schweiz* – sowie die durchgehend mangelnde Berücksichtigung des Entwicklungsgedankens innerhalb des ausgewählten Zeitraums lassen noch viele Fragen offen. Die Anregungen Kaminskis sollten uns zu neuen Antworten herausfordern.

Volker Giel

Karina Becker: *Der andere Goethe. Die literarischen Fragmente im Kontext des Gesamtwerks*. Frankfurt a. M. u. a. 2012, 453 S.

Goethe hat eine beträchtliche Zahl nicht fertiggestellter Werke hinterlassen, einige davon auch selbst veröffentlicht und dabei manche ausdrücklich als Fragment bezeichnet, so z. B. *Faust, ein Fragment*, das Gedicht *Die Geheimnisse* mit dem Untertitel *Ein Fragment* in den *Schriften*, der ersten von ihm selbst verantworteten Ausgabe seiner Werke, in den späteren Ausgaben etwa *Elpenor. Ein Trauerspiel. Fragment* in A oder *Prometheus. Dramatisches Fragment* in C. Andere nicht abgeschlossene Werke hat er ohne diese Benennung in die Werkausgaben aufgenommen, etwa *Die Aufgeregten* in B oder *Nausikaa* in C. Hinzu kommen nicht vollendete Werke und Überreste von verlorenen oder in den Autodafés vernichteten Werken, die im Nachlass oder – wie *Urfraust* und *Wilhelm Meisters theatricalische Sendung* – in anderen Überlieferungszusammenhängen erhalten blieben. Am Beginn der *Italienischen Reise* berichtet Goethe, er habe nach Karlsbad seine »sämtlichen Schriften mitgenommen, um die von Göschen zu besorgende Ausgabe [i. e. die Ausgabe S = *Schriften*] schließlich zusammen zu stellen«. Sorgen bereiteten ihm die vier letzten Bände der Ausgabe, denn die darin aufzunehmenden Werke »bestanden teils aus nur entworfenen Arbeiten, ja aus Fragmenten, wie denn meine Unart, vieles anzufangen und bei verminderter Interesse liegen zu lassen, mit den Jahren, Beschäftigungen und Zerstreuungen allgemach zugenommen hatte« (MA 15, S. 21). Bekanntlich hat er dann in Italien einige dieser »Arbeiten« abgeschlossen und in den *Schriften* publiziert. Goethe benennt – mit einiger Selbtkritik, wenn er von seiner »Unart« spricht – ein wesentliches Moment gerade seiner frühen Produktion (das freilich auch in den späteren Jahren noch wirkmächtig ist): die immer wieder unternommene Erprobung überkommener literarischer Formen, die er quasi-experimentell durchspielt, um sie sich anzueignen oder zu verwerfen. Die erhaltenen Fragmente sind hier Überbleibsel von Versuchen, wobei oft das Experiment nicht in seiner Gesamtheit bekannt und deshalb beim Urteil über derartige Fragmente methodische Zurückhaltung geboten ist. Mit seinen anderen Tätigkeiten nennt Goethe einen weiteren und wesentlichen, zugleich äußersten Grund der fehlenden Fertigstellung mancher seiner Vorhaben; auch dieser Umstand verlangt methodische Zurückhaltung im Urteil darüber, weshalb das eine Vorhaben zu Ende geführt, ein anderes hingegen abgebrochen wurde. Für Goethe hat der Begriff des Fragments, wie ein Blick ins Goethe-Wörterbuch (GWB) lehrt, vorrangig eine produktionstechnische Bedeutung; er meint einen Teil eines nicht vorhandenen, verlorenen oder nicht fertiggestellten Ganzen. Nur gelegentlich gibt es bei ihm Verwendungen des Begriffs, in dem er ihm, im Anschluss an Hamann und Herder, eine erkenntnikritische oder semi-theologische Bedeutung zuerkennt (das Fragment als Ausdruck des Unvollkommenen), kaum allerdings eine ästhetische, wie sie in der Frühromantik, vornehmlich von Friedrich Schlegel und Novalis, entwickelt wurde. In der Forschung fanden Goethes Fragmente bisher sehr unterschiedliche Beachtung. Manche, wie etwa *Pandora*, werden als eigenständige Werke verstanden; die Mehrzahl freilich wird bei sehr ungleicher Aufmerksamkeit für die einzelnen Fragmente vorrangig im Kontext von Werkkomplexen gesehen. Dabei ist die Zugangsweise zu der Frage, warum ein Fragment vorliegt, notwendigerweise höchst unterschiedlich. Sie stellt sich beim Frühwerk mit den überlieferten Teilstücken aus vernichteten Werken oder den Erprobungsversuchen anders als in der lebenslangen Entfaltung des *Faust*-Komplexes, wieder anders bei den nicht fertiggestellten Versuchen, die Erfahrung der Französischen Revolution literarisch zu »gewältigen«, und anders auch dort, wo Fragmente überliefert sind, die zur Genese eines zu Ende geführten Werks gehören, als Vorstufen oder frühere Fassungen. Eine Untersuchung aller Fragmente Goethes stand bisher aus; ihre Vielfalt hinsichtlich der jeweiligen Entstehungsbedingungen und der Gründe dafür, dass nur Fragmente überliefert sind, erweckt einige Skepsis, ob es überhaupt möglich und angemessen ist, die Fragmente in ihrer Gesamtheit unter dem einen, ihnen allen gemeinsamen Merkmal des Fragmentarischen begreifen zu wollen. Genau dies

unternimmt die Verfasserin in ihrer Studie; von einer »thematischen Zusammenschau« der Fragmente spricht der Klappentext.

Im einleitenden, *Ästhetik des Fragments* überschriebenen Kapitel unternimmt es die Verfasserin, in der Kunstgeschichte entwickelte Begriffe zur Bezeichnung unterschiedlicher Gestaltungen im Entstehungsprozess eines Werks wie ›croquis‹, ›étude‹, ›non finito‹ oder ›Torso‹ für die Bestimmung literarischer Fragmente fruchtbar zu machen. Die Begriffe werden an Beispielen der bildenden Kunst erläutert; dazu werden jeweils, allerdings ohne weitere Begründung, Fragmente Goethes angeführt. Im weiteren Verlauf der Studie spielt dieser Katalog möglicher Arten von Fragment freilich nur eine marginale Rolle. Zumeist wird bei den einzelnen Fragmenten der klassifizierende Begriff lediglich genannt, mitunter auch nur in Klammern dem Titel angefügt; nur sporadisch gibt es einige begründende Bemerkungen. Schon dieser Sachverhalt lässt erkennen, dass die Übernahme der kunstwissenschaftlichen Begriffe nur geringen Erkenntnisgewinn bringt. Zudem vermischt die Verfasserin zwei unterschiedliche Zugangsweisen zum Fragment. Die eine, der Begriffe wie ›croquis‹ oder ›étude‹ zugeordnet sind, ist an der Produktion orientiert; in ihr dokumentieren Fragmente Phasen des Produktionsprozesses hin zum fertiggestellten, erst noch fertigzustellenden oder zum abgebrochenen Werk. Die andere Zugangsweise ist, in der Folge der romantischen Aufwertung des Fragments zum ›Werk‹, eine ästhetische. Ihr folgt die Verfasserin, wenn sie einerseits nicht fertiggestellte, von Goethe als Fragment bezeichnete Werke wie etwa *Faust, ein Fragment* unter dem Begriff ›Torso‹ als »abgeschlossene Werke« (S. 25) bestimmt, andererseits abgeschlossene Werke wie *Iphigenie auf Tauris*, *Die Leiden des jungen Werthers* oder *Torquato Tasso* unter der Benennung »verhüllter Torso« zu Fragmenten erklärt, weil in ihnen durch »Störungen und Unterbrechungen [...] im literarischen Gewebe« das »gesellschaftlich Fragmentarische und Unzulängliche« hervortrete, »das kritisch in die Texte eingewoben ist« (S. 26 ff.). Für beide Zugangsweisen gibt es gute Argumente, allerdings nicht übergreifend für alle von Goethe überlieferten Fragmente. Es böte sich an, beide Zugangsweisen zu trennen und entsprechend zwei Gruppen von Fragmenten zu unterscheiden, die dann unter jeweils einem der Zugänge untersucht werden könnten. Dies geschieht hier allerdings nicht; vielmehr versucht die Verfasserin die Fragmente in ihrer Gesamtheit und insofern als eine spezifische Werkgruppe im Œuvre Goethes zu betrachten, der die ›Überbleibsel‹ verbrannter Jugendwerke ebenso angehören sollen wie die ›verhüllten Torsi‹ *Iphigenie*, *Werther* oder *Tasso*.

Die Beschäftigung mit den Fragmenten geschieht in sechs, an Werkkomplexen orientierten Kapiteln, deren Anordnung in etwa der Chronologie von Goethes Werk folgt. Die beiden ersten Kapitel – *Große Kerle* und *Satirische Vorboten oder Goethes »belebte Sinngedichte«* – gelten dem Frühwerk, vorrangig den Jahren des *Sturm und Drang*. Im ersten Kapitel werden die Dramenfragmente im Umfeld des *Götz* wie *Mahomet*, *Prometheus* und auch *Faust* vorgestellt und untersucht, im zweiten die Fragment gebliebenen Satiren wie etwa *Hanswursts Hochzeit*. Das folgende Kapitel *Reflexionen über Politik, Literatur und Leben* behandelt, zeitlich weit ausgreifend, etwa das Gedichtfragment *Die Geheimnisse von 1784/85* und das Dramenfragment *Elpenor*, an dem Goethe zwischen 1781 und 1794 schrieb, die dem 1770 geplanten Briefroman zuzuordnenden Texte, weiter die Entwürfe und Konzepte aus Goethes Beschäftigung mit dem Stoff der Novelle *Der Mann von funzig Jahren* in den frühen 1820er Jahren. Die zeitliche wie thematische Heterogenität zeigt (was auch die Überschrift bereits anklingen lässt), dass die Zusammenstellung in einem Kapitel eher eine Verlegenheitslösung darstellt und kaum systematischen Gründen folgt. Das Zentrum der Arbeit bilden die beiden sehr umfanglichen, *Französische Revolution* und *Napoleon-Bilder* betitelten Kapitel; sie machen zusammen etwa die Hälfte des Buches aus, wobei das Napoleon-Kapitel deutlich kürzer ist als das zur Revolution. Behandelt werden zum einen Goethes Versuche, die Erfahrung der Revolution literarisch zu verarbeiten, einbezogen werden weitere Fragmente der 1790er Jahre, die *Achilleis* etwa oder die Fortsetzung der *Zauberflöte*. Auch gilt das Interesse den beiden Festspielen *Pandora* und *Des Epimenides Erwachen*,

dazu dem *Löwenstuhl*-Komplex mit Dramen- und Opern-Fragment sowie der *Ballade* oder Goethes Vorhaben, eine Tragödie aus der Zeit Karls des Großen zu schreiben. Mit einigem Erstaunen allerdings hat der Rezensent zur Kenntnis genommen, dass unter die »Napoleon-Bilder« auch die Fragmente zu *Ulysses auf Phäa* und *Nausikaa* (zudem noch zu *Iphigenie in Delphi*) gefasst werden, Projekte also, an denen Goethe während des italienischen Aufenthalts – also vor der Französischen Revolution! – arbeitete. Die Begründung, dass »die literarische Figur des Odysseus doch ein Bild des künftigen, potentiellen Bourgeois [sei], der später in der geschichtlichen Person Napoleons seine exemplarische Bestätigung finden sollte« (S. 305), ist nur schwer nachvollziehbar. Das letzte, zur chronologischen Abfolge etwas quer stehende Kapitel beschäftigt sich vor allem mit *Wilhelm Meisters theatralischer Sendung* und den darin integrierten Erwähnungen und Ausschnitten der Wilhelm Meister zugeschriebenen Dramen *Belsazar* und *Die königliche Einsiedlerin* sowie mit dem *Tugendspiegel*; kurze Blicke auf die *Lehrjahre* und die *Wanderjahre* beschließen das Kapitel. Durchgängig werden in den sechs Kapiteln die Fragmente ausführlich vorgestellt, ihre Genese dargelegt und der zugehörige Werkkomplex erläutert; die bei den jeweiligen Fragmenten höchst unterschiedliche Forschung wird durchweg gut genutzt. Damit wird eine gründlich erarbeitete und – von wenigen kleineren Ungenauigkeiten abgesehen – auch genaue Bestandsaunahme der Fragmente geboten. So weit, so gut, verdienstvoll und nützlich. Wer sich mit Goethes Fragmenten befasst, sei es mit einzelnen, sei es innerhalb von Werkkomplexen, sollte sie nutzen; das – freilich nicht ganz fehlerfreie – Register der Fragmente bietet dafür eine willkommene Hilfe.

Das Vorhaben der Verfasserin ist freilich ambitionierter; sie unternimmt den Versuch, die Fragmente als einen spezifischen Werkkomplex zu verstehen und in allen Fragmenten gemeinsame Gründe für den Sachverhalt des Fragmentarischen zu finden. Dieser Versuch basiert auf zwei Voraussetzungen, die im Verlauf der Arbeit immer wieder angeführt werden. Die eine ist ein relativ einfaches Verständnis der Beziehung von Literatur und ›Wirklichkeit‹; Literatur ist für die Verfasserin in bemerkenswert wenig vermittelter Weise Auseinandersetzung mit historischer Wirklichkeit (deren Konstitution an keiner Stelle der Arbeit in Frage steht). »Hinter dem Schleier der Dichtung«, lautet beispielsweise im Zusammenhang mit dem Fragment *Die Geheimnisse* eine der Formulierungen dieses ›poetologischen‹ Grundsatzen, »erscheinen die historisch wirklichen Bilder vom Menschen« (S. 129). Die zweite Voraussetzung besteht in der Auffassung, dass sich Goethe in den Fragmenten durchweg und vorrangig mit den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen seiner Zeit auseinandergesetzt habe, das Fragmentarische mithin in einem Missverhältnis zwischen historischem Prozess und literarischer Darstellung begründet sei. Dabei lässt sich die Verfasserin von Oppositionen leiten; immer wieder angesprochen wird die Entgegensetzung von ›Bourgeois‹ (als Inbegriff der ›realen‹ gesellschaftlichen Entwicklung) und ›Citoyen‹ (als Idealvorstellung oder utopischer Entwurf), an der sich Goethe abgearbeitet habe. Das Verständnis dieser Entgegensetzung und ebenso von deren Repräsentation in der Literatur ist bemerkenswert einfach. So heißt es mit Blick auf *Faust* und die *Meister*-Romane, auf deren Unterschiede und die Beziehung beider Werke zur ›Wirklichkeit‹: »Einander gegenüber stehen in den Dichtungen das ideale, gute und das wirkliche, schlechte Menschenexempel«; zu *Faust* folgt noch die Feststellung, dass »Fausts Ritt durch die veloziferische Welt den Weg des aufstrebenden und nach Gewinn und Besitz strebenden Bourgeois ohne Umwege verbildlicht« (S. 384). Nun ist ohne Zweifel richtig, dass bei einigen der Fragmente die Gründe für die Nichtfertigstellung in der nicht abschließend gelingenden Bearbeitung gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen und Erfahrungen liegen; das gilt sicher für die nicht abgeschlossenen Versuche Goethes bei der ›Gewältigung‹ der Französischen Revolution. Für alle Fragmente freilich lässt sich dies schwerlich behaupten. Der Zwang, dem sich die Verfasserin selbst unterworfen hat, führt immer wieder zu spekulativen Aussagen darüber, was Goethe bei der Fortsetzung eines Fragments hätte machen müssen. Und es kommt mitunter auch zu sehr kurzsinnigen Verbindungen von politischen Vorgängen und literarischer Darstellung; so

heißt es z. B. zu den *Geheimnissen*: »Die drei Jünglinge, die am Ende des ausgeführten Epos dem ›Flötenton‹ – der Querflöte Friedrichs II.? – aus dem Innern folgen, sind ein Bild für den ›Dreifürstenbund‹, den Preußen mit Hannover und Sachsen 1785 schloss« (S. 139).

Welches Fazit lässt sich ziehen? Als gründliche Bestandsaufnahme der Fragmente Goethes ist die Arbeit verdienstvoll und wird zu nutzen sein; bei den Deutungen der Fragmente hingegen sind Skepsis und kritische Prüfung geboten und nötig.

Reiner Wild

Dieter Richter: *Goethe in Neapel*. Berlin 2012, 141 S., zahlr. Abb.

Neue Erfahrung des ›Südens‹ und/oder nur Basis für die Sizilienreise, die Goethe »Schlüssel zu allem« (WA I, 31, S. 124) nannte? – Dieser Frage stellt sich mit Dieter Richter ein hervorragender Kenner des Themas, ausgewiesen u. a. durch Bücher wie *Neapel. Biographie einer Stadt* (³2012) und *Der Vesuv* (2007). Nicht nur die gesamte Sekundärliteratur (so z. B. Benedetto Croces *Goethe a Napoli*, 1903), die deutschen gedruckten und archivarischen Quellen, sondern auch neapolitanische Originalquellen aus der Zeit von Goethes Aufenthalt wie die *Gazzetta Civica Napoletana*, das *Archivio di Stato* (Napoli) oder das *Diario Vesuviano* (alle 1787) nutzte er für seine Darstellung und konnte dadurch manch neuen Akzent setzen. Anders als die weitgespannte essayistische Form, die Norbert Miller in seinem Standardwerk *Der Wanderer. Goethe in Italien* (2002) auch für Neapel praktizierte, wählte Richter eine lockere Folge von thematischen Kapiteln, die ihrerseits aus einer Suite von Miniaturen bestehen. Sehr lesbar, wie auf diese Weise Themen wie *Der Vesuv*, *Begegnungen*, *Erotica Napoletana* u. a. mit inhaltlicher Prägnanz (Richter kennt wie kein anderer z. B. die historischen Lokalitäten und Personen Neapels aus dieser Zeit) und sprachlich lebendig entwickelt werden. Zu Recht wird die gewichtige, aber auch schwierige Begegnung mit der antiken Architektur der ›Magna Graecia‹ relativ ausführlich behandelt. Der Charakter und der Eigenwert des ›südlichen‹ Neapel-Erlebnisses als Gegensatz und zugleich eigenständige Ergänzung zum Rom-Erlebnis werden auf diese Weise in der Vielfalt der Erfahrungen überzeugend dargestellt. Der bereits im Vorwort apostrophierte vermeintliche Widerspruch zwischen Äußerungen Goethes zu Neapel und Umgebung wie »völlig fremde Welt« und »schönste Gegend von der Welt« oder »schönster Augenblick meines Lebens« löst sich Schritt für Schritt in der Interpretation jeweils aufeinanderfolgender Erlebniswelten auf. Die zwei Monate des Neapel-Aufenthaltes bilden gleichsam ein Äquivalent zum strengen, vor allem auf die Kunst gerichteten Studium in Rom.

Doch die publikumswirksame Form der Miniatur birgt auch ein Problem, das unter anderem an dem Kapitelchen *Nach Sizilien und wieder zurück* (S. 28–31) deutlich wird: Die kurze, lockere Darstellung vermag das Thema nicht immer ausreichend zu erfassen und Zwischenstufen zu markieren. Die Bemerkungen zum Einfluss des Südens auf die Dichtung Goethes haben zudem manchmal etwas Vorschnelles, nicht völlig Überzeugendes (z. B. die Reaktion auf die Pontinischen Sümpfe als »frühestes Memorandum der Sterbeszene Fausts«, S. 22). Man kann auch das Gedicht *Meeresstille* nicht schlechthin als Spiegel der gefährlichen Überfahrt nach Sizilien heranziehen, ohne die gleichzeitig und in inhaltlichem Verbund entstandene *Glückliche Fahrt* einzubeziehen. Und ob die häufige Apostrophierung des Musters ›Grand Tour‹ für Goethe wirklich treffend ist, sei dahingestellt.

Bei der sicher zu erwartenden – und wünschenswerten – 2. Auflage sollte einiges vereinheitlicht werden. Müssen z. B. vier verschiedene Goethe-Ausgaben für die Zitate bemüht werden? Einige fehlende oder falsche Angaben könnten korrigiert werden, so muss z. B. die Anmerkung 31 (S. 128) heißen: »GNM (= Goethe-Nationalmuseum) (Weimar); Inventar-Nr. 368«, die Anmerkung 28 (S. 129) vollständig lauten »GNM (Weimar), Mineralogische

Sammlung, Schrank XV und GSA (Weimar) 26, LXIV, 3, 19, Ca 19«. Ferdinand Gregorovius' *Wanderjahre* (Anm. 7, S. 128) sollte man nach der besser greifbaren neueren 4. Aufl. von 1986 zitieren. Und mit Goethes »botanischem Hauptwerk« (S. 53) ist doch wohl nicht das Gedicht *Die Metamorphose der Pflanzen* (1798), sondern die Prosaschrift *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) gemeint.

Das alles sind schnell korrigierbare Details. Insgesamt kann man mit gutem Gefühl diese inhaltlich kompakte und lebendig geschriebene Darstellung dem Lesevergnügen der Goethefreunde empfehlen. (Inzwischen erschien auch eine italienische Übersetzung unter dem Titel *Goethe a Napoli*, Milano 2012.)

Siegfried Seifert

Klaus Mönig: *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenumbruch*. Heidelberg 2012, 303 S., 9 Abb.

Der *Einführung* steht als Leitthese voran, Goethe habe Venedig als »Inbegriff einer urbanen Republik« verstanden, »die sich ihm wesentlich auch als Kunstwerk, insbesondere als Schauspiel darbietet« (S. 7). In der Tat heißt es am 7. November 1786 in einem römischen Brief an den Freundeskreis in Weimar: »Das menschlich interessanteste was ich auf der Reise fand, war die Republick Venedig« – der einschränkende Nachsatz, »nicht mit Augen des Leibs sondern des Geists gesehen«, bleibt freilich unzitiert (WA IV, 8, S. 44 f.). Was der Freiburger Literaturdidaktiker Klaus Mönig vor diesem Hintergrund für Goethe behauptet, beschreibt zugleich seinen eigenen Ansatz und den Anspruch, die Bedeutung der ›Biber-republik‹ für den Flüchtling aus Weimar in möglichst allen Facetten darzustellen: »Am Phänomen Venedig entfaltet er einen vielschichtigen Textzusammenhang, mit dem er auf historische und persönliche Spannungen reagiert und sie in scharfsinnigen Kulturdianosen und neuen ästhetischen Orientierungen verarbeitet« (S. 8).

Goethe hat Venedig zweimal erlebt: im Herbst 1786 als Ouvertüre zu seiner großen Italien-Erfahrung und dann erneut im Frühjahr 1790, als es galt, die Herzoginmutter Anna Amalia nach Weimar zurückzubegleiten. Beide Venedig-Erfahrungen stehen gleichermaßen im Zentrum von Mönigs Aufmerksamkeit. Wird die erste ›Venetianische Existenz‹ nach einer Skizze der ›kulturellen Vorgeschichte‹ und speziell mit Blick auf die umfangreich dokumentierten Erfahrungen von Goethes Vater Johann Caspar in der Serenissima anhand des *Reise-Tagebuchs 1786* rekonstruiert (im steten Vergleich mit den Modifikationen der *Italienischen Reise*), konzentriert sich die Auseinandersetzung mit dem zweiten Venedig-Aufenthalt auf die *Epigramme. Venedig 1790*, die als ›poetische Kulturkritik‹ figurieren. Ein dritter Teil widmet sich den ›Nachwirkungen Venedigs‹ in Goethes späteren Schriften zur Malerei – darunter die ›psychologische Säkularisierung von Leonardos *Abendmahl*‹, die so von Venedig nach Mailand führt wie die ›späte Mantegna-Studie‹ nach Mantua. Abschließend finden sich noch drei ›produktive Anknüpfungen an Goethes Venedig‹: ›Heine als Goethes sensualistischer Erbe‹, ›Nietzsches Venedig nach Goethe und Wagner‹ und ›Das nachimpressionistische Venedig Rilkes‹.

Es wäre eine Überforderung, wollte man von einer derart breit angelegten Studie über Goethe in Venedig mehr verlangen als die solide, weil gründlich informierte und übersichtlich präsentierte Zusammenfassung dessen, was als ›state of the art‹ der Goethe-Philologie gelten darf. Insofern verwundert es nicht, dass die Erläuterung von ›Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik‹ weniger Neues bietet als sich damit bescheidet, philologisch sauber zu arbeiten und wenigstens Akzente zu setzen, die aus der Fülle des Wissens besonders aufschlussreiche Problemkomplexe herauspräparieren. Das gilt in

Hinsicht auf Goethes erstes Venedig-Erlebnis vor allem für die künstlerischen Eindrücke, die sich bereits auf der Anreise über Verona und Padua vorbereiten und dann in Venedig die Umorientierung auf den Renaissance-Klassizismus motivieren. Klaus Mönig betont in diesem Interesse den »an der Antike gewonnenen Begriff der ‚Gegenwart‘« (S. 98), der Goethes ›weltlichen Blick auf die christliche Malerei‹ dauerhaft motiviere: »Durchdrungen vom Gedanken an die lebensbezogene Antike und ihren Gegenwartssinn, verwirft er die christliche Malerei wegen ihrer auf Transzendenz angelegten Sujets, obwohl er den hohen Rang der venezianischen Maler [...] immer wieder hervorhebt« (S. 102). Demgegenüber dominiert in der Auseinandersetzung mit Goethes Venedig von 1790 die politisch-gesellschaftliche Dimension, von der die *Venezianischen Epigramme* fraglos geprägt sind. Vergnügen liest sich vor diesem Hintergrund besonders das Kapitel 4.7, das Goethes »alten Vorbehalt gegen das christliche Venedig« aufgreift und nachzeichnet, wie er »die archaischen Löwen vor dem Portal des Arsenals gegen den Markuslöwen in dessen Giebel« ausspielt, indem er »das allgemeine Evangelistensymbol und Wappentier« (S. 213) zum ›geflügelten Kater‹ abwertet.

An dieser geradezu enzyklopädischen Synopse von Goethes Venedig-Wahrnehmung(en) gemessen, wirkt die dreiteilige Coda der ›produktiven Anknüpfungen‹ ein wenig beliebig und vielleicht mehr dem Schubladenschatz an Vortragmanuskripten als einer Sachlogik geschuldet: In seiner *Reise von München nach Genua* perspektivierte Heine die Geschichte »nicht wie Goethe auf den Zusammenhang von Antike, Renaissance und klassizistischer Erneuerung«, sondern betrachte »vielmehr die vielschichtigen zivilisatorischen Überlagerungen und die ›Spuren‹, die sie im Prozess eines nach seinem Geschichtsverständnis unausweichlichen kulturellen Verfalls hinterlassen haben« (S. 251); Nietzsche wiederum intensiviert in seinem Venedig-Gedicht *An der Brücke stand* den »Ausdruck existentieller Einsamkeit gegenüber Goethe« (S. 266), während Rilke die »Vorstellung einer mythischen Fortdauer Venedigs gegen die Tatsache behaupten« müsse, »dass es als Staat schon vor mehr als einem Jahrhundert aufgelöst worden war« (S. 281).

Pars pro toto für Goethes Venedig-Idee steht die »Ambivalenz in seiner Einstellung zum Arsenal«. Darin sei zum einen Goethes »nüchterne Vision der pragmatischen Moderne« zu erkennen, »in der das ›Schöne‹ seine Bedeutung an das Nützliche verloren, und andererseits seine erneute, allerdings melancholisch ironisierte Würdigung der ästhetischen, aber schon als obsolet empfundenen Repräsentation der Republik« (S. 130). Diese einleuchtende Beobachtung resümiert die zahlreichen Facetten, die Venedig für Goethe interessant gemacht haben und vom alles überstrahlenden Rom-Erlebnis doch überschattet werden. Ohne wirklich Neues zu bieten, kann Klaus Mönigs umfassende Darstellung immerhin begreiflich machen, warum Venedig für Goethe von derart prägender Bedeutung gewesen ist: »Zu kaum einem anderen Ort, nur noch zu Rom, gibt es in Goethes Werk einen derart umfangreichen und vielfältigen Textkomplex« (S. 10).

Albert Meier

Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Simone Frieling: »Diese schöne Stadt«. *Goethe und Mainz – Mainz und Goethe*. Bodenheim 2012, 109 S., 10 Abb.

Zwei Jahre nach seiner *Weltliteratur*-Studie¹ legt der Mainzer Komparatist Dieter Lamping mit »Diese schöne Stadt«. *Goethe und Mainz – Mainz und Goethe* ein zweites Goethe gewidmetes Buch vor, das stärker noch als das erste nicht ausschließlich auf ein germanistisches Fachpublikum zielt, ohne deswegen ins fragwürdig Populäre zu verfallen. Das erste

¹ Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere. Stuttgart 2010.

Kapitel (*Goethe in Mainz*) behandelt die wiederholten Aufenthalte des Dichters in Mainz und dem rechtsrheinischen Gebiet sowie die einschlägigen Schriften, darunter *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, *Campagne in Frankreich* und *Belagerung von Mainz*: Mainz galt Goethe mit den Resten seiner römischen Vergangenheit und den mittelalterlichen Bauzeugnissen als alte, ehrwürdige wie auch, im Blick etwa auf die spektakulär gegenüber der Mainmündung gelegene kurfürstliche »Favorite« (*Belagerung von Mainz*; WA I, 33, S. 321), als »schöne Stadt«, wie es in den *Unterhaltungen* heißt (WA I, 18, S. 104). Umso mehr bewegten ihn die Zerstörungen, deren Zeuge er 1793 während der Beschießung der eingeschlossenen Franzosen durch die gegenrevolutionären Alliierten wurde. Von Valmy und der Besetzung Weimars nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt abgesehen, ist Goethe nirgends so sehr wie in Mainz der furchtbaren Gewalt des Krieges begegnet, nur dass es hier eine der bedeutendsten Städte des Reiches, die Reichshauptstadt, traf, die für lange Jahre gezeichnet bleiben sollte. Das zweite Kapitel (*Goethe, Mainz und einige Mainzer*) geht unter anderem dem Erscheinen des Mainzer Kurfürsten und Erzkanzlers Emmerich Joseph von Breidbach-Bürresheim während der Frankfurter Kaiserkrönung Josephs II. nach, thematisiert Goethes Mainzer Begegnung mit dem ihm bereits vorher persönlich bekannten Georg Forster und ruft seinen aus Mainz stammenden Porträtierten Joseph Stieler in Erinnerung; besonderes Interesse kommt dabei dem Verhältnis zu dem als Weltreisender und Naturforscher geachteten, als Jakobinersympathisant aber skeptisch gesehenen Georg Forster zu. Das dritte Kapitel (*Mainz und Goethe*) widmet sich der mit dem *Clavigo* von 1776 einsetzenden Präsenz Goethes am Mainzer Theater, behandelt die der Gutenbergstadt im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs dedizierte, von der Mainzer Presse gedruckte, aber nie abgeschlossene *Welt-Goethe-Ausgabe* und stellt die besondere Rolle Goethes in der französischen Kulturpolitik nach 1945 heraus. Das abschließende Kapitel (*Einige Mainzer und Goethe*) nimmt wiederum Forster in den Blick, der Goethe trotz des *Groß-Cophta* außerordentlich schätzte; zur Sprache kommen daneben auch Alfred Börckel (*Goethe und Schiller in ihren Beziehungen zu Mainz*, 1904) und Ludwig Bamberger, dessen 1861 erschienene Schrift *Die Französische am Rhein, wie sie kam und wie sie ging* die *Belagerung von Mainz* nicht einmal erwähnt und deswegen als Beleg für die »Goethe-Vergessenheit« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts genommen wird (S. 88). Sieht man von dem zwischen 1949 und 1953 in Mainz lebenden Alfred Döblin ab, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg als französischer Kulturoffizier wiederholt mit Goethe befasste und dabei Bemerkenswertes sowohl über die *Belagerung von Mainz* als auch über »das märchenhafte Phantasie-Abenteuer« des Dichters mit Marianne von Willemer äußerte (S. 95), so haben spätere Mainzer Autoren keine einlässlicheren Worte mehr über den Dichter gefunden: Während der Frankfurter Goethe bei Carl Zuckmayer nur noch abbreviaturhaft stellvertretend für rheinische(!) Lebensfreude steht, ist er für die in Mainz geborene Anna Seghers weniger Klassiker als »Klassenfeind« (S. 98), was Lamping entschieden kritisch wertet. In Kurt Mautz' Schlüsselroman *Der Urfründ* (1996) gerät Goethe nur aus der Perspektive des opportunistischen Germanisten Kreifeld (alias Wilhelm Emrich) in den Blick: »Man überlässt den Klassiker den Bildungsbürgern und den Germanisten« (S. 101). Sigrid Gauchs Erzählung *Goethes Foto* (1992) schließlich lasse sich auch »als unaufdringliches Lehrstück über das Verblassen unseres kulturellen, durch Bilder vermittelten Gedächtnisses« lesen (S. 99).

Die Bibliographie verzeichnet die vielfach genutzte, nicht sehr umfangreiche Literatur zu Goethe und Mainz, aus welcher die von Oliver Kemmann und Hermann Kurzke herausgegebene Publikation *Untergang einer Reichshauptstadt. Johann Wolfgang von Goethe. »Belagerung von Mainz«* (Frankfurt a. M. 2007) besonders wegen des reichen Bildmaterials hervorgehoben zu werden verdient.² Lamping zielt auf einen punktuell ergänzenden Über-

² Nicht aufgenommen wurde der für den historischen Kontext wichtige Sammelband *Mainz – »Centralort des Reiches«. Politik, Literatur und Philosophie im Umbruch der Revolutionszeit*. Hrsg. von Christoph Jamme u. Otto Pöggeler. Stuttgart 1986 (»Centralort des Reiches« geht auf eine durch

blick, der nicht unbedingt in den Kapiteln zur Mainzer Rezeptionsgeschichte, wohl aber in denen zur Bedeutung von Mainz für Goethe ein über das Lokalhistorische hinausgehendes Interesse beanspruchen kann. Gerade weil er plausibel macht, welch hohen Stellenwert die Zerstörung des alten Mainz in der kriegerischen Auseinandersetzung mit dem revolutionären Frankreich besaß, hätte man sich gewünscht, dass er näher auf eine Stelle der *Belagerung von Mainz* eingegangen wäre, die von Börne³ bis Camus⁴ immer wieder herangezogen wurde, um Goethes auch politisch-gesellschaftlich evolutionäres Denken zu verdächtigen: »[...] es liegt nun einmal in meiner Natur«, so Goethe zu Charles Gore, nachdem er »mit eigener Gefahr [...] einen unbekannten, vielleicht verbrecherischen Menschen« vor der rachsüchtigen Menge geschützt hatte, »ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen« (WA I, 33, S. 315). Im Kontext gelesen, belegt die Äußerung keineswegs Goethes Eintreten für eine ungerechte soziale und politische Ordnung,⁵ sondern die Ablehnung gesinnungstüchtiger, rachsüchtiger Leidenschaft, die in diesem Fall einen der aus Mainz abziehenden deutschen Revolutionsfreunde getroffen hätte – die Verheerungen des Krieges beschäftigten Goethe mindestens ebenso sehr wie seine gravierenden Folgen für die geselligen und moralischen Normen. Nicht nur im Verzicht darauf, in den Jubel über die durch rücksichtslose Beschießung erzwungene Rückeroberung von Mainz einzustimmen, sondern auch im Festhalten an der betont ästhetischen Wahrnehmung und seinen wissenschaftlichen Interessen ging Goethe, so Lamping an anderer Stelle (S. 25, 45, 64) völlig zu Recht, auf Distanz zu der durch den Krieg freigesetzten Logik von Gewalt und Gegengewalt.

Zu den »an den Fingern einer Hand« abzuzählenden wichtigsten Städten in Goethes Leben (S. 7) muss man noch Jena hinzuzählen, wo er während seiner häufigen, oft längeren Aufenthalte insgesamt nicht weniger als drei Jahre verbrachte und entscheidende naturwissenschaftliche Prägungen erfuhr. Mainz aber, so Lamping zutreffend (auch wenn er die Schrift über die nahe gelegene Binger Rochus-Kapelle ausklammert), hat durch Goethe, besonders mit der *Belagerung*, in die Weltliteratur gefunden (S. 101): »Obwohl er nie Bürger der Stadt war, hat er sie nicht nur besser gekannt, sondern über sie auch mehr geschrieben als jeder andere berühmte Autor« (S. 7).

Gerhard R. Kaiser

Karl Rosenkranz bezeugte, verlorene frühe Schrift Hegels zur Reform des Deutschen Reiches zurück. Pöggeler, S. 31: »Goethes Antwort auf den Untergang von Mainz in Weimar war [...], daß er dort – nun im Bündnis mit Schiller – das aufbaute, was man später die deutsche ‚Klassik‘ nannte. Dafür blieben zwölf bedrohte Jahre, bis dann die Fluten der Geschichte auch Weimar überschwemmten.«)

- 3) Er sagt in seinem Leben: »Es liegt nun einmal in meiner Natur, ich will lieber eine Ungerechtigkeit begehen, als eine Unordnung ertragen.« So war Goethe immer und überall, so hat er sich gezeigt in allen seinen Worten und Handlungen. Wenn edle Menschen sich gegen ihre böse, tyrannische Natur empören, sich von ihr frei zu machen versuchen, war es Goethes Weisheit, sich ihr zu unterwerfen mit Lakaiendemut« (Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Neu bearb. u. hrsg. von Inge u. Peter Rippmann. Dreieich 1977, Bd. 2, S. 868).
- 4) »[...] si profondément décidés que nous soyons à aider à la fondation d'un ordre enfin juste, il faut savoir aussi que nous sommes déterminés à rejeter pour toujours la célèbre phrase d'un faux grand homme et à déclarer que nous préférerons éternellement le désordre à l'injustice« (Albert Camus im *Combat*, 12.10.1944; zit. nach: ders.: *Essais*. Hrsg. von Roger Quilliot u. Louis Faucon. Paris 2000 [1965], S. 277; vgl. ebd., S. 275: »[...] l'ordre est aussi une notion obscure. Il en est de plusieurs sortes. Il y a celui qui continue de régner à Varsovie, il y a celui, cher à Goethe, qui s'oppose à la justice« [Combat, 12.10.1944]; vgl. auch im zweiten der *Lettres à un ami allemand*: »Plutôt que de risquer l'injustice, nous avons préféré le désordre« [Essais, S. 227]).
- 5) Dies behauptet auch Lamping nicht, doch hätte man sich stärker differenzierende Worte als die folgenden gewünscht: »Wenn Goethe das nicht gesagt hat, ist es gut erfunden: Knapper hätte er seine gesellschaftspolitischen Prinzipien nicht formulieren können. Dass ihm Ordnung noch über Gerechtigkeit ging, unterscheidet ihn von allen politischen Reformern und Revolutionären, bis auf den heutigen Tag« (S. 21).

Kim Hofmann: *Goethe und Winckelmann. Ausgewählte Aspekte von Goethes Winckelmann-Rezeption.* München 2011, 63 S.

»Man lernt nichts, wenn man ihn liestet, aber man wird etwas« (MA 19, S. 217). Diese im Februar 1827 gegenüber Eckermann geäußerte Einschätzung Goethes steht am Ende seiner beinahe lebenslangen Beschäftigung mit Johann Joachim Winckelmann, dem Begründer der modernen Archäologie und Vordenker der klassizistischen Ästhetik. Auf Winckelmann aufmerksam geworden war Goethe während seiner Leipziger Studienzeit (1765–1768), als ihm der Maler Adam Friedrich Oeser Zeichenunterricht erteilte und ihn mit den frühen Schriften des Archäologen vertraut machte. An dem in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764/1776) entwickelten »dauerhaften Winkelmannischen Faden, der uns durch die verschiedenen Kunstepochen durchleitet« (*Italienische Reise*; MA 15, S. 358), hat Goethe stets festgehalten, auch wenn er mit zunehmendem Alter den menschlich-bildenden Wert der Schriften Winckelmanns höher einschätzte als deren historisch-belehrenden Gehalt.

Dem äußerst komplexen Thema der Rezeption des Lebens und der Werke Winckelmanns durch Goethe ist das vorliegende Bändchen von 63 Seiten gewidmet. Kim Hofmann konzentriert sich allein auf die »Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns«, die Goethe 1805 in der von ihm gemeinsam mit Johann Heinrich Meyer, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf verfassten Gedenkschrift *Winckelmann und sein Jahrhundert* veröffentlicht hat. Die Gesamtkomposition des Werkes als einer aufeinander abgestimmten Gemeinschaftspublikation der Weimarer Kunstreunde gerät dabei ebenso notwendig aus den Augen wie die Entwicklung von Goethes Winckelmann-Bild überhaupt.

Hofmann legt ihrer Untersuchung vier »Aspekte« zugrunde, die ihr zufolge in Goethes Skizze für *Winckelmann und sein Jahrhundert* eine »entscheidende Rolle« (S. 55) spielen: 1) die noch in Dresden erfolgte Konversion Winckelmanns zum katholischen Glauben, 2) sein Leben und Wirken in Italien, 3) die für ihn spezifische Betrachtung der Antike und 4) die von Goethe offen eingestandene Homosexualität Winckelmanns. Ziel der nach diesen vier Aspekten gegliederten Arbeit ist es, »Goethes Intention für das Verfassen der Schrift über Winckelmann näher zu untersuchen« (S. 2). Als Ergebnis formuliert die Verfasserin am Ende ihrer Untersuchung, dass »das Anliegen Goethes« darin bestanden habe, »die Besonderheit von Winckelmanns Persönlichkeit in Verbindung mit seinem ästhetischen Empfinden hervorzuheben und so die Art seiner Kunstbetrachtung zu verdeutlichen« (S. 56).

Der flüssig geschriebene Text liefert eine gute Zusammenfassung der bisherigen Forschung zu Winckelmann und Goethe, wobei sich die Verfasserin auf die Literatur vor allem der Jahre 1970 bis 1990 beschränkt, spätere Publikationen aber nicht berücksichtigt. Auch ihre Behauptung, dass – abgesehen von den einschlägigen Studien Paul Derks' (1990) und Heinrich Deterings (1994) – das Thema der Homosexualität Winckelmanns ein Desiderat der Forschung sei (S. 46), lässt sich so nicht halten: Nicht erwähnt werden etwa die wichtigen Arbeiten von Alex Potts (1994) und Mathias René Hofter (2008).¹ Nur zu unterstreichen ist dagegen die Beobachtung, dass es sich bei *Winckelmann und sein Jahrhundert* keinesfalls um eine die Nachahmung der Alten propagierende klassizistische Programmschrift handelt. Zu Recht betont die Verfasserin, dass Goethe beim Erscheinen des Gemeinschaftswerks von der »Unwiederbringlichkeit« der Antike aufgrund seiner italienischen Erfahrungen fest überzeugt war: »Bei seinem Aufenthalt in Italien hatte er Winckelmanns Bild

¹ Alex Potts: *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven u. a. 1994; Mathias René Hofter: *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*. Ruhpolding 2008, S. 133–150. Vgl. Paul Derk's: *Die Schande der heiligen Pädagogie. Homosexualität und Öffentlichkeit in der deutschen Literatur 1750–1850*. Berlin 1990, S. 174–231; Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*. Göttingen 1994, S. 39–77.

der Antike und seine Kunstbetrachtung kennen- und schätzen gelernt und dennoch hatte sich hier schon, aus seinen Beobachtungen in Rom und Italien, ein historisches Kunstverständnis entwickelt« (S. 55).

Dem von ihr selbst gesteckten Ziel, »ausgewählte Aspekte von Goethes Winckelmann-Rezeption« darzustellen, wird die Verfasserin durchaus gerecht. Fraglich bleibt allerdings, ob eine Monographie tatsächlich die geeignete Form für die Publikation einer studentischen Qualifikationsarbeit ist, um die es sich bei Hofmanns Arbeit offenbar handelt, oder ob eine Zeitschrift bzw. ein Sammelband hierfür nicht der angemessenere Ort gewesen wäre.²

Martin Dörike

Theo Buck: *Goethes Monodrama »Proserpina«. Eine Gesamtdeutung.* Köln, Weimar, Wien 2012, 115 S., 21 Abb.

Weil das ›Monodrama‹ *Proserpina* »wenig bekannt« ist und »noch weniger gelesen« wird (S. 9), will der Aachener Emeritus Theo Buck mit seiner ebenso schmalen wie engagierten Studie die »anregende Irritationskraft dieses Goethe-Textes« (S. 94) entdecken helfen. In diesem Interesse gibt er den eigenen Ausführungen sowohl die Prosafassung von 1777 als auch die Versfassung von 1786 (nach der Frankfurter bzw. der Weimarer Ausgabe) bei und macht seine Argumentation so an den Quellen überprüfbar.

Als Motto weist die Formel »Hoffnung gießt / In Sturmacht Morgenröthe« (V. 168 f.) aller Textarbeit die Richtung. Im Unterschied zur eher auf Tragik bestimmten Forschungstradition legt sie eine optimistische Deutungsmöglichkeit von Proserpinas Schicksal nahe: »Hinter der Todessehnsucht bricht demzufolge der ihr gleichfalls eigene Lebenswillen gestärkt hervor. Ihr mühsam gefundenes Selbst wird sie nun zu leben versuchen. Dergestalt erwächst in einem schmerhaft befreien Vorgang aus der potentiellen Tragödie die streitbare Hinnahme des Lebens auf der Grundlage sittlicher Entschlossenheit«. Goethes Proserpina gewinne aus ihrem tiefen Leid »Sicherheit und Gelöstheit für eine human vertretbare Selbstgestaltung ihres weiteren Fortkommens« (S. 82 f.).

Der schon bei Homer belegte und namentlich durch Ovids *Metamorphosen* populärisierte Mythos vom Raub der heranwachsenden Persephone (röm.: Proserpina) durch den Unterweltgott Hades/Pluto scheint den Wechsel der Jahreszeiten erklären zu wollen: Nachdem sie in der Unterwelt einige Granatapfel-Kerne gegessen hat, muss Demeters Tochter die unfruchtbaren Wintermonate als unfreudige Gattin Plutos verbringen und darf erst im Frühjahr wieder auf die Erdoberfläche zurückkehren, um hier alles zum Blühen zu bringen. Goethes »eigenwillige, poetisch selbständige Gestaltung des alten Themas« (S. 80) wird von Buck hingegen – realitätsbezogen – als Leidengeschichte einer jungen Frau erläutert, die ein brutales »Sexualverbrechen« (S. 78) letztlich doch zu bewältigen weiß, weil sie zwar an »äußerer Kraft« verliert, dafür aber zu »innerer Stärke« (S. 83) gelangt und so in »permanenter Protest gegen das ihr auferlegte Los« in »Selbstvergessenheit weiterleben und als Opponentin handeln« (S. 78) wird: »Die so schlimm Verletzte wird unverletzlich« (S. 83).

An dieser einfühlsamen Interpretation wird Bucks Absicht deutlich, Goethes Anwendung des antiken Mythos als Exempel weiblicher Selbstvergewisserung zu dechiffrieren. In ›tiefenpsychologischer‹ Auslegung (vgl. S. 68) soll der eigentliche, nun einmal ›tiefere‹ Sinn der Handlung herausgeschält werden, da sich »Goethes komplexe Wirkungsabsicht [...] eben nicht immer auf den ersten Blick ausmachen« lasse: »Ohne mitdenkende Zuschauer

² Für eine umfassendere Darstellung des Verhältnisses Goethes zu Winckelmann, wie es sich in *Winckelmann und sein Jahrhundert* dokumentiert, vgl. Johannes Rößlers exzellenten Beitrag »Winckelmann und sein Jahrhundert« (Goethe-Handbuch, Supplemente, Bd. 3, S. 385–394).

oder Leser geht der Text unweigerlich in die Leere« (S. 84). Bucks Ausführungen sind dementsprechend als eine solche ›mitdenkende‹ Lektüre angelegt. Auf die knappe Skizze des ›Proserpina-Mythos als Thema künstlerischer Gestaltung vor Goethe‹ folgen die wichtigsten Sachinformationen zur ›Entstehungsgeschichte des Monodramas‹, bevor nach einer Zusammenfassung der ›Thematik‹ und einer Beschreibung des Textes als ›innerer Monolog‹ die weitläufige ›Textanalyse‹ geschieht, der sich als Coda noch Bemerkungen zu Wolfgang Rihms jüngster Vertonung und deren bisherige Inszenierungen beigesellen. In der Art eines ›close reading‹ – genauer: einer durch breite Kommentierung angereicherten Nacherzählung – wird die ›seelische Not‹ einer »verwöhnten Göttertochter« (S. 62) so eindringlich vorgeführt, dass man sie nolens volens mitempfindet. An der Aktualität der verhandelten Probleme bleibt dabei kein Zweifel: »Proserpinas Reaktion hat viel gemein mit moderner Kritik an der destruktiven Gängelung des Individuums im Totalitarismus politischer oder religiöser Machtgruppen. [...] Auch heutige Rezipienten sind unmittelbar angesprochen« (S. 58).

Theo Bucks psychologisierende Literaturwissenschaft muss mit dem Verdacht leben, altmodisch zu sein und ein Interpretationskonzept fortzuschreiben, das gar zu unbesorgt in Wilhelm Diltheys Manier aus einem Äußeren das Innere, aus einem Rätselhaften das Verständliche, aus einem Dichterischen das Vernünftige herausholen will. Dabei wird die Poesie als bloßer Schleier behandelt, der als Eigentliches einen normalmenschlichen Sinn verbirgt, den erst der gewitzte Interpret seinen Lesern in wünschenswerter Klarheit zu demonstrieren weiß. Manches an poetischer Raffinesse geht freilich verloren, wenn sich das Einfühlen gar zu abstandslos an die Textoberfläche hält: »Eine scheinbar unverfängliche Bühnenanweisung kündigt zunächst rein sachlich an: ›Sie ißt einige Körner.‹ Tatsächlich bedeutet das jedoch den ›Biß des Apfels‹ (V. 220)«. Weil es für Buck mit der Dechiffrierung des Apfelbisses als Sexual-Symbol bereits getan ist (»indirekt, aber unverblümt [ist] die Rede vom trostlosen, rein sexuellen Vorgang ihrer gewaltsamen Defloration«; S. 69), braucht er sich um das ästhetische Wagnis, dem klassisch-heidnischen Motiv der Granatapfel-Kerne das christliche Sündenfall-Motiv aufzupropfen, nicht weiter zu bekümmern, obwohl daran eine poetische Innovation zur Geltung kommt, die für die gesamte Dichtung der Romantik charakteristisch sein sollte. Überdies müsste der Verfasser der *Proserpina* gar nicht in Schutz genommen werden für seinen vermeintlichen Verstoß gegen die mythologisch-geographische Korrektheit: »Obwohl Goethe, Ovid folgend, die Örtlichkeit des Geschehens im übrigen Text auf Sizilien ansiedelt, verlagert er die idyllische Szenerie hier, in Übernahme der griechischen Überlieferung, an den arkadischen ›himmlklaren Strom des Alpheus‹ (V. 17), also an den nach dem Flußgott Alpheus benannten Fluß auf dem Peloponnes. Sicher geschah das, weil damit beim damaligen Publikum ein mythologisch vertrauter Ort ins Spiel gebracht werden konnte« (S. 55). Abgesehen davon, dass am Wortlaut nichts eine Lokalisierung auf Sizilien auch nur nahelegt, zeigt sich der *lectio facilior* schnell, dass Vers 17 philologisch sogar im Recht wäre – einer Goethe bekannten Überlieferung zufolge durchfließt der peloponnesische Alpheios aus Liebe zur Quellnymphe Arethusa das Mittelmeer, um bei Syrakus wieder zu erscheinen.

Albert Meier

Gerhard Kuhnke: *Goethes Wege zu Kant*. Frankfurt a. M. u. a. 2011, 195 S.

Zu Schopenhauer soll Goethe einmal gesagt haben, dass, »wenn er eine Seite im Kant lese, ihm zu Mute würde, als träte er in ein helles Zimmer« (Gespräche, Bd. 2, S. 938). Dieses Bonmot macht sich Gerhard Kuhnke zum Leitstern seiner Argumentation. Bei dem hier anzugehenden Buch handelt es sich um eine wirkungsgeschichtliche Darstellung der wesentlichen Impulse, die Goethes Denken dem »Alte[n] vom Königsberge« (FA I, 24, S. 448) ver-

dankt. Goethes Affinität zu Kant resultiert dabei aus einer verwandten Problemkonstellation: der für den Naturforscher entscheidenden und ihn zeitlebens begleitenden Aufgabe der Vermittlung von Begriff und Anschauung. Goethes Wege zu Kant sind deshalb auch solche, die er im Bemühen um methodologische Klärung gesucht hat. Dass diese Wege, sooft sie zu Kant hinführen, zugleich von diesem wegführen, ist ein Befund, den der Autor aber nahezu vollständig ausblendet.

Das Buch gliedert sich in vier Teile. Der erste setzt sich mit der theoretischen Frage nach dem Verhältnis von erkennendem Subjekt und Natur auseinander, während die Teile zwei bis vier vornehmlich die Rolle der Sittlichkeit in Goethes Denken zum Gegenstand haben. Leider ist dabei festzustellen, dass sich Kuhnke nicht der neuesten Forschungsliteratur bedient, sondern sich größtenteils an den klassischen Darstellungen Karl Vorländers, Georg Simmels, Gabriele Rabels und Ernst Cassirers abarbeitet. Warum bei den klassischen Darstellungen dann auch noch auf die für eine moralphilosophische Interpretation Goethes so zentrale Studie von Walter Benjamin zu den *Wahlverwandtschaften* verzichtet wurde, ist schwer nachvollziehbar.

In seiner Studie versucht der Autor, den Gegensatz zwischen Goethe und Kant als eine »Legende der Lebensphilosophie« zu entlarven, wie der Klappentext ankündigt. Insbesondere Simmel wird dabei zur Zielscheibe seiner Argumentation. So wirft er diesem vor, Kant eine »mechanistische Philosophie« (S. 64) unterstellt zu haben. Simmel spreche davon, um eine Kontraposition zu Goethe aufzubauen, dass für Kant in den Formen und Kategorien des Erkennens das Verhältnis, das die Menschheit zu Erkenntnisobjekten haben kann, restlos beschlossen liege, wohingegen für Goethe die Offenbarung des Absoluten in der Natur keine prinzipielle Inkonsistenz darstelle. Abgesehen von der kühnen Argumentationslinie, die Simmel hier zugeschrieben wird, ist die Differenz zwischen Goethe und Kant nicht so leicht einzuebnen, wie der Autor es vorgibt. Wesen und Erscheinung sind für Goethe ebenso wenig kategorial getrennt wie Begriff und Anschauung. Diese Differenz zu Kant ist von Bedeutung, weil sie erkennen lässt, dass die Wege, die Goethe zu Kant genommen hat, tatsächlich nicht mit denen übereinstimmen, die er im Prozess seiner methodologischen Reflexionen gefunden hat. Für eine noch auszulotende eigenständige Position Goethes innerhalb der nachkantischen Philosophie ist das ein tragender Befund.

Es wäre in diesem Sinne eine lohnenswerte Herausforderung gewesen, den Zusammenhang zwischen Goethes Morphologie und seinem ethischen Gedankengut unter Rückgriff auf die Problemkonstellation der Vernunftkritik Kants herauszuarbeiten. Eine solche umfassende Darstellung, die dem Titel *Goethes Wege zu Kant* gerecht geworden wäre, ist dem Autor aber nicht gelungen. Vollkommen disparat wird der Einfluss Kants auf die morphologischen Studien und ethischen Überlegungen Goethes nachgewiesen. Man vermisst in dieser Hinsicht eine kritische Distanz, die Kuhnke davor bewahrt hätte, nur allzu schnell ein kohärentes Bild zu zeichnen.

Partiell gelingt es ihm, Goethes eigenes Profil zu schärfen. Dass dieser die subjektive Seite der Urteilsbildung »auf die Spitze« (S. 49) getrieben habe, nachdem Kant in aller Deutlichkeit die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt zum Problem gemacht hat, ist eine Diagnose, die in diese Richtung zielt. Denn wo für Kant die subjektiven Formen der Anschauungen gerade den Anspruch auf objektive Gültigkeit verbürgen, stellen sich für Goethe die individuellen Denk- und Anschauungsweisen dem Urteil des Forschers in den Weg. Goethe begreift die Problematik nicht transzental, sondern empirisch. Unter den Bedingungen der Sinnlichkeit »Erfahrungen der höheren Art« (FA I, 25, S. 34) zu gewinnen ist das wissenschaftliche Unternehmen, dem sich der Naturforscher zu stellen hat. Dass die konzeptuelle Umsetzung – etwa in Gestalt des Typus – bereits vor dem Studium der *Kritik der reinen Vernunft* einsetzt, sieht der Autor nicht. Vielmehr hält er es für ein »positives Ergebnis« (S. 51) des Goethe'schen Kantstudiums, dass dieser die Urpfanze nach 1789 nicht mehr in concreto vorzufinden glaubt. Die Konzeption des Typus als einer ideellen Vorstellungsart ist aber wesentlich älter und findet sich bereits vor der Italienreise.

Auch in der Ethik lässt Goethes Morphologie eigene Schlussfolgerungen zu. Spätestens ein Blick auf das korrespondierende Verhältnis zur literarischen Darstellungsform hätte gezeigt, dass es für Goethe eine moralische Dimension jenseits von Kants Dualismus von Pflicht und Neigung gibt. Wie verhalten sich die wechselnden Erzählmodi in den *Wahlverwandtschaften* zu einer Theorie der Vorstellungssarten? Warum wird die Verbindlichkeit des moralischen Gesetzes konterkariert von einem Erzähler, der vieles von seiner allwissen- den Souveränität preiszugeben hat und selbst an die Grenze seiner erzählerischen Kräfte geführt wird? Der Autor ist ausschließlich auf den Konflikt von Pflicht und Neigung fokussiert. Er untersucht die betreffenden Textstellen auf den Einfluss Kants hin, möchte sie dabei aber so interpretiert wissen, »als wären sie ihrem gedanklichen Gehalt nach auch ohne diesen Einfluss zu denken« (S. 124). Dass eine solche Eigenständigkeit behauptet werden kann, ohne zuvor klarzustellen, in welcher Weise Goethes Freiheitsbegriff überhaupt dazu beiträgt, das Problembeusstsein für den Konflikt von Pflicht und Neigung zu schärfen, bleibt nicht zuletzt in methodischer Hinsicht ein zweifelhaftes Vorgehen.

Abschließend muss vermerkt werden, dass das Lektorat alles andere als gründlich aus- gefallen ist. Bei zahlreichen Zitaten ist unklar, welcher Referenz sie angehören. Überdies kommen überflüssige, ja sogar irreführende Anmerkungen und historisch-grammatische Ergänzungen innerhalb der Zitate vor. Dass sich ärgerliche, zum Teil peinliche Tippfehler ins Manuskript geschlichen haben – so wird ein Gespräch Goethes etwa auf das Jahr 1898 datiert (S. 69) –, ist dann beinahe keine Überraschung mehr. Auch wenn kein Gelehrter, wie Goethe einmal gesagt hat, »ungestraft« (FA I, 19, S. 202) an der durch Kant auf den Weg gebrachten Bewegung vorbeikonnte, sind nicht alle Gelehrten in deren unmittelbares Kiellwasser geraten. Goethes eigenständige Position innerhalb der nachkantischen Philosophie herauszuarbeiten bleibt eine Aufgabe, zu der dieses Buch – wenn auch nur via negationis – seinen Anteil beiträgt.

Peter Neumann

»Faust I« und kein Ende. Studien zu Goethes Werk. Hrsg. von Árpád Bernáth, Lajos Mitnyán u. Ágnes Simon-Szabó. Szeged 2012, 419 S.

Vom 2. bis 4. Oktober 2008 fand an der Universität Szeged ein Kolloquium zum ersten Teil von Goethes *Faust* statt, der zweihundert Jahre zuvor bei Cotta im Druck erschienen war. Der vorliegende Band, mit mehrjähriger Verspätung erschienen, legt Zeugnis ab vom wissenschaftlichen Engagement der Herausgeber, Árpád Bernáth, Lajos Mitnyán und Ágnes Simon-Szabó, wie der Veranstalter, der Ungarischen Goethe-Gesellschaft und des Instituts für Germanistik an der Universität Szeged; er lässt aber auch die ›Mühen der Ebene‹ ahnen, die offensichtlich mit der Drucklegung verbunden waren. Um so mehr ist es zu begrüßen, dass der Band mit seinem leicht provokanten Titel 2012 erschienen ist – in deutscher Sprache und sorgfältig redigiert.

Referenten des Kolloquiums waren sowohl renommierte ungarische Germanisten und Philosophen als auch Nachwuchswissenschaftler, darüber hinaus Wissenschaftler aus Deutschland (Ulrike Zeuch, Bernd Mahl, Manfred Osten), die entweder zeitweise in Ungarn tätig gewesen sind oder ihres spezifischen Themas wegen eingeladen wurden. Der zentralen und vermittelnden Rolle Ungarns in Südosteuropa eingedenk, nahmen auch Gäste aus Universitäten benachbarter Staaten teil, so aus dem kroatischen Osijek und dem rumänischen Cluj. Das Spektrum der Teilnehmer vervollständigte der in New Delhi lehrende Balasundaram Subramanian, der 2008 in Deutschland tätig war.

In vier Kapitel haben die Herausgeber den Konferenzband gegliedert. Abhandlungen zu »Goethes Dichtung in kulturwissenschaftlichem Zusammenhang« bilden den ersten Teil.

Unter dem Titel *Die Tragödie »Faust« im Kontext der Zeit* sind im zweiten Teil Studien mit stärkerem Textbezug versammelt. Der dritte Teil, *Bezugstexte der Tragödie – »Faust« als Bezugstext* überschrieben, widmet sich der weltliterarischen Rezeption des Faust-Stoffes, während der vierte, sehr knappe Teil nur drei Beiträge enthält: eine detaillierte Besprechung von Bernd Mahls Monographie *»Faust« auf der Bühne (1999)* durch Ágnes Simon-Szabó, eine Darstellung von *Faust*-Aufführungen in Pest und Ofen zwischen 1833 und 1847 von László Klemm sowie die lebendige Schilderung eines geplanten Faust-Projekts des Studententheaters in Cluj (Klausenburg), anhand von Texten Goethes, Nikolaus Lenaus und Thomas Manns »ein dreisprachiges Inszenierungsprojekt durchzuführen, wobei hier das Deutsche, das Rumänische und das Ungarische eingebaut werden« sollen (S. 403).

Der vorliegende Band erlaubt es, eine erfreuliche Bilanz zu ziehen, insbesondere für die Forschungsleistungen der darin vertretenen ungarischen Germanisten. Die Beiträge deutscher Wissenschaftler und auch der des indischen Gastes können nicht zuletzt deshalb außer Betracht bleiben, weil sie teilweise in anderen Kontexten bereits publiziert worden sind. Festgehalten sei zunächst, dass in zahlreichen Beiträgen der Anschluss an avancierte Positionen der modernen Literaturtheorie gesucht wird. Das lässt sich z.B. ablesen an der Studie von Erika Kegyes, in der die »Gretchen- und die Helena-Frage – unter dem Aspekt der Genderforschung« untersucht und den beiden weiblichen Figuren attestiert wird, »die wahren Heldinnen der Tragödie« (S. 216) zu sein. Es fällt auf, dass in einigen essayistischen Texten ein direkter Bezug zu *Faust I* kaum noch wahrzunehmen ist und lebens- oder existenzphilosophische Fragestellungen auf den poetischen Text projiziert werden. Das gilt für den Schriftsteller Gábor Karátson (*Das Buch der Wandlungen und Goethes »Faust«*), der Zusammenhänge mit der chinesischen Philosophie ins Bild rückt, für Lajos Mitnyán, der ein »Virtuelles Gespräch zwischen Goethe und Martin Heidegger« – so im Titel – inszeniert, für Péter Litván (*Unsere Zeit/Faust=1? Eine Streitschrift wider die Zeit*), der danach fragt, inwieweit »die moderne Welt im Zeichen von Faust« (S. 153) steht, und die Figur insofern für entbehrlich erklärt, als sie ein »Imperialist mit einem kommunistischen Ideal« sei (S. 154), oder für Bianca Bican (*Faust als Diskurs-Topos der Naturwissenschaftler*), die das naturphilosophische Denken Werner Heisenbergs als Referenzposition heranzieht. Das kann bei Béla Bacso in die im Titel gestellte Frage münden *Ist der Zweite Teil [von] Goethes »Faust« eigentlich lesbar?*, die in Gestalt freier, vom poetischen Text sich lösender Assoziationen schließlich positiv beantwortet wird. Anderes läuft, wie bei Mónika Cseresznyák (*Skeptiker der Aufklärung: Goethes »Faust« im Vergleich mit Goyas »Caprichos«*), auf eine Rekonstruktion vager Analogien hinaus.

Daneben stehen Abhandlungen, die philologisch fundiert sind und in stärkerem Maße Bezug auf die deutsche Forschung nehmen, vor allem auf Albrecht Schönes *Faust-Kommentar* von 1994 und das Buch von Jochen Schmidt (2001). Sehr besonnen gehen Gábor Lovas (*Die Beziehung zwischen Goethe und Schelling, mit besonderer Rücksicht auf die Naturauffassung von beiden*) und Ágnes Simon-Szabó vor (*Das subjektive Auge der »Farbenlehre« und das Blendwerk Mephistopheles'. Die Wissenschaft als Kunst bei Goethe*), indem sie einerseits zentrale Positionen der Forschung referieren, andererseits eigene Akzente setzen. In solchem Kontext verdient auch die theologisch argumentierende Studie von Isabella Kesselheim (*Auch der Teufel geht zur Messe. Die religiöse Geprägtheit des jungen Goethe*) Erwähnung. In die gleiche Richtung weisen die Beiträge von Árpád Bernáth (*Zueignung, Vorspiel, Prolog – und kein Ende?*) und Brigitta Szabó (*Prometheus, Faust und Mephisto. Die Goetheschen Rebellen*), Ersterer eine kenntnisreiche Zusammenfassung des Forschungsstandes zu Goethes Prolog-Dichtungen, Letzterer – anknüpfend an jüngst publizierte Untersuchungen in Deutschland – eine gut strukturierte überblicksartige Darstellung.

Eine Anmerkung sei an dieser Stelle erlaubt: Es springt in die Augen und verblüfft zugleich, mit welcher Unbefangenheit der Begriff des ›Faustischen‹ wieder in die Forschung eingeführt wird, so schon im Titel des Beitrags von István Fried (*Bemerkungen zur Frage des »Faustischen«*) und bei Judit Barna (*Das Faustische bei dem frühen Hugo von Hofmanns-*

thal), die die Figur des Claudio aus *Der Tor und der Tod* zu einer »Paarfigur« (S. 292) von Goethes Faust erklärt. Verklungen scheint die Damnatio, die Hans Schwerte 1962 in seinem Werk *Faust und das Faustische* ausgesprochen hat. Freilich reduziert sich hier das Faustische auf Charakterzüge der Faust-Figur und auf allgemeine Problembereiche der *Faust*-Forschung; vergebens sucht man eine kritische Reflexion der fatalen Züge des Faustischen in der deutschen Politik- und Ideologiegeschichte, wie sie von Schwerte zur Sprache gebracht worden sind.

Wenngleich nach dem Willen der Veranstalter im Kolloquium *Faust I* im Mittelpunkt stand, so wird doch in den Studien des Konferenzbandes häufig der Blick auch auf *Faust II* gerichtet. Noch stärker entfernen sich die im dritten Teil versammelten Beiträge von Goethes *Faust*, weil nunmehr Rezeptionsprobleme zur Sprache kommen und damit ein weiter literar-historischer Horizont eröffnet wird. Die dabei zutage tretenden vielfältigen Fragestellungen können nur summarisch benannt werden. So analysiert Magdolna Orosz (*Ein erkenntnis-theoretischer Tod: Chamisso's fragmentarischer »Faust«-Versuch*) Chamisso's Fragment in Verbindung mit der in *Faust I* relevanten Erkenntnisproblematik, skizziert Linda Tóth-Kovács die »Umwandlung des Goethebildes bei Friedrich Nietzsche«, bei dessen Darstellung nur ein einziger marginaler *Faust*-Bezug herangezogen werden kann, widmet sich Szilvia Ritz (*Augenblick, verweile doch nicht! Dorian Gray als Anti-Faust*) den weithin unbekannten, überraschend intensiven Goethekenntnissen Oscar Wildes, ohne allerdings über strukturelle Analogien hinauszugelangen. Denn bei alledem ist zu bedenken, dass Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts nicht nur an Goethes *Faust* allein, sondern am ganzen Reichtum der *Faust*-Überlieferung partizipieren können. Vor dieser Schwierigkeit stehen auch Márta Gaál (*Teil des Teils. »Der Meister und Margarita« von Bulgakow im Spiegel von Goethes »Faust«*), die in Bulgakows Roman, bestärkt durch Untersuchungen zu dessen Entstehungsgeschichte, die Volksbuchtradition gespiegelt sieht, und Anita Czeglédy (*Das Dilemma von Doktor Fausta*), die den Roman Mandelkern der amerikanischen Autorin Lea Singer zum Anlass nimmt, aus feministischer Perspektive Verbindungslien zu bereits existierenden weiblichen Faust-Figuren zu ziehen. Auch wenn der serbische Autor Vuk Vučo, wie Josip Babić (Osijek) zeigt (*Schauspielkunst und Ideologie als Teufelswerk. Überlegungen zum »Weiblichen Faust« von Vuk Vučo*), ein Kenner des Faust-Stoffes (und von *Faust I*) ist, so entfernt sich doch die im Roman formulierte Kritik am jugoslawischen Kommunismus beträchtlich von Goethes Problemhorizont. Auf sichererem Boden bewegen sich der in Cluj tätige Eugen Christ (*Goethes »Faust«. Einige Aspekte der Rezeption und Wirkung in der rumänischen Literatur und Kultur*) sowie Enikő Gocsman (*»Faust« in ungarischer Sprache. Rezeptionsgeschichtliche Aspekte der »Faust«-Übersetzung von Zoltán Franyó*), die instruktiv über vorliegende ungarische *Faust*-Übersetzungen informiert und von Franyó übersetzte Verspartien im Vergleich mit anderen Übersetzungen vorstellt und kritisch bewertet.

Der »Genosse einer fortschreitenden Zeit«, so hat Goethe in seiner *Farbenlehre* formuliert, werde »auf Standpunkte geführt [...], von welchen sich das Vergangene auf eine neue Weise überschauen und beurteilen lässt« (MA 10, S. 634). Mit gutem Grund kann diese Maxime auch auf den vorliegenden Band bezogen werden. Als Zeugnis einer lebendigen Klassikforschung in Ungarn wie als Kundgabe sehr persönlicher, stets den Kontext des zeitgenössischen Denkens einbeziehender Fragen an das poetische Werk verdient er unsere Aufmerksamkeit.

Jochen Golz

Rüdiger Scholz: *Die Geschichte der »Faust«-Forschung. Weltanschauung, Wissenschaft und Goethes Drama.* 2 Bde. Würzburg 2011, 928 S.

Die vorliegenden Bände sind die umfassendste Darstellung des Faust-Stoffes, angefangen von der Figur des historischen Faust bis zur aktuellen Faust-Forschung und zu gegenwärtigen *Faust*-Inszenierungen. Ein solch breitgefächertes Kompendium hat historisch und literaturwissenschaftlich keine Vorfächer.

Der historische Faust, der etwa von 1479 bis 1539 lebte, wurde geboren im schwäbischen Knittlingen. Zu Tode gekommen ist er im Gasthaus »Löwen« im Breisgau-Städtchen Staufen, wie auf einer Abbildung an der Frontseite des Rathauses zu erkennen ist; dort kann man lesen:

Anno 1539 ist im Leuen zu Staufen Doctor Faustus so ein wunderbarlicher Nigromanta gewesen, elendiglich gestorben und es geht die Sage der obersten Teufel einer, der Mephistophiles den er in seinen Lebzeiten nur seinen Schwager genannt, habe ihm, nachdem der Pact von 24 Jahren abgelaufen, das Genick abgebrochen und seine arme Seele der ewigen Verdammnis überantwortet.

»Nigromanta« bedeutet Totenbeschwörer und jeder Totenbeschwörer konnte sein Handwerk nur mit Hilfe des Teufels, vornehmlich des Teufels Mephistophiles, ausüben.

Bei allem Materialreichtum, der ausgebreitet wird, liegen der Argumentation von Rüdiger Scholz klar erkennbare ideologische Prädispositionen zugrunde. Für ihn ist die Geschichte der *Faust*-Forschung und *Faust*-Literatur, wie es auf dem Einband heißt, eine Darstellung

der gesellschaftspolitischen Kämpfe, vor allem in Deutschland, weil Goethes *Faust*, bereits von Schelling und Hegel zum Nationalkunstwerk der Deutschen erhoben und seither bis heute mit Superlativen als größte deutsche Dichtung und als monumentales Spitzenwerk der Weltliteratur überschüttet, den Status einer Bibel hat, in deren Exegese die jeweilige eigene Gegenwart der Interpreten und Interpretinnen erklärt wird.

In solchen Bekundungen gibt sich einerseits eine subkutane Goethe-Aversion, andererseits eine damit korrespondierende negative Bewertung der vorliegenden Forschung zu erkennen, wie sie sich des Öfteren in der Darstellung Geltung verschafft. Scholz macht bereits zu Beginn klar, dass mit Goethes Hauptwerk »Weltanschauungskämpfe ausgetragen wurden« und noch werden, und zwar »mit weitreichenden Folgen für die nationale Identität, die Rechtfertigung von individuellem Verhalten, von Gesellschaftsstrukturen, von Krieg oder Pazifismus, Moral und Unmoral, mystischer, mythologischer und rationaler Erklärung historischer Realität« (S. 9). Solche »Weltanschauungskämpfe« beginnen Scholz zufolge am Ende des 19. Jahrhunderts und setzen sich fort im Dritten Reich, in der DDR, aber auch in der Bundesrepublik Deutschland. Kein anderes literarisches Werk, so bilanziert Scholz, habe im nationalen wie im internationalen Rahmen eine solche Wirkungsgeschichte aufzuweisen.

Welchen Mustern Ideologen und Wissenschaftler gefolgt sind, unterliegt für Scholz keinem Zweifel. »Die Geschichte der *Faust*-Rezeption wird vor allem geprägt von der Ideologisierung des Dramas und der Verherrlichung des Autors Goethe – die Folge der Funktion des Dramas als biblisches Weltanschauungsbuch« (S. 10). Wer mit einer so verkürzten Elle *Faust*-Interpretationen misst, muss deren Ergebnisse allerdings sehr negativ bewerten. Bündig teilt uns Scholz mit:

Die Geschichte der wissenschaftlichen *Faust*-Interpretation stellt kein Ruhmesblatt in der Geschichte der Germanistik dar, weder der deutschen noch der internationalen Literaturwissenschaft. [...] Die Unterwerfung fast aller deutschen Interpreten und leider auch Interpretinnen unter die Autorität des zum Gott erhobenen Goethe macht die Geschichte der *Faust*-Forschung zu einer Geschichte der deutschen Untertanenmentalität, die unsere

Geschichte geprägt hat und unendliche Grausamkeiten, Brutalitäten und Leid erzeugt hat. (S. 17f.)

Die vorliegende Abhandlung sei daher geschrieben für jene Leser und Forscher, »denen eine kritische Distanz zum Drama und auch zu seinem Autor Goethe und ein historischer Blick möglich ist« (S. 18).

In solchem Sinne hat Scholz sein Werk chronologisch aufgebaut. Zahlreiche, zum Teil umfangreiche Zitate aus der Forschung werden ausgebreitet, gewogen und in der Regel für zu leicht befunden. Dass der Autor in solchen Kontexten vergessenen Arbeiten wie Konrad Zieglers *Gedanken über »Faust II«* oder feministischen *Faust*-Studien einen angemessenen Stellenwert zuteilt, ist bemerkenswert. Ausführliche Kapitel sind dem 19. und 20. Jahrhundert (mit dem Abschluss 1980) gewidmet, wobei die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, die Zeit des Faschismus, *Faust*-Deutungen in der DDR und die *Faust*-Forschung in den westlichen Demokratien besonders genau in den Blick genommen werden.

Ein Kapitel »*Faust*« im globalen Kapitalismus stellt die Inszenierungen ab den späten 1990er Jahren dar. Auch die 23-Stunden-Monumentalaufführung des Dramas durch Peter Stein wird beleuchtet sowie die radikalen Versuche bzw. theatralischen Neudeutungen von Michael Thalheimer oder gar Einar Schleef, der in seiner Inszenierung von *Faust I* in Frankfurt nicht weniger als vierzehn Gretchen und elf Fäuste auftreten ließ. Weitere Unterkapitel behandeln »Faust in der Musik« und »Faust in den bildenden Künsten«. Diese Abschnitte gewinnen insofern an Anschaulichkeit, als dem Band Schwarz-Weiß-Illustrationen zu Szenen aus Goethes *Faust*, und zwar von Zeitgenossen Goethes wie Peter Cornelius, Gustav Schlick, Eugène Delacroix oder August von Kreling, beigegeben sind. Abgerundet wird der Bildteil durch acht farbige Hochglanzblätter, auf denen siebzehn markante Szenen aus Goethes *Faust* dargestellt sind; sie stammen u.a. von Friedrich Kaskeline, F.C. Gounod und Paul Hey. Eine Fundgrube für den Leser und den interessierten Forscher ist das 80-seitige Literaturverzeichnis; spezielle Forschungsliteratur wird zusätzlich im Text durch Fußnoten nachgewiesen. Dies alles trägt dazu bei, dass aufs Ganze gesehen ein zwar materialreiches, in vielem indes zur Entgegnung Anlass gebendes Nachschlagewerk zustande gekommen ist.

Zusammenfassend betrachtet: Dem Aspekt »Die Germanistik und *Faust*« kann Scholz im Hinblick auf aktuelle Ausgaben und deren Kommentare keine neuen Erkenntnisse abgewinnen, was nach dem bislang Zitierten nicht überrascht. Die Einigkeit der Interpreten ist, so muss man Scholz verstehen, allein schon um dieser Einigkeit willen kritikwürdig:

Einig sind sich offenbar alle Interpreten und Interpretinnen über den Rang von Goethes *Faust*-Drama. Daher wird der viel beschworene, zuerst von Schelling 1802 gezogene Vergleich mit Dantes *La divina commedia* auch in der neuen globalen Ära öfter gezogen, einmal wegen des gleichen Ranges der *Faust*-Dichtung als Spitzenwerk der Weltliteratur, wegen der Totalität der Weltdarstellung, der Darstellung jenseitiger Welten, einer Frau als positiver Leitfigur und auch wegen der Besonderheit der Form des Werkes. (S. 615)

Warum Goethes *Faust*, folgt man den konfrontativen Einlassungen von Scholz, dieser Rang nicht zukommen kann und darf, wird an einer anderen Stelle – wenn auch nicht sehr klar – ersichtlich: Denn Scholz betont den Sachverhalt, dass Faust nicht den eigentlich verdienten Tragödientod erleidet, sondern trotz seiner schweren Schuld an der Ermordung von sieben Menschen infolge seines nimmermüden Strebens erlöst wird und in die oberen Regionen des Himmels gelangt, wo ihn Gretchen erwartet und nach oben geleitet. Dies hat zu einer nicht enden wollenden Diskussion über die Erlösung Fausts geführt, die sich im neuen Jahrtausend radikaliert.

Ohne dass Scholz es explizit ausführt: Offenbar ist er der Auffassung, dass die Faust-Figur, die von einem moralisch höchst anfechtbaren Autor Goethe geschaffen wurde, ihrer Verbrechen wegen mit Fug und Recht den Tod hätte erleiden müssen, alle Diskussionen um

Fausts ›Erlösung‹ im Lichte seiner Betrachtungsweise nur eine Bemäntelung von Fausts Verbrechen aus dem Geist globalkapitalistischer Täuschung und Vertuschung darstellen.

Bei allem Reichtum des Materials ist Scholz' *Geschichte der »Faust«-Forschung* seiner Intention nach in erster Linie ein politisches Buch. Dass gerade Leser und Forscher, denen ein, um den Autor zu zitieren, ›historischer Blick möglich ist‹, den Schlussfolgerungen des Autors mit Skepsis und offenem Widerspruch begegnen werden, sollte diesen nicht verwundern.

Bernd Mahl

Karl Pestalozzi: »*Bergschlachten*«. Die Schluss-Szene von Goethes »Faust«. Altes und Neues. Basel 2012, 173 S.

Karl Pestalozzi hat die hier vorgelegte Deutung der Schluss-Szene von Goethes *Faust* auf zwei Grundthesen aufgebaut: zum einen auf der Annahme, Faustens Unsterbliches entpuppe sich schon in der Szene selbst zu neuer Gestalt, nämlich zu der des Doctor Marianus; zum andern auf der Überzeugung, dass Goethes später Aufsatz *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* als Dramaturgie des guten Tragödienschlusses aufzufassen und insbesondere auf *Bergschlachten* anwendbar sei. Das gemeinsame Ziel beider Interpretationswege ist das Verständnis dieser Schluss-Szene als der versöhnlichen Wiederbegegnung von Faust und Gretchen am Ende der Tragödie.

Bevor Pestalozzi die Marianus-These aus der Szene selbst näher begründet, macht er uns im ersten Kapitel mit seinen Vorläufern in dieser Frage bekannt und man ist erstaunt, wie viele Autoren (und Regisseure) von Rudolf Steiner über Gustaf Gründgens bis Werner Kohlschmidt und Adolf Muschg die Verwandlung Fausts in Doctor Marianus postuliert und praktiziert haben, wobei sie nie voneinander wussten. Schon allein diese eigentümliche Krypto-Tradition endlich aufgedeckt zu haben, ist ein wichtiges Verdienst dieser Arbeit. Pestalozzi selbst stimmt diesen früheren Verfechtern der Marianus-These im Wesentlichen zu und kündigt an, dass die darauffolgende Interpretation der *Bergschlachten*-Szene ›konsequent auf der Annahme aufbaut, Doctor Marianus könne, ja müsse als neue, himmlische Verkörperung Fausts verstanden werden, anders bleibe der ganze *Faust*-Schluss im Vagen‹ (S. 29).

Dieses zweite Kapitel betont zunächst die Funktion der drei Patres, die eine ›Aufwärtsbewegung‹ ›auf ein Göttliches zu‹ (S. 33) imaginieren und die Szene zum ›vertikalen Liebesraum‹ (S. 35) vorbereiten; zugleich werden sie auf originelle Weise als Vertreter theologischer Positionen der jüngsten Kirchengeschichte verstanden, die mit dieser Entwicklungslinie das Bild einer neuen theologischen Epoche im weiteren Verlauf der Szene erwarten lassen.

Nach dieser Exposition konzentriert sich die Interpretation mit der Wiederaufnahme der Handlung auf den Helden der Tragödie selbst und auf die Frage seiner Erlösung. Für Pestalozzi bleibt es zunächst offen, ob hier der Synergismus ›des Strebens von unten und der Gnade von oben‹ (S. 50), wie ihn die Engelverse 11936–11941 verkünden, oder die Auskunft der ›vollendeteren Engel‹ gelte, die allein ›Die ewige Liebe‹ (V. 11964) für fähig erklären, den Geist von irdischen Elementen zu scheiden. Auf jeden Fall deutet er (S. 51f.) diesen ›Erdenrest‹ als ›peinlichen‹ im Sinne von ›strafwürdigen‹, ›schuldhafoten‹ Rest (›peinlich‹ nicht adverbial, sondern attributiv verstanden), jene Scheidung also nicht als Ablösung des Irdischen, sondern als Reinigung von Schuld, genauer: von der Schuld einer ›strafwürdigen Liebe‹ (S. 53). Diese Spezifikation beruht auf der Annahme, dass es ›im Fortgang der Szene‹ ›zu einer Art Gerichtsverhandlung über die irdische Liebe vor dem Tribunal der ewigen Liebe‹ komme (ebd.). Das aber setze voraus, dass am Ende nicht nur Gretchen, sondern auch Faust wieder als Person auftrete.

Gestattet dies die Gestaltung der Szene? Wenn unter den Worten der Seligen Knaben »Schon ist er schön und groß / Von heiligem Leben« (V. 11987f.) die Entwicklung Faustens geschieht und unmittelbar darauf Doctor Marianus erscheint und seinen feierlichen Hymnus anstimmt, so ist man für einen Augenblick tatsächlich geneigt, in Marianus den verwandelten Faust zu erleben. Dem stehen freilich Gretchens Worte entgegen, wenn sie zum Ende der Szene (V. 12084-12093) Faust noch immer »Vom edlen Geisterchor« der Seligen Knaben »umgeben« sieht, ihn als »Neue[n]«, sich kaum Gewahrwerdenden und vom »neue[n] Tag« noch Geblendetem schildert, den sie erst »belehren«, ins neue Leben einführen müsse, was alles dem hellwachen und klar schauenden Marianus widerspricht. Das aber bedeutet, dass weder die Seligen Knaben noch Gretchen die endgültige Umartung Fausts beschreiben; sie schildern nur Stufen seiner Metamorphose, deren Ziel erst in »höhern Sphären« (V. 12094) zu denken ist. Hätte Goethe dem Namen Marianus den Zusatz »sonst Faust genannt« gegeben (wie es manche Anhänger der Marianus-These gewünscht haben), wäre die Identität eindeutig erwiesen und alle von Pestalozzi gesammelten Anklänge, Parallelen und Kontraste zwischen beiden Figuren wären ergänzende Illustrationen dieser Identität. So aber sprechen sie ein non liquet, sind keine zwingenden Argumente für Marianus als verwandelten Faust.

Doch ganz unabhängig von der Frage, ob sich die Marianus-These verifizieren lässt oder nicht, darf eine Reihe wichtiger Beobachtungen und Urteile dieses zweiten Kapitels uneingeschränkte Geltung beanspruchen. Der Synergismus der Engelverse für Fausts Erlösung gilt auch ohne seine Epiphanie am Ende der Tragödie. Ebenso überzeugt die Beschreibung des gemeinsamen Weges von Faust und Gretchen zur Mater gloriosa, der »gestaffelten Bewegung der beiden Liebenden ins Offene« (S. 76), auch ohne Fausts vorzeitige Gestaltverwandlung. Umgekehrt braucht Marianus nicht in Faust verwandelt zu werden, um Marias »Retterblick« (V. 12096) und ihre Vergöttlichung zu deuten, d.h. um als Repräsentant einer modernen Stufe der Theologie das »neue«, »ins Weibliche transponierte Gottesbild« (S. 79) zu verkünden.

Die beiden noch folgenden Kapitel des Buches beschäftigen sich mit Goethes Aufsatz *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* (1827) und seiner Bedeutung für die Schluss-Szene des *Faust*. Das dritte Kapitel klärt zunächst Goethes Verständnis von Katharsis in diesem Aufsatz und kommt zu dem Ergebnis, dass Goethe – entgegen der vor und nach ihm geltenden wirkungsästhetischen Auffassung – Katharsis als »aussöhnende Abrundung« in einer »abschließenden Wendung zum Guten« deutet (S. 85f.). Unterstützung für seine Interpretation findet Pestalozzi in weiteren Äußerungen Goethes dieser Jahre zum Katharsis-Begriff (Briefwechsel mit Zelter, Reaktion auf Friedrich von Raumers *Nachlese*-Kritik) und kann daraus schließen, dass diese Diskussion vor allem zu einer »Selbstklärung« Goethes geführt habe, »wie für ihn eine Tragödie und überhaupt ein Dichtwerk abzuschließen sei« (S. 96). Weil aber damals besonders die Frage des *Faust*-Schlusses aktuell war, vermutet er zu Recht, dass gerade sie »der verschwiegene Anstoß« zu Goethes später Aristoteles-Exegese gewesen ist (S. 107).

Folgerichtig wendet Pestalozzi Goethes Katharsis-Verständnis im abschließenden vierten Kapitel auf die *Bergschluchten*-Szene an. Das Positive dieses Tragödienschlusses sieht er vor allem darin, dass der »schreckliche Ausgang« des Ersten Teils mit einer »Appellation zu Gretchens Gunsten« »neu verhandelt und entschieden« wird (S. 113f.). Grundlage für die Annahme einer solchen Gerichtssituation sind die an die Mater gloriosa gerichteten Fürbitten des Marianus für gefallene Frauen sowie der Büßerinnen für Gretchen. Nun aber wird diese von der Himmelskönigin ohne weiteres aufgenommen und »zu höhern Sphären« (V. 12094) eingeladen, so dass man kaum von einer Gerichtsverhandlung sprechen kann, zumal schon das Gretchen der *Kerker*-Szene bußfertig das irdische Urteil für ein göttliches genommen und deshalb bereits damals die »Stimme von oben« ihre Rettung verkündet hat. Auch Faust wird ja vor kein Gericht gestellt, da »Die ewige Liebe« (V. 11964) ihn nicht nach Schuld und Sünde fragt, sondern von allem Irdischen reinigt und den »Nicht mehr Getrübte[n]« (V. 12074) huldvoll-gnädig empfängt. Wenn aber keine Gerichtsverhandlung

stattfindet, muss Faust am Ende auch nicht mehr als Person erscheinen. Ohnehin wird, wie Pestalozzi selbst betont, die glückliche Wiederbegegnung der beiden Liebenden, ihre volle Anagnorisis, erst »außerhalb der Szene« (S. 112) geschehen, und gerade dieser verheißungsvolle Ausblick fügt sich gut in Goethes Katharsis-Bild vom positiven Tragödienschluss.

Im Vorstehenden konnten nur die Grundlinien des Buches skizziert, nicht aber die Fülle von Exkursionen und Vergleichen intertextueller und intermedialer Art vor einem weiten geistesgeschichtlichen Horizont im Einzelnen gewürdigt werden. Zusammen mit den feinfühligen Beobachtungen zu Stil und Komposition bereichern diese Rundblicke entschieden unser Verständnis der *Bergschluchten*-Szene, ganz unabhängig davon, wieweit man den Grundthesen des immer anregenden und diskussionsbereiten Buches zustimmen kann.

Günter Niggel

Berliner Kunstakademie und Weimarer Freye Zeichenschule. Andreas Riems Briefe an Friedrich Justin Bertuch 1788/89. Hrsg. von Anneliese Klingenberg u. Alexander Rosenbaum. Göttingen 2012, 160 S., 10 Abb.

Die Vielfalt der inhaltlichen Beziehungen – in Briefeditionen nicht selten – ist für diese Ausgabe von 18 Briefen Andreas Riems an Friedrich Justin Bertuch zwischen dem 6. September 1788 und dem 28. Dezember 1789 evident und besonders aufschlussreich. Wenn auch die Gegenbriefe Bertuchs nicht überliefert sind, so lassen sich doch die wesentlichen Inhalte des Briefwechsels des Berliner Akademie-Sekretärs Riem (1749–1814) mit dem Weimarer Literaten und Unternehmer Bertuch (1747–1822) gut erkennen. Das Buch gliedert sich in den kommentierten Abdruck der Briefe, beigegebene Dokumente, beides in der Verantwortung von Alexander Rosenbaum, und ein analysierendes Nachwort von Anneliese Klingenberg.

Ausgangspunkt und übergreifendes Anliegen für diese Beziehungen zwischen Berlin und Weimar sind die programmatischen Entwürfe Bertuchs für eine »Freye Zeichenschule« aus dem Jahr 1774 und sein bilanzierender Aufsatz *Beschreibung der herzogl. freyen Zeichenschule in Weimar* im Jg. 2 (1789) der *Monats-Schrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*. Letzterer wird hier nach 223 Jahren wieder gedruckt! Zu Beginn der vom preußischen Minister Friedrich Anton von Heinitz geleiteten Reform der Berliner Kunstakademie nimmt Riem persönlichen und daraus folgenden Briefkontakt mit Bertuch auf. Berlin strebt eine genaue Kenntnis der Grundsätze der erfolgreich tätigen Weimarer Zeichenschule an, »um bey unserer Akademie Verbeckerungen nach dem Muster der Ihrigen einzuführen« (S. 10). Doch insbesondere das Nachwort von Klingenberg weist auf weitere politische, literarische und künstlerische Zusammenhänge hin, die u. a. zur Folge haben, dass neben Bertuch auch Goethe, Herzog Carl August, Wieland, Herder und Georg Melchior Kraus zu Ehrenmitgliedern der Berliner Akademie gekürt werden. Da Riem auch als Leiter der »Akademischen Kunst- und Buchhandlung« und Zeitschriftenherausgeber tätig war, hat sich zudem ein konkreter Austausch zu buch- und verlagsgeschichtlichen Fragen und Projekten ergeben. Und da kommt nun Goethe ins Spiel: Die Tätigkeit Riems für die von Bertuch veranlasste und finanzierte, bei Ettinger in Gotha in Kommission erschienene Erstausgabe von Goethes *Römischem Carneval* (1789) war bisher unbekannt und fehlt deshalb in dem entsprechenden Part der *Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken*, Bd. 4, bearb. von Inge Jensen (Berlin 1984, dort S. 623 ff.). Im Detail wird Riems Vermittlung von Friedrich Gottlob Unger – der über die gewünschten Didot'schen Lettern verfügte – als Drucker in mehreren Briefen nachvollziehbar; außerdem hat Riem als »Collecteur« insgesamt 22 Exemplare des *Carneval* zum Vertrieb übernommen (siehe S. 93 u. 96).

Die Briefe Riems enthalten auch eine Fülle von Informationen zu innen- und außenpolitischen Vorgängen in Preußen. Es ist die Zeit der Woellner'schen Edikte und des Kampfes der Berliner Aufklärer gegen diese regressiven Verfügungen. Als reformierter Theologe und dezidierter Aufklärer hat Riem an vorderster Stelle gestanden; seine Position als Akademie-Sekretär verlor er deshalb 1790, übrigens an Karl Philipp Moritz. Das Nachwort gibt ein konzises Bild der Leistungen und Schriften Riems und seiner Beziehungen zu Weimar wie zu Moritz nach dessen Anstellung an der Akademie. Ob man Riem aber wirklich als »weitgehend vergessenen deutschen Aufklärer« (S. 127) bezeichnen kann, sollte angesichts dieses Nachworts, der in dem Buch genannten Neudrucke von Werken Riems und der nicht unbeträchtlichen Zahl neuerer Veröffentlichungen über ihn (die leider nicht in einem Quellen- und Literaturverzeichnis zusammengefasst werden) relativiert werden.

Die 18 Briefe Riems sowie die im anschließenden Dokumententeil gedruckten Briefe (S. 114–125) der Berliner Akademie, von Bertuch, Carl August, Goethe, Wieland und Kraus im Zusammenhang mit deren Berliner Ehrenmitgliedschaften sind mit Ausnahme der Briefe von Goethe Erstveröffentlichungen. Der Kommentar von Rosenbaum ist vorzüglich, spürt den internsten Beziehungen und Anspielungen nach und lässt kaum eine Frage offen. Zum Text und Nachwort ergeben sich einige wenige Hinweise: Die Zahl der Mitarbeiter in Bertuchs Weimarer Unternehmen betrug etwa 100, nicht 500 (S. 139). Der Satz »Ein Jahr vor dem Regierungswechsel ging Anna Amalia auf Bertuchs Plan [für die Zeichenschule] allerdings nicht mehr ein« (S. 142) hat eine gewisse Logik; ob Bertuch den Entwurf aber wirklich 1774 an die Herzogin gegeben hat und ob sie reagiert hat, benötigte einen Quellenbeweis, der bisher und auch in dieser Ausgabe fehlt. Und eine Hauptfrage bleibt offen: Hat die Weimarer Zeichenschule auch nach Riems Abgang von der Kunstakademie noch eine Rolle für Heinitz, der immerhin bis 1802 amtierte, gespielt? Aber Texteditionen sollen ja in erster Linie zu weiteren Forschungen anregen. Das kann diese Ausgabe in bemerkenswerter Art und Weise tun.

Siegfried Seifert

Alexander Košenina (Hrsg.): *Andere Klassik – Das Werk von Christian August Vulpius (1762–1827)*. Hannover 2012, 178 S., zahlr. Abb.

Seinerzeit ein Bestseller, ist sie auch heute nicht ganz vergessen und immerhin bei zwei Verlagen lieferbar, außerdem in englischer Übersetzung und als urheberrechtsfreies Kindle E-Book erhältlich:¹ die Geschichte vom Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini. 2012 war der 250. Geburtstag ihres gemeinhin als Goethe-Schwager bekannten Verfassers Christian August Vulpius. Der vorliegende Sammelband entstand als Begleitbuch zu einer Ausstellung im Kirms-Krackow-Haus Weimar. Er enthält fünf lesenswerte und anregende Studien zu Vulpius' Werk im Kontext der Unterhaltungskultur um 1800 sowie einen umfangreichen Teil, der die erreichbaren Buchpublikationen von Vulpius in knappen Zusammenfassungen auf meist ein bis zwei Druckseiten vorstellt.

Der Basler Medienwissenschaftler Roberto Simanowski wiederholt in seinem Beitrag *Film – Schlager – Text: Die Medialisierung des Abenteuers am Beispiel des Goethe-Schwagers und*

¹ Christian August Vulpius: *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*. Hamburg 2012; ders.: *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Romantische Geschichte*. Stuttgart 2008; ders.: *The History of Rinaldo Rinaldini, Captain of Banditti*. 3 Bde. Newcastle 2009–2012; ders.: *The History of Rinaldo Rinaldini; Captain of Banditti*. Translated by I. Hinckley. 3 Bde. Farmington Hills 2010. Außerdem sind im Internet mehrere Ausgaben frei zugänglich, z.B. unter <http://gutenberg.spiegel.de/autor/1147> oder unter <http://books.google.com> mit entsprechender Titelsuche auf Deutsch oder Englisch.

Bestsellerautors Christian August Vulpius (S. 13-25) nach einem knappen Abriss zu Biographie und zeitgenössischer kritischer Rezeption in kompakter Form die Kernthese seiner Dissertation und Monographie zu Vulpius.² Er versteht dessen Romane, am Beispiel von *Rinaldo Rinaldini*, als eine Reaktion auf seine eher mechanischen Tätigkeiten als Bibliothekar; sie präsentieren und absorbieren »das Abenteuer in medialisierter Form« (S. 19), wodurch sie keineswegs eine eskapistische oder rebellische, sondern eine sozialkonforme Funktion erfüllen und (unbeabsichtigt) einen aufklärerischen »Beitrag zur Affektmodellierung« (S. 25) leisten. Räubertaten und asoziales Leben werden zum Unterhaltungsstoff und verhindern so Veränderungen: »Insofern sie das asoziale Konzept des Abenteuers letztlich ad absurdum führen, ermuntern diese Texte die Leser, am status quo festzuhalten« (S. 25). Diese Art Literatur für die Masse ist laut Simanowski eine »Sozialisationsinstanz« (S. 25), was auch noch für die Adaption als Fernsehserie (Regie: Franz Carp, Hessischer Rundfunk 1968, DVD 2008) und Schlager (*Rinaldo Rinaldini* von Renate Kern, 1972) gelten soll.

Die Ausführungen der Mainzer Buchwissenschaftlerin Ute Schneider zu Vulpius auf dem Buchmarkt seiner Zeit (S. 26-38) schließen sich daran sehr schön an. Schneider beschreibt den Umbruch auf dem Buchmarkt zwischen 1780 und 1830: das Entstehen einer kommerziellen »bürgerlichen Buchkultur« (S. 31), die auf das Bedürfnis nach Unterhaltung reagierte, Massenlektüre in Serie produzierte, den neuen Typus des Erfolgsschriftstellers ermöglichte und einen neuen Verlegertyp etablierte. Vulpius bediente diesen Markt und »musste Masse produzieren« (S. 29); aus seinen Honorarforderungen schließt Schneider aber auch auf ein relativ hohes Selbstbewusstsein. Zu Recht erinnert sie daran, dass bis heute unterhaltende Massenlektüre das Verlegen anderer Werke mitfinanziert.

Mit dem Musikwissenschaftler Axel Schröter hat der Herausgeber einen Experten gewonnen, um Vulpius im Kontext des Musiktheaters zu untersuchen (S. 39-48). Schröter gibt eine anschauliche Übersicht zu Vulpius' Libretti und Libretto-Bearbeitungen und ihren Aufführungen in Weimar. Nicht nur ließen sich seine Tätigkeiten nach erhaltenen Rechnungen umfassend rekonstruieren, reichhaltige Aufführungsmaterialien lassen auch die genaue Art der Umsetzung erkennen. Am Beispiel der Mozartopern erörtert Schröter das besondere Profil der Weimarer Aufführungen als Resultat von Vulpius' Bearbeitungen. Aufgrund der gedruckten Libretti und erhaltener Kopien von Partituren postuliert er die »überregionale Bedeutung« (S. 48) für die Aufführungspraxis dieser Opern, obwohl Vulpius dabei meist ungenannt blieb.

Dann fragt Julian Auringer, ob Vulpius als »Comicpionier« neu zu entdecken und zu bewerten sei (S. 49-61). Seiner These zufolge nimmt das Jugendwerk *Geschichte der auf der Insul Brolingsbrogh errichteten Kolonie* aus dem Jahr 1777 »einige Stilmittel des Comics vorweg, wie sie erst 10 Jahre später in Erscheinung treten werden« (S. 49). Der Pappband aus dem Nachlass besteht aus 84 Textblättern und 79 aquarellierten Federzeichnungen zu den Texten (S. 54); er war wohl als Geschichte mit Kupferstichen nach dem Vorbild William Hogarts geplant. Es geht darin um »u. a. den Kampf mit Riesen, Dunkelhäutigen und Türken« (S. 54). Auringer erkennt in der *Geschichte* comic-typische Stilmittel, nämlich die Kombination von Speedlines, Paneltechnik und Sprechblasen sowie Erzählerbalken mit einem einleitenden Text oder Off-Text (S. 56-57), die mit vier farbigen Abbildungen illustriert sind. Der zweite Teil des Aufsatzes gilt Vulpius als »Comicautor wider Willen« (S. 57) und untersucht das Rinaldo-Lied aus dem *Rinaldo Rinaldini*, wie es um 1835 bis 1840 im *Neuruppiner Bilderbogen* als anonyme Bildergeschichte mit Untertiteln erschien (Abb. S. 59 und auf dem Umschlag), im Kontext der Comicforschung. Der Aufsatz bereichert unser Wissen von Vulpius' buntem Tätigkeitsfeld um eine weitere Gattung bzw. um das Visuelle, auch wenn mehr Bezugnahmen auf die anderen Beiträge zu Unterhaltungskultur und -markt

² Roberto Simanowski: *Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius*. Göttingen 1998.

wünschenswert gewesen wären. Das Resümee, es sei »unmöglich« zu bestimmen (S. 61), was einen Comic ausmache und ob es sich bei der *Geschichte* um einen solchen handle, bleibt unbefriedigend.

Zuletzt widmet sich Dieter Höhnl Vulpius' Verhältnis zu den Zeitgenossen (S. 62–73) und konzentriert sich dabei – wie auch anders? – auf Goethe. Er stellt nicht nur fest, dass Vulpius als Theaterdichter »miserabel bezahlt« war (S. 66), sich aber dennoch nicht an Gerüchten um Goethe beteiligte; das Verhältnis sei vielmehr zwar hierarchisch streng gewesen, habe aber »eine gewisse Vertrautheit« und Hochschätzung aufgewiesen (S. 70), die in einer brieflichen Rüge Goethes gegen den Verleger Cotta nach den abschätzigen Bemerkungen über Vulpius in der *Allgemeinen Zeitung* (1806) kulminierte. Abschließend erinnert Höhnl daran, dass Vulpius ein früher Denkmalpfleger gewesen sei.

Das stattliche Werkverzeichnis (S. 75–178) mit Einträgen zu 121 Buchpublikationen von Vulpius wird deren künftige Untersuchung anregen und erleichtern. Man bekommt hier einen guten Überblick über die in den obigen Aufsätzen zumeist summarisch genannten Genres, in denen Vulpius aktiv war: von den Schauspielen und Opernlibretti-, übersetzungen und -bearbeitungen, Räuber-, Ritter-, Liebes-, Geister-, Feenromanen und -geschichten über Dramen (zumeist historischen Inhalts) bis zu Gedichten und Nachschlagewerken. Die bei Simanowski angesprochene zeitgenössische Kritik wird gegebenenfalls zitiert. Das Werkverzeichnis wird begleitet von einem alphabetischen Index und ist am Lehrstuhl von Alexander Košenina am Deutschen Seminar der Leibniz-Universität Hannover entstanden. Eine stattliche Zahl von Einträgen stammt vom Herausgeber selbst, aber auch weitere Experten, die zur Zeit des 18. Jahrhunderts arbeiten, wie Julia Bohnengel, Johannes Birgfeld, Ulrike Leuschner und Birgit Tautz, haben mitgewirkt (leider findet man keine Liste der Beiträger). Es gibt einige Abbildungen von Titelkupfern – allerdings ohne Nennung der Zeichner und Stecher; sie wären für das Thema Buchillustration von Interesse gewesen. Bedauernswert erweisen wurden nicht die Kupfer gewählt, die beispielsweise bei der Zeitschrift *Janus* (S. 120) besprochen werden oder die im Untertitel (*Johann von Leiden*, S. 121) werbend auftauchen.

Dieses Verzeichnis hilft erheblich, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Unterhaltenden und Trivialen bei Vulpius und in der Goethezeit über den *Rinaldo Rinaldini* hinaus zu konkretisieren, ist doch der weitaus größte Teil seines Werkes schwer zugänglich und – man darf das sagen – nicht unbedingt heute noch lesenswert. Košenina, der etwa das *Glossarium für das Achtzehnte Jahrhundert* (Laatzen 2003) herausgegeben hat, fasst in seinem Vorwort die wichtigen Ergebnisse dieser Sichtung treffend zusammen: 1. »Vulpius gehört zu den Erfindern von Unterhaltungsserien« (S. 10); 2. seine bibliothekarische Sammeltätigkeit hat in seinen fiktionalen Texten ihren Niederschlag gefunden; 3. Vulpius bedient nicht nur alle Gattungen der Unterhaltungsliteratur, sondern steht ihnen ironisch gegenüber und stellt sie in Frage. Dem wäre hinzuzufügen, dass Vulpius auch ein erfolgreicher Autor von diversen Lexika und Büchern war, die heute unter ›Sachbuch‹ oder ›populärwissenschaftliche Darstellung‹ (insbesondere zur Geschichte und Mythologie) kategorisiert würden. Er kam also zugleich dem wachsenden bürgerlichen Informationsbedürfnis entgegen.

Bei dem kommentierten Werkverzeichnis handelt sich um ein verdienstvolles Unternehmen, dessen Lücken (nämlich in deutschen Forschungsbibliotheken nicht vorhandene Werke) hoffentlich bald geschlossen werden. Die Projektgruppe ist nach der 1926 im *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg* veröffentlichten Bibliographie von Wolfgang Vulpius vorgegangen und hat diese »annähernd« vollständig (S. 11) umgesetzt.³ Benutzerfreundlicher wäre gewesen, die gesamten Buchtitel aus dem neuesten Werkverzeichnis von Andreas

³ Abweichend von dieser Vorgabe gibt es jedoch einen Eintrag zu dem »romantischen Gemälde« *Antonia Georgini oder die Banditen von Neapel*, das 1812 als »vom Verfasser des Rinaldo Rinaldini« erschien. Es ist weder bei Wolfgang Vulpius noch bei Andreas Meier erfasst.

Meier⁴ zu übernehmen und nicht konsultierte Bände als Lücken zu erfassen. So werden etwa die *Ammenmärchen* (1791) in einem anderen Eintrag erwähnt (S. 99), haben aber keinen eigenen. Unverständlich ist auch, warum gerade einige leicht zugängliche Bücher nicht beschrieben werden: etwa die *Ammenmärchen*, *Lucindora, die Zauberin*, *Historische Curiositäten* oder *Mysterien neuerer Bacchanalien*, die digitalisiert abrufbar sind.⁵ Ferner gibt es nur in wenigen Fällen Titelvarianten mit Verweisen; z.B. wird nur der schon Eingeweihte *Fernando Ferrandino* unter *Rinaldo Rinaldini* suchen (*Orlando Orlandini* ist jedoch aufgenommen) oder *Hulda oder die Nymphe der Donau eigentlich die Saalnixe genannt* unter *Die Saal-Nixe*, wo die Titelvarianten auftauchen. Weitere Informationen über die Schauspielfassung von *Rinaldo Rinaldini* (1800), bei Schneider im Zuge des Booms an Räuberliteratur erwähnt (S. 34), fehlen ebenfalls.

Insgesamt handelt es sich um ein Resultat gelungener Kooperation von Universität, Klassik Stiftung Weimar, Fördervereinen und Verlag, wie man sie sich öfter wünschen würde.

Waltraud Maierhofer

Michael Mandelartz: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*. Berlin 2011, 465 S.

Der vorliegende Band versammelt die überarbeitete und erweiterte Version von siebzehn Beiträgen, die bis auf eine Ausnahme – ein Beitrag zu Kleists *Kohlhaas* – bereits zwischen 1998 und 2010 in zumeist gut zugänglichen Periodica publiziert und in dieser älteren Version zum Teil auch auf der Homepage des Verfassers online verfügbar sind.¹ Die Zusammenstellung des Bandes unterliege einer Gesamtkonzeption: In Goethes und Kleists gegensätzlichen Subjektpositionen zeigten sich die »Folgen dieser gesamteuropäischen Entwicklung für die deutsche Literatur um 1800« (S. 10), die Michael Mandelartz als Erkenntnis des späten 18. Jahrhunderts fasst, nach der »der Kern des Menschen sich nicht an seinem empirischen Dasein in der Welt, sondern aus einem vorgängigen transzendenten Dasein bildet« (S. 9). Kleist und Novalis, der zwar nicht im Titel erwähnt wird, dem aber das Eingangskapitel gewidmet ist, gelten ihm als Vertreter des »Hauptstrom[s]«, Goethe als Vertreter der Gegenthese: »für eine kontinuierliche Weiterentwicklung des mit der Aufklärung erreichten kulturellen Niveaus und gegen die Selbstsetzung des Subjekts« (S. 10).

Mandelartz proklamiert methodisch eine »Hermeneutik«, die darin bestehe, dass den Texten »ein klarer, nachvollziehbarer Sinn abgewonnen werden soll« (S. 10). Selbst wo von der (vom Verfasser nicht angezweifelten) Wahrnehmungskrise Kleists oder einer Überschreitung binärer Logiken – auch wo dies nur gegen simple Schwarz-Weiß-Malerei gerichtet ist – geredet wird, besteht Mandelartz auf Eindeutigkeit: *Penthesilea* liest er mit zwei kurzen polemischen Spitzen gegen Daniel Graf und Joachim Pfeiffer (weitere Kleist-Forschung

⁴ Ein Verzeichnis der Schriften von Christian August Vulpius findet sich bei Andreas Meier (Hrsg.): *Christian August Vulpius. Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*. Berlin 2003, Bd. 2: Kommentar, S. 41–61.

⁵ *Ammenmärchen*. Weimar 1791; Google Books auf <http://books.google.com/books/about/Ammenmärchen.html?id=IIoBAAAAYAAJ;> *Lucindora, die Zauberin*. Leipzig 1810; Google Books auf http://books.google.com/books/about/Lucindora_die_Zauberin.html?id=U7A7AAAACAAJ; *Historische Curiositäten*. Leipzig 1814; Digitalisat auf Bayerische Staatsbibliothek digital: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10717682.html>; *Mysterien neuerer Bacchanalien*. Weimar 1791; Digitalisat auf dem Multimedia Server des Bibliotheksverbunds Bayern: <http://bvbm1.bib-bvb.de>.

¹ Vgl. <<http://www.kisc.meiji.ac.jp/~mmandel/pub.html>>.

kommt im Kapitel praktisch nicht vor) als »didaktisches Theater«, das »ein verdrehtes und verkehrtes Schreckbild« biete, während das Publikum im *Käthchen von Heilbronn* lerne, »wie es sich ›richtig‹ zu verhalten hat« (S. 195). Kleists Penthesilea könne »ihrer Bestimmung zur Mutter nicht mehr folgen und so gebiert sie, *anstatt* eines Kindes, aber *wie* ein Kind, aus dem Schacht ihres Busens das Bild eines Dolches«, dessen »Grundform [...] der eines fest gewickelten Säuglings ähnlich« sei (S. 194). Als ebenso forciert erscheint die von Frank G. Ryder übernommene These, dass Nicolo im *Findling* »der uneheliche Sohn Elviros« sei, da »der junge Genueser Elvire wohl auf dem Balken [eines lichterloh brennenden Gebäudes!] geschwängert« habe (S. 197, 199); Eve soll im *Zerbrochnen Krug* sogar Adam mit der Hand sexuell befriedigt haben, denn der Platz, wo er beim Sturz aus dem Fenster gelandet sei, habe ausgesehen, als ob »sich eine Sau darin gewälzt« habe, er sich also »sauwohl« gefühlt haben müsse, zudem habe er seine nasse Hose am Ofen aufgehängt (S. 117), was in einer verschneiten Landschaft auch andere Gründe haben könnte. Und nur weil der Pferdehandel »das traditionelle Gewerbe der Zigeuner« gewesen sei, muss Kohlhaas kein »Zigeuner« sein (S. 160, der Begriff wird vom Verfasser leider unreflektiert benutzt), auch wenn damit z.B. die Ähnlichkeit zwischen Kohlhaas' Frau Lisbeth und der »Zigeunerin« leichter erklärbar wäre. Einleuchtender ist die Revitalisierung der ursprünglich von Ernst Cassirer formulierten These, dass Kleists (inzwischen von der Forschung oft angezweifelte) Kant-Krise eine Fichte-Krise gewesen sei. Bereits im ersten Kleist-Kapitel bezieht Mandelartz *Über das Marionettentheater* (und auch *Der zerbrochne Krug*) nicht so sehr auf Schiller als auf das zyklische Geschichtsmodell in Fichtes *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (vgl. S. 91, 112); damit seien Kleists »Erzählungen und Dramen [...] als Anlässe für den Leser und Zuschauer zu verstehen, sich vom beschränkten empirischen Standpunkt zum Absoluten zu erheben« (S. 98). Michael Kohlhaas versinnbildliche (mit Fichtes Ausführungen zum *Naturrecht* gelesen), dass »die Nation [...] in das fünfte Zeitalter der Vernunft« nach Fichtes fünfstufigem Geschichtsmodell eintrete (S. 168) – das Paradies? Gemeint ist wohl vielmehr, dass – wie es in der *Findling*-Deutung heißt – »das Bewegungsgesetz der menschlichen Geschichte auf dasjenige der bloßen Materie, auf die Mechanik zurück[gefallen]« sei (S. 199).

Die bewusst eingesetzte Strategie, ältere Forschung zum Ansatzpunkt eigener Interpretationsversuche zu machen, setzt sich auch im umfangreichsten Kapitel – den zehn Aufsätzen zu Goethe – fort, von denen zwei bereits in den Goethe-Jahrbüchern 2006 (»*Harzreise im Winter*. Goethes Antwort auf Petrarcha und die Naturgeschichte der Kultur«) und 2007 (»Der ›Bezug auf sich selbst. Zum systematischen Zusammenhang von Literatur und Wissenschaft bei Goethe«) veröffentlicht wurden. Sie nehmen die Werke *Dichtung und Wahrheit*, *Harzreise im Winter*, *Iphigenie*, *Die Wahlverwandtschaften* und *Novelle* in den Blick, wobei mehrere Beiträge zu Goethes naturwissenschaftlichen Vorstellungen und gleich zwei zur Rezeption von Goethes *Pandora* bei Peter Hacks zwischengeschaltet sind. Dieses Kapitel zeichnet sich durch eine differenziertere Diskussion bisheriger Forschung als das Kleist-Kapitel aus. Mit Friedrich Gundolf verweist Mandelartz darauf, dass neuere Interpretationen den Zusammenhang von Leben und Werk (d.h. Autobiographie) in Goethes *Dichtung und Wahrheit* vernachlässigten (vgl. S. 222 f.), und betont vehement Goethes »Entelechie«, nach der die »Welt [...] als Prägung im Individuum vollständig repräsentiert [ist] und bestimmt, was es wollen kann«, denn »die späteren Stationen des Lebens [seien] in den früheren bereits angelegt« (S. 235). Er konzidiert jedoch, dass es selbst »einem ›starken Individuum‹ wie Goethe nicht mehr gelungen sei, ›das Leben, seine Handlungen, seine Autobiographie und andere Werke zu einer wahren und sinnvollen Einheit zurechtzurücken«, so dass man mit Bernd Hamacher und Myriam Richter von seinem Werk als »Krisenmanagement« sprechen müsse (S. 238 f.).

Das letzte Kapitel, eine gegenüber der Erstfassung von 1999 erweiterte Interpretation der *Novelle*, basiert auf der Vorstellung, dass der Gott den Einbruch des Menschen in sein Reich, diese Grenzverletzung, letztlich mit einer Racheaktion beantwortet. Der Verfasser inter-

pretiert »Feuer und Tiger als Ausdruck des ›panischen‹ Schreckens [...], den der in der Mittagsruhe gestörte Pan verbreitet« (S. 413). Leider sagt der Text an keiner Stelle, dass »die Stadt dem Feuer *real* zum Opfer fällt« (S. 429, vgl. S. 402); vielleicht überlagert auch nur die Katastrophenenerzählung des Oheims die reale Wahrnehmung, da Mandelartz ja auf Goethes Medienkritik verweist, also Honorios (und der Fürstin) Blick durch das Teleskop (vgl. S. 408f., 412) möglicherweise so wenig Vertrauen geschenkt werden sollte wie dem Zirkusplakat mit den vermeintlich hochgefährlichen Raubkatzen – und der ästhetisch gebrochenen Inszenierung einer Utopie im Schlusstableau, das der Verfasser nur ›lächerlich‹ findet (vgl. S. 427). Doch Mandelartz' Darstellung steuert auf die Katastrophe zu: Gegenüber dem (angeblichen) Forschungskonsens, nach dem am Schluss »die Natur verschönert, der Brand gelöscht, das Fürstentum zu Schillers ›ästhetischem Staat‹ umgebildet« (S. 429) sei, sieht der Verfasser selbst die Ruine in Goethes *Novelle* nicht als ›Natur‹, sondern als weiteres Zeichen der Naturbeherrschung, so dass auch die »ästhetische Aneignung einer gewaltbestimmten Vergangenheit (der mittelalterlichen Burg auf dem Gipfel) keineswegs zum Frieden« führe (S. 18). Der Schlusssatz des Buches, dass vielleicht erst auf der verbrannten(?) Stadt »eine neue Kultur« (S. 429) wachsen könne, korrespondiert mit dem düsteren Fazit über *Die Wahlverwandtschaften*: »Das Endprodukt der europäischen Zivilisation, das aufgeklärte Subjekt, fällt zurück in die Barbarei« (S. 371f.). Kleist erschießt sich, Goethe produziert nur noch Fragmente.

Ein technischer Hinweis: Zumindest ein Teil der Auflage ist fehlerhaft gebunden (S. 49-80 fehlen, S. 81-112 sind doppelt eingebunden).

Ingo Breuer

Michael Bies: »Im Grunde ein Bild«. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen 2012, 372 S., 11 Abb.

Die wissenschaftshistorische Studie nimmt eine Szene aus Goethes Gesprächen zum Ausgangspunkt, die Michael Bies als charakteristisch für die Naturforschung um 1800 versteht. Laut Johannes Daniel Falk hat Goethe am 30. Juni 1809 bemerkt: »Wir sollten weniger sprechen und mehr zeichnen. Ich meinerseits möchte mir das Reden ganz abgewöhnen und wie die bildende Natur in lauter Zeichnungen fortsprechen« (S. 7). Damit wird etwas über die Natur ausgesagt und zugleich über die Art, wie diese Natur nach Goethes Ansicht dargestellt werden soll. ›Darstellung‹ aber ist der Begriff, um den es in diesem Buch geht – ein Begriff, der im Text wie im Bild umgesetzt werden kann. Kant, Goethe und Alexander von Humboldt, geboren jeweils im Abstand einer Generation, haben sich die Frage nach der Ordnung der Natur und ihrer Darstellung im wissenschaftlichen Kontext gestellt und sie auf je eigene Weise zu beantworten versucht.

Das Bild hat, so referiert Bies einleitend, in den Naturwissenschaften dieser Zeit Konjunktur, weil man es als offeneres, scheinbar intuitives Medium empfand, das zur Repräsentation des damaligen Interesses am Organischen besser geeignet war als das von Michel Foucault¹ beschriebene, klassische Repräsentationsmodell. Im Laufe des 18. Jahrhunderts geschieht also ein Medienwandel, der »als Bewegung vom Text zum Bild gedeutet werden kann« (S. 19). Dabei wird der Begriff ›Bild‹ von Bies in einer weiten Bedeutung gebraucht, die nicht nur das materiale Abbild, sondern ebenso das durch Sprache vermittelte Bild umfasst, wie es die drei von ihm hauptsächlich behandelten Autoren auch selbst verwendet haben (S. 18). Besonders deutlich, so der Autor, lässt sich dieser Medienwandel an der Botanik zeigen, wo

¹ Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1972.

es schon länger eine Diskussion über die Notwendigkeit von Bildern gab. Goethes Studien zur Pflanzenmetamorphose und Humboldts Arbeiten zur Pflanzengeographie, die Bies zur Grundlage seiner Ausführungen nimmt, weichen von dem an der Schrift orientierten Modell Linnés ab.

Im ersten Teil seines Werks verfolgt der Autor, wie der Begriff der ›Darstellung‹ im Laufe des 18. Jahrhunderts im wissenschaftstheoretischen und ästhetischen Diskurs eine immer größere Bedeutung gewann. Von Kant wird er gegenüber dem in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) noch vorherrschenden Begriff ›Vorstellung‹ neu gefasst und enger definiert. Um 1800 wird der Begriff dann inflationär gebraucht, verliert gleichzeitig aber auch seine Konturen – eine Entdifferenzierung findet statt, die sich im 19. Jahrhundert fortgesetzt hat. Im ersten Kapitel dieses Teils zeigt Bies zunächst, wie Kant in den *Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft* (1786) die Naturwissenschaften in Rückbindung an die Mathematik philosophisch zu begründen versucht. In der Auseinandersetzung mit der Erforschung des Lebendigen unternimmt Kant es aber, über die Grenze einer mathematischen Darstellung hinaus zu denken. In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) geschieht das, indem er der Natur den Begriff der Zweckmäßigkeit unterlegt. Die Möglichkeiten einer Erforschung der Natur sind Kant zufolge beschränkt, weil das menschliche Erkenntnisvermögen nur das Mechanische an einem Organismus erkennen kann. Diese Bemühungen in der Philosophie vergleicht Bies im zweiten Kapitel mit den gleichzeitigen Aufbrüchen in der Kunst- und Dichtungstheorie der 1770er Jahre. Auch hier zeige sich »eine Absage an eine klare, vollständige Repräsentation« (S. 61). Die Umwertung habe mit Lessings *Laokoon* (1766) begonnen, worin die beschreibende Nachahmung der Natur nicht mehr als Aufgabe der Poesie gesehen wird. Nun könne die Einbildungskraft in einer »gleichsam kopernikanischen Wende« (S. 66) als produktive Kraft erscheinen, welche die Natur darstellend nacherschafft. Bies geht auch auf die der Verlebendigung dienenden Darstellungskonzepte von Herder und Klopstock ein. In der *Kritik der Urteilskraft* erweiterte Kant den Darstellungsbumpriff »auf eine denkbar paradoxe Weise, indem er ihn begrenzt« (S. 81). Mit dem aus der Rhetorik stammenden Begriff der ›Hypotypose‹ – einem beschreibenden »Vor-Augen-Stellen« – werde bei Kant die Darstellung »graphisch akzentuiert« (S. 93); als vermittelndes Glied zur romantischen Ästhetik zieht Bies sodann Schillers Darstellungstheorie in den *Kallias-Briefen* heran. Im dritten und letzten Kapitel des Kant und der Theorie der Darstellung gewidmeten Teils geht der Autor auf die Präsentation von Kants wichtigsten philosophischen Schriften ein. Den schon von den Zeitgenossen als dunkel und verworren empfundenen Stil der *Kritik der reinen Vernunft* rechtfertigend, sagte Kant, das Werk sei wie ein Organismus aufgebaut, in dem ein Teil nie isoliert vom Ganzen zu verstehen ist. Die *Kritik der Urteilskraft* von 1790 folge derselben Form, sei aber von der Thematik her leichter zugänglich. Unter Einbeziehung zahlreicher Beispiele bemühe sich Kant hier zudem um eine Verlebendigung seiner Darstellung. Bies verfolgt Herkunft und Funktion einiger dieser Beispiele und hebt ihren »belebenden Eigen-sinn« (S. 120) hervor.

Der zweite Teil des Buches ist Goethe gewidmet, dem schon Novalis eine besondere »Wiedergebungsgabe« (S. 122) zugesprochen hat. Bies resümiert zunächst die Kant-Lektüre Goethes, die er grundiert sieht von der Spinoza-Rezeption. Als Verdienst der *Kritik der Urteilskraft* nannte Goethe das Nebeneinander von Kunst und Natur und die nicht nach äußeren Zwecken zu beurteilenden Ergebnisse ihres Wirkens, also Kunstwerke und Lebewesen. Die »naturgemäße Methode« (S. 136), die Goethe in der Botanik suchte, und die ihr adäquate »naturgemäße Darstellung« (S. 162) der Ergebnisse werden in zwei weiteren Kapiteln behandelt. Die Idee einer Metamorphose der Pflanzen ist als Gegenmodell zu Carl von Linnés statischem, künstlichem System der Pflanzen entstanden, was Goethe nach Bies zugleich an die Grenze der wissenschaftlichen Sprache geführt hat. In der 1790 erschienenen Schrift *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* mache Goethe mit der Metaphorik des Gehens und mit Komparativbildungen die Schritte der Natur bei der Entwicklung der Blütenpflanze anschaulich. Die 1798 entstandene Elegie *Die Metamorphose der Pflan-*

zen sollte seine Metamorphosen-Idee in einem neuen Medium verbreiten. Hier zeigt sich ebenfalls die Ersetzung der »Forscherrede« durch »eine Natursprache, die gehört und verstanden werden will« (S. 189). Im abschließenden Kapitel des Goethe-Teils kommt Bies auf die Illustrationen zur Metamorphose der Pflanzen zu sprechen, die Goethe selbst nie veröffentlicht hat; der Abbildungsteil zeigt einige davon. Goethes eigene Skizzen weisen eine enge Verschränkung mit dem Text auf, sie enthalten auch Reihenbildungen mit der Darstellung von Übergängen. Entstanden seien sie als Selbstvergewisserung bei der Suche nach den Gesetzen der Metamorphose – der *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* präsentiert dann das Ergebnis, das nur als Text vorliegt. Die Tafeln mit einzelnen Pflanzen, die an der Weimarer Zeichenschule im Auftrag Goethes entstanden sind, können nach Bies die behauptete symbolische Identität der Pflanzenteile gerade nicht zeigen: Sie stellen jeweils ein Pflanzenindividuum vor Augen, dessen Organe distinkt abgebildet sind. Das Bildmedium gelange hier an seine Grenzen, so dass die Texte »in ihrer Linearität das eigentliche Medium bilden, das die Lehre von der Pflanzenmetamorphose [...] darstellbar werden lässt« (S. 209). Bildkritische Reflexionen Goethes und Anmerkungen zur Wissenschaftssprache finden sich auch in der Einleitung zur *Farbenlehre*. Weitere Äußerungen zum Verhältnis von Bild und Text entnimmt Bies Goethes Kommentaren zu den Werken der beiden jüngeren Naturforscher Eduard Joseph d'Alton und Carl Friedrich Philipp von Martius. So habe Goethe im 1824 entstandenen Text *Über Martius Palmenwerk* eine »kleine Mediengeschichte« (S. 221) der Wissenschaft nachgezeichnet, die vom Bild ausgeht und schließlich wieder zum Bild zurückführt. Diese Rückkehr zum Bild geschehe auch vor einem wissenschaftspolitischen Hintergrund: Bei Linné sei der Ausschluss von Laien durch den Ausschluss bildlicher Darstellungen erwünscht gewesen; bei Goethe dienen Bild und Text der gegenseitigen Steigerung und der »Aufhebung einer als allzu abstrakt empfundenen Spezialisierung« (S. 222) in der Naturforschung.

Im dritten Teil seines Werks behandelt Bies einige Schriften Alexander von Humboldts im Hinblick auf dessen sprachliche Strategien. Der maßvollen, klassischen Natur Goethes setzten die Entdeckungsreisen Humboldts eine wilde Natur entgegen, die es nun zu beschreiben galt. Dem entspricht eine Abwendung von der linearen Ordnung der Natur zugunsten einer Struktur, die Humboldt selbst als »allgemeine Verkettung [...] in netzartig verschlungenem Gewebe« (S. 239) bezeichnet hat. In den Texten Humboldts zeigt sich diese Struktur im Fragment »oder sie zersplittern in eine Vielzahl einzelner, sich durchkreuzender und ständig überlagernder Einzelporträts von Natur und Kultur« (S. 240). Bies verfolgt zunächst, wie die seit 1794 bestehende, nicht spannungslose Beziehung Goethes zu Humboldt durch ein Bild 1806/07 neu belebt wurde. Humboldt widmete Goethe seine Schrift *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer*. Weil die zugehörige große Tafel mit dem Querschnitt durch den südamerikanischen Kontinent noch fehlte, zeichnete Goethe sein vergleichendes Bild *Höhen der alten und neuen Welt*, das zwar 1813 als Druck einige Popularität erhielt, aber Humboldt nicht zu befriedigen vermochte. Dessen Tableau ist denn auch weit anspruchsvoller als Goethes Landschaftsbild und zentraler Kern seines Werks. Nach Bies ist dieser »Ikonotext« ein Versuch, »ein ebenso detailliertes wie umfassendes Wissen auf ästhetisch anregende, erfahrungsgesättigte Weise wiederzugeben« (S. 250). Abschließend werden einige der in Humboldts *Ansichten der Natur* (1808/1826/1849) aufgenommenen Texte in Bezug auf ihre Darstellungsweise untersucht. Den auf ästhetische Wirkung hin komponierten Aufsätzen hat Humboldt, offenbar »auf Götches Rath hin« (S. 308), wissenschaftliche Erläuterungen beigelegt, die den Lesern das Verständnis erleichtern sollten. Diese Anmerkungen wurden jedoch doppelt so lang wie der Haupttext und sind in den späteren Auflagen immer weiter angewachsen, so dass sich die Hierarchie der Texte auflöst und die lineare Lektüre unmöglich gemacht wird. Damit lassen sich die *Ansichten* als eine Mimesis der vernetzten Struktur der Natur verstehen. Humboldts Anspruch bei der Darstellung der Natur war es nach eigener Aussage, »scientificisch wahr zu sein, ohne in die dürre Region des Wissens zu gelangen« (S. 334), was er nur mit einem Oszillieren zwischen

den beiden Polen des Empirischen und des Naturphilosophischen realisieren konnte. – Das Buch von Bies endet mit einem kurzen Blick darauf, wie es im 19. Jahrhundert mit der zunehmenden Mathematisierung der Naturwissenschaften zu einer erneuten Abwendung vom Bild kommt. Nun beruft man sich wieder, wie der Autor am Beispiel des Chemikers Justus Liebig zeigt, auf den Schriftcharakter der Natur.

Wer über Möglichkeiten der wissenschaftlichen Darstellung schreibt, muss gewärtig sein, dass auch seine eigene Art der Darstellung ins Blickfeld gerät. Der Autor war sich dessen wohl bewusst und bemüht sich, dem Leser bei anspruchsvollen Passagen, wie sie bei diesem Thema nicht zu vermeiden sind, die Orientierung zu erleichtern, indem er immer wieder Vorschauen und Zusammenfassungen in den Gang seiner Argumentation einbaut. Die bereits zahlreich vorliegenden wissenschaftshistorischen Arbeiten zu den einzelnen Autoren und zum Verhältnis von Text und Bild sind klug einbezogen. Überdies ist die Sprache des Buches zu loben, da der Autor weitgehend auf modischen Fachjargon verzichtet. Entstanden aus einer Dissertation an der ETH Zürich, bietet das Buch von Bies eine differenzierte Studie zur Wissenskultur der Goethezeit, mit vielen interessanten Einzelaspekten und in engem Bezug zu ästhetischen Fragestellungen.

Margrit Wyder

Barbara Neymeyr: *Intertextuelle Transformationen. Goethes »Werther«, Büchners »Lenz« und Hauptmanns »Apostel« als produktives Spannungsfeld*. Heidelberg 2012, 278 S.

So selten vor vierzig Jahren auf Hans Robert Jauß' theoretische Neuausrichtung der Literaturgeschichte als Rezeptionsgeschichte breit quellenbasierte Einzelstudien gefolgt sind,¹ so selten hat die zur gleichen Zeit von Julia Kristeva angestoßene Intertextualitätsdebatte zu detaillierten Untersuchungen jener Textverhältnisse geführt, die der Positivismus mit der fragwürdig naturalisierenden Metapher des ‚Einflusses‘ fassen wollte. Barbara Neymeyrs *Intertextuelle Transformationen* stellen hier insofern eine späte Ausnahme dar, als die Verfasserin nicht nur im ersten ausführlichen Kapitel (*Prolegomena*) die theoretische Grundlegung wie auch die Ansätze zu einer begrifflichen Differenzierung von ‚Intertextualität‘ kritisch rekapituliert, sondern es auch unternimmt, in einlässlichen Analysen die intertextuelle Zusammengehörigkeit der drei im Untertitel genannten Werke Goethes, Büchners und Hauptmanns nachzuweisen. Dabei ergibt sich – und das sei schon an dieser Stelle vermerkt – ein bezeichnender Befund: Während Neymeyr nämlich überzeugend Kristevas Universalisierung von Intertextualität als Wesensmerkmal von ‚Text‘ schlechthin zurückweist, die ihrer analytischen Unergiebigkeit wegen keinerlei Unterscheidungen mehr zulasse, und sich kritisch mit den begrifflichen Differenzierungsvorschlägen Gérard Genettes und Manfred Pfisters auseinandersetzt, bleibt ihre eigene Begrifflichkeit von befremdlicher Beliebigkeit: Fast unterschiedslos spricht sie von »intertextuellem Einfluss« (S. 69), »intertextuellen Reminiszenzen« (S. 72, Anm. 126), »intertextueller Vermittlung« (S. 98), »intertextueller Referenz« (S. 105) oder »intertextuellen Parallelen« (S. 120). Formulierungen wie »scheint intertextuell auf Goethes *Werther* und Büchners *Lenz* zu rekurrieren«, die Rede ist von einer »pathetisch aufgeladenen Selbstinszenierung« in Hauptmanns *Apostel* (S. 112), oder »Dabei scheint er implizit an den ‚brausenden Strom‘ anzuknüpfen, der eine Wahnsinn in Büchners

¹ Bezeichnend, dass Jauß selbst sich nach *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) vorzugsweise am hermeneutischen Modell von Frage und Antwort orientierte (z. B. in *Goethes und Valérys »Faust«. Versuch, ein komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen*. In: *Umjetnost rijeći*, Sonderheft 1977, S. 53–81).

Lenz bestimmt«, in Bezug auf die Formulierung »reißender Strom« (S. 240), wiederum im *Apostel*, zeugen von der grundsätzlichen Schwierigkeit, das weite Feld der Intertextualität begrifflich überzeugend zu gliedern.

Das zweite Kapitel, *Goethes »Werther« als Basis intertextueller Transformationen*, behandelt die von einzelnen Formulierungen und auffälligen Metaphern über syntaktische Muster und die Intensivierung personalen Erzählens bis zur thematischen Fokussierung reichende produktive *Werther*-Rezeption bei Büchner und Hauptmann. Im Vordergrund stehen dabei die »Naturszenerien als Seelenspiegel« (S. 57), die »Ambivalenzen zwischen Universalharmonie und Vernichtungsvision« (S. 108) und der »Stellenwert von Literatur, bildender Kunst und Musik« (S. 147) in den Werken Goethes, Büchners und Hauptmanns; zusätzlich gilt ein längerer Abschnitt den *Werther*-Allusionen in Tiecks *Ryno* und *Abdallah*, auch Moritz' *Anton Reiser*, Jean Pauls *Titan* und Thomas Manns *Bajazzo* kommen zur Sprache. Besonderes Interesse verdient der Abschnitt II.5, in dem die »ästhetische Programmatisierung« der Figuren Werther und Lenz ins Verhältnis zu den »poetologischen Prämissen« Goethes und Büchners gesetzt wird (S. 130).

Im dritten Kapitel, *Büchners »Lenz«: Ästhetik als Therapeutikum und die Realismus-Idealismus-Debatte*, tritt der zuvor so breit wie detailliert verfolgte Intertextualitätsaspekt zugunsten einer Interpretation in den Hintergrund, in deren Mittelpunkt die von der Figur Lenz im sog. Kunstgespräch formulierte Ästhetik/Poetik im Verhältnis zu der ihres Autors Büchner steht. Während sie die »Kontroversen der Realisten und der Idealisten« (S. 198) im Wesentlichen nur rekapituliert, gelangt Neymeyr in der Differenzbestimmung der ästhetisch-poetologischen Positionen von Perspektivfigur und Autor zu wichtigen Einsichten:

Obwohl Büchners Lenz im Kunstgespräch dezidiert für den Realismus eintritt, exemplifiziert er sein Konzept durch Gemälde, deren religiöse Aura über die Wirklichkeit hinweist. Statt seine Auffassung überzeugend durch Beispiele zu illustrieren, die ein konsequenter Ausdruck seiner Ästhetik wären, bietet Lenz zwei Bildbeschreibungen, die mit dem programmatischen Realismus nicht kompatibel sind. Indem Büchner diese Inkonsistenz im Text geradezu inszeniert, erhebt er sie zum Indikator für die tiefreichende psychische Problematik seines Protagonisten. Zugleich legt er Rückschlüsse auf therapeutische Bedürfnisse und kompensatorische Tendenzen der Figur nahe. (S. 179)

Lenz' »realistische Ästhetik« werde so zum problematischen »Antidot gegen psychotische Anästhesie« (S. 190).

Auch im vierten Kapitel, *Hauptmanns »Apostel«: Imitatio Christi als fixe Idee*, tritt der intertextuelle Aspekt weitgehend zurück. Geboten wird die erste einlässliche Interpretation der von der Forschung regelmäßig zugunsten des *Bahnwärter Thiel* vernachlässigten frühen Erzählung Hauptmanns. Neymeyr situiert kulturhistorisch den »pathologischen Messianismus« (S. 221) der namenlos bleibenden Titelfigur und analysiert die blinden Flecke und performativen Widersprüche in »Naturenthusiasmus, Zivilisationskritik« und »militantem Pazifismus« (S. 230) als Symptome einer narzisstischen Persönlichkeit. Deren Selbstverlust in »manischen Omnipotenz-Phantasien und wahnhafter Unio mystica« (S. 249) lasse sich als frühe »pathologische Radikalisierung« (S. 264) der These »Das Ich ist unrettbar« lesen, die Ernst Mach 1886, vier Jahre vor dem *Apostel*, in den *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* vertreten hatte.

Es liegt in der Logik von Neymeyrs vor allem in den ersten beiden Kapiteln auf »Intertextualität« fokussiertem Ansatz, dass sie mögliche andere Fragerichtungen als die nach der literarischen Gestaltung seelischer (Ver-)Störungen weitgehend ausklammert. Das jeweilige Verhältnis der drei Werke zur zeitgenössischen Erfahrungsseelenkunde bzw. Psychologie/Psychiatrie kommt kaum in den Blick; stattdessen wird vorzugsweise neuere Literatur zum narzisstischen Syndrom (Otto F. Kernberg, Heinz Kohut) herangezogen. Auch bleibt, von der religiösen Dimension der Wahnideen abgesehen, deren in den Werken mitformulierte soziale Ätiologie nahezu vollständig außer Betracht, was stark moralisierenden Einschät-

zungen der Figuren Werther, Lenz und Apostel Vorschub leistet: Könnte man den in der Abfolge der drei Werke zum Ausdruck kommenden Prozess zunehmender Vereinsamung nicht auch als eine im Thema wahnhafter Störungen radikal zuspitzende poetische Auseinandersetzung mit der fortschreitenden gesellschaftlichen Atomisierung lesen? Undiskutiert bleibt auch der mögliche Zusammenhang zwischen der Wahl psychisch kranker Perspektivfiguren und der gesteigerten Poetizität ihrer in personalem Erzählen vermittelten Obsessionen. Am Ausgang der auf eine Poetisierung des Gewöhnlichen ziellenden Romantik hatte Friedrich Theodor Vischer im Anschluss an Hegel auf die »grünen Stellen« hingewiesen, die es erlauben sollten, der Poesie in einer Welt prosaischer Nüchternheit literarisch noch einmal zur Geltung zu verhelfen.² Stehen nicht auch die psychisch Kranken der von Neymeyr herangezogenen Erzählungen, die man mit ihr selbst (S. 228, Anm. 428) etwa um Georg Heyms *Der Irre*, Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume*, Carl Einsteins *Bebuquin* und Gottfried Benns *Gebirne* ergänzen könnte, für jene »grünen Stellen«, die es erlauben, radikal desillusionierte Wahrnehmung von Wirklichkeit und gesteigerte Poetizität zu verbinden?³

Für den *Werther* legt Neymeyr im Wesentlichen die Frankfurter Goethe-Ausgabe (FA) mit dem Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787 zugrunde, für *Lenz* die Münchner Büchner-, für den *Apostel* die Centenar-Ausgabe Hauptmanns. Im letzten Fall hätte sich der Rückgriff auf den Erstdruck in *Moderne Dichtung* 1 (1890), S. 406-414, bzw. dessen von Gerhard Schulz besorgten Nachdruck empfohlen, da alle späteren Drucke »Kürzungen, Verbesserungen und offensichtliche Druckfehler« enthalten.⁴ Höchst bedauerlich ist der Verzicht darauf, den *Lenz*-Band der Marburger Büchner-Ausgabe mit heranzuziehen, der nicht nur in der Quellendokumentation differenziert markierte Zitate aus *Dichtung und Wahrheit* bringt und in den Einzelstellenerläuterungen immer wieder auf *Werther* zurückverweist, sondern auch im quellenbezogenen Text⁵ eindrücklich vor Augen führt, in welch hohem Maße Büchner aus den unterschiedlichsten Prätexten Nutzen gezogen hat – ein Musterbeispiel intertextueller Edition.

Ungeachtet dieser Rückfragen und Kritik⁶ stellt Neymeyrs textnah-anspruchsvolle, differenzierungsstarke und angenehm unprätentiöse Studie eine bemerkenswerte Leistung dar. Besonders der Relationierung des »Kunstgesprächs« im *Lenz* zur Krankheit der Perspektivfigur und der Programmatik Büchners, der Analyse der vernachlässigten *Apostel*-Erzählung und der Herausarbeitung der spezifisch religiös gespeisten Wahnideen sind weiterführende Einsichten zu verdanken.

Gerhard R. Kaiser

² »Ein [...] Mittel ist Aufsuchung der grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa, teils der Zeit nach (Revolutionszustände usw.), sei es dem Unterschiede der Stände, Lebensstellungen nach (Adel, herumziehende Künstler, Zigeuner, Räuber u. dgl.)« (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Friedrich Theodor Vischer*. Hrsg. von Robert Vischer. Bd. 6: *Kunstlehre [Dichtkunst/Register]*). München 1923, S. 177).

³ In Bezug auf *Lenz* spricht Neymeyr von »avantgardistischer Expressivität« (S. 65) und einer gelegentlich »surrealen Erlebnisdimension« (S. 82).

⁴ *Prosa des Naturalismus*. Hrsg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1973, S. 149-165; Zitat S. 267.

⁵ Georg Büchner: *Lenz*. Hrsg. von Burghard Dedner u. Hubert Gersch unter Mitarbeit von Eva-Maria Vering u. Werner Weiland. Darmstadt 2001, S. 52-73 (*Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar*, Bd. 5).

⁶ In darstellerischer Hinsicht stören die im Doppelfokus Intertextualität/Interpretation begründeten ungewöhnlich zahlreichen Vor- und Rückverweise.

Christian M. Hanna: »*Die wenigen, die was davon erkannt*«. Gottfried Benns (un)heimlicher Dialog mit Goethe. Würzburg 2011, 308 S.

Goethe und Nietzsche waren für Gottfried Benn die beiden herausragenden Figuren der Geistesgeschichte, mit ihnen identifizierte er sich. Benns Goethe-Rezeption ist bis heute in vielen Aspekten ein Rätsel geblieben und nie umfassend dargestellt worden.

Zwar hat auch Benn die Verehrung des Bürgertums für Goethe übernommen, die in der Generation seines Vaters verbreitet war, doch führt er den literarischen Umgang mit Goethe auf eine modern zu nennende Ebene. Kennzeichnend für Benns Goethe-Rezeption ist eine eklektische Haltung, die sich kaum am Werkbegriff festmacht, sondern Faszinationsmomente aus Goethes Texten und seine charismatische Erscheinung für eher prismatische Perspektiven nutzt. Diese Praxis steht in Verbindung mit Benns konstruktivistischer Poetik der Montage, die er nicht nur in seinen Essays und Prosa-Schriften, sondern auch in den Gedichten zur Anwendung bringt. Der Essay *Goethe und die Naturwissenschaften* (1932), der fast vollständig aus über vierzig Fremdtextversatzstücken gebaut wurde, die sowohl Goethes Texten selbst als auch der biographischen Literatur über ihn entnommen und selbstverständlich ohne bibliographische Kennzeichnung zu einem neuen Text verschweißt worden sind, steht exemplarisch für das Pflegen einer inneren Verwandtschaft Benns zu Goethe. Dass dabei der artistische Montagecharakter der Faktur und nicht die inhaltliche Loyalität gegenüber dem historischen Phänomen im Vordergrund erscheint, liegt auf der Hand.

Es ist daher eine Tatsache, dass Goethe bei Benn mehr im uneigentlichen Rezeptionsbereich angesiedelt ist, während Benns anderem großen Helden des Denkens – Nietzsche – die Rolle einer dauerpräsenten Dialogfigur zugesprochen wird. Mit Nietzsche setzte sich Benn offen auseinander, diskutierte seine Thesen und philosophischen Ansätze kritisch und immer wieder neu. Hinsichtlich seiner Haltung zu Goethe blieb hingegen vieles im Dunkeln. Zugleich konnte jeder Benn-Leser schnell bemerken, wie bedeutend die Gestalt Goethes für den dichtenden Arzt ist und wie prägend Goethes Schriften auf sein Weltbild gewirkt haben. Daher verwundert es nicht, dass die Literaturwissenschaft zwar die Rolle Nietzsches im Werk Benns umfassend aufgearbeitet hat, im Hinblick auf Goethe aber bei nur wenigen, detailbezogenen Untersuchungen stehen blieb. Die imagologische Obskunität des Goethebezugs war in der Benn-Forschung bekannt, wurde jedoch nur selten in ihrer ganzen Brisanz angesprochen.

Diesem Missstand versucht nun der Heidelberger Philologe Christian M. Hanna abzuhelfen, indem er den heimlichen Dialog Benns mit Goethe in seiner mutmaßlichen Gesamtheit darlegt und zeigt, dass die Heimlichkeit dieser ›Wahlverwandtschaft‹ auch etwas Unheimliches hatte und darüber manchmal zur Qualverwandtschaft wurde. Allein schon die elitäre Haltung, die Benn aus seiner Goethelektüre ableitet und mit der er sich in den Kreis der wenigen stellt, die überhaupt etwas davon begriffen haben wollen, deutet darauf hin, dass wir es mit mehr als einem Rezeptionsphänomen im Sinne interessierter Lektüre und ihrer Weiterführung im Denken zu tun haben. Vielmehr geht es um ein Identifikationsphänomen im Spektrum des Exklusiven: Goethe war für Benn der Garant für die eigene Exklusivität als Geistesmensch und lieferte damit das Fundament für seine künstlerische Ideologie. Daher röhrt auch das Unheimliche, das von diesem Verhältnis ausgeht. Zugleich erhellt dies die intellektuelle Selbstverständigung der expressionistischen Generation. Der verbissene Kampf gegen die Väter erzeugt Vaterbilder monströsen Ausmaßes, deren tatsächlichen Gigantismus man nicht offenlegen konnte. Die Frage ist ja: Wozu braucht man einen so großen Goethe, der immer wieder auch harsch abgeurteilt werden musste, um ihn dann als olympischen Urgroßvater liebevoll zu ironisieren? Hanna beantwortet die Frage mit intellektueller Ausdauer und philologischer Hingabe, aber er beantwortet sie vorwiegend im Kleinteiligen und Einzelnen, kaum ausgreifend auf ihre kulturgeschichtliche Dimension.

Hannas Versuch, zu zeigen, wie Goethe bis in die textlichen Details bei Benn Eingang fand, ist eine philologische Glanzleistung, die gleichwohl Zweifel darüber aufkommen lässt, welchen Sprachbegriff die Einflussforschung heute eigentlich anlegt. Bei Benn erscheint es geradezu als eine abenteuerliche Verengung des ›poietischen‹ Sprachbegriffs, also der Bedingungen der Möglichkeit zur Produktivität, wenn die Parallele zwischen der Figur des Doktor Faust bei Goethe und Benns Doktor Rönne so strikt geführt wird, dass Fausts Verzweiflung an der Begrenztheit des subjektiven Verfügens über das Wissen und den Kosmos mit Rönnes psychopathologischer Bewusstseinskrise verkoppelt wird. Die Tatsache, dass es sich bei beiden Figuren um Promovierte handelt, dürfte für diese Argumentation kaum ausreichend sein, wiewohl sie von Hanna angeführt wird. Andererseits kann man den Begriff »Bruder im Geiste« (S. 92), den er auf Faust und Rönne anwendet, als durchaus plausibel einstufen, wenn man ihn auf Aussagen hin auslegt wie diejenige von Rönne: »Ich bin der Stirn so satt« (ebd.). Der Hinweis, die Methode der Kontrafaktur leite Benn im Hinblick auf die Umgestaltung seiner Goethe-Rezeption, ist einleuchtend, nur zerlegt die philologische Akribie der Einzelstellenvergleiche den Kontrafakturaspekt derart minutiös in seine Bestandteile, dass man schließlich eher im Sinne Thomas Manns von ›höherem Abschreiben‹ sprechen möchte.

Die größte Klarheit in diesem zwielichtigen Feld herrschte seit jeher im Bezug Benns auf Goethes Naturwissenschaft. Hanna betont, »dass Benn Goethes Naturwissenschaft zum Einen nicht aufgrund ihrer szientifischen Resultate so emphatisch zelebriert, sondern (lediglich) aufgrund ihrer Methode« und »dass Benn diese Methode in einer durch Technik und Abstraktion geprägten Welt nicht als wissenschaftliches Korrektiv ansieht, sondern sie vielmehr im Sinne seiner eigenen Ästhetik adaptiert, ihr also nur noch poetische Gültigkeit zuschreibt« (S. 139). Etwas anderes hätte man auch von einem praktizierenden Arzt aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht erwarten dürfen, ohne dass Zweifel an seinen Behandlungsmethoden aufgekommen wären. Benn weiß, dass er in einer anderen Welt lebt als Goethe, er weiß es nur allzu gut. Dass von Homer bis zu Goethe eine Stunde vergangen sei, in der vergleichsweise kurzen Spanne von Goethe bis zu Benns Gegenwart aber die restlichen elf im abendländischen Uhrzeigersinn abgelaufen seien, ist nicht nur ein Bonmot des Berliner Verdichtungskünstlers, sondern ein rhetorisches Instrument zur Vermessung der Entfernung zwischen dem modernen und dem vormodernen Autor. Eben deshalb ist die Begegnung des Montageartisten mit dem Beschwörer der organischen Form in dem Essay *Goethe und die Naturwissenschaft* nicht nur von einem Reiz, sondern von durchschlagender Bedeutung für den Wandel der ästhetischen Produktionsverhältnisse zwischen 1830 und 1930.

Eine andere zentrale Struktur in Benns Goethe-Imago liefert der Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Oelze. Dass sich Benn hier äußerst ambivalent zeigt und oft mit ›Berliner Schnauze‹ die Klassizität des Olympiers als eine Reihe von meist sympathischen Marotten erscheinen lässt, dürfte nicht zuletzt dem Provokationsbedürfnis des Arztes aus dem Hinterhofmilieu gegenüber dem Bremer Großbürger geschuldet sein. »Gigantisch das Ganze, aber faul« (S. 164), urteilt Benn und weiß, dass er seinen Brieffreund damit bis ins Mark erschüttert. Als Oelze ihm Goethes *Novelle* zukommen lässt, urteilt der Beschenkte: »Geschwätz! Narrheit! Geheimratsbehaglichkeit« (S. 174).

Benn konterkariert Oelzes Verehrungsneurose gegenüber großen Dichtern durch Respektlosigkeit von überraschender Originalität. Goethe wird da als durchtriebener Spieler gezeichnet, der sich als Marodeur ebenso schadlos hält wie als Gourmet und Erotiker ausschweifenden Stils. Dass Benn hierin ein hoch ironisches Selbstporträt zeichnet, ist Hanna nicht entgangen, doch wagt er nicht, es auszusprechen. Diese für den genießenden Leser köstliche Seite des Materials wird von Hanna mit exakten Textvergleichen austariert, die trotz aller Beweiskraft ihre Fragwürdigkeit nicht verlieren. Man fragt sich, weshalb Philologen immer so empirisch tun, wenn sie Texte nebeneinanderstellen und ihre Einflussformen miteinander vergleichen. Welchem Wissenschaftsbegriff ist das eigentlich noch geschuldet? Und wieso zieht man nicht endlich auch in der Literaturwissenschaft Konsequenzen aus den Ergebnissen

der ›Philosophie der normalen Sprache? Angesichts der in der Einleitung wortreich beschworenen Intertextualitätsbasis der Arbeit erscheint die von Hanna streckenweise betriebene Tüftelei am Versfuß irgendwie kleinmeisterlich. Gewiss, Benn hat sich in seinen poetologischen Gedichten und Schriften auf Goethe bezogen und nicht zuletzt explizit auf Goethes poetologische Dichtung. Die Kontrafaktur ist hier Methode, aber im Sinne einer Sinnverschiebung, nicht als Versuch einer Sinneinholung oder der grundsätzlichen Vergleichbarkeit. Hannas Arbeit an den Texten ist durchaus überzeugend, misst man sie an seinen eigenen Ansprüchen. Doch erscheint sie – ohne Ausblick auf die ideengeschichtliche Haltung des Dichters als Letztem seiner Art, der noch die altabendländische Melodie beherrscht – als zu eng gefasst, um das Goethebild in seiner kunstideologischen Obskunität zu beurteilen. Das philologisch korrekte Nebeneinander von Texten wirkt über weite Strecken so scharfsinnig wie beflissen. Unbestreitbar ergeben sich daraus wertvolle Einsichten in die Semantik des Rezeptionsraums, die in dieser Deutlichkeit vorher nicht herausgearbeitet worden sind.

Bei aller Kritik an einzelnen, vor allem methodischen Aspekten ist zu sagen, dass Hanna ein wichtiges Buch vorgelegt hat. Die Beziehungen zwischen Benn und Goethe werden erstmals voll ausgeleuchtet. Die bedenklichen Momente werden akribisch herausgearbeitet, die grotesken pointiert dargelegt; die Verehrung für den Olympier wird ebenso deutlich wie die Provokation, zu der Benn sich immer wieder veranlasst sah, vor allem gegenüber anderen Bewunderern Goethes. Man mag darüber diskutieren, ob es unabdingbar ist für das Verständnis von Benns Literatur, wenn man »die montageartig implementierten Strukturen« auf »ihre Ursprungskontexte hin« befragen muss, um Benn zu begreifen (S. 272). Es ist der alte Irrtum der Einflussphilologie, aus der Klärung von Einflüssen komme mehr Verständnis in Texte, die sich zuvor als verschlossen zeigten. Auch Hanna unterliegt dem bis zu einem gewissen Grad. Doch kann er zu Recht darauf verweisen, dass seine Untersuchung erstmals das gesamte Terrain der bennschen Goetherezeption freilegt und nun die Grundlage für weitere Einzeluntersuchungen bildet. Dafür liefert Hannas Buch einen Erkenntnishorizont, der für längere Zeit Gültigkeit beanspruchen dürfte.

Christian Schärf

Károly Szelenyi: *Farben. Die Taten des Lichts. Goethes Farbenlehre im Alltag.* Veszprém, Budapest 2012, 205 S.

Wer das Buch mit seinem ansprechend gestalteten Einband in die Hand nimmt und dessen Titel liest, hofft auf eine systematische Einführung in Goethes Farbstudien. Hat bereits der Fachmann am Untertitel gemerkt, dass Károly Szelenyi lediglich von »Taten des Lichts« spricht, nicht aber von dessen »Taten und Leiden«, der prominenten Metapher, mit der Goethe das für seine Studien charakteristische Polaritätsprinzip der Farbentstehung umschreibt, stellt sich der interessierte Laie spätestens beim Lesen der Zielsetzung dieses Buchs die ersten Fragen. Das lobliche Anliegen des Autors ist es, aus seiner 40-jährigen Berufspraxis als Fotograf und Bildgestalter heraus im »Zeitalter der digitalen Technik [...] durch Erläuterungen fundamentaler Gesetzmäßigkeiten den Prozess der Bildschöpfung«, wie es in der *Einführung* heißt, verständlich zu machen. Diesen phänomenal ausgerichteten Ansatz veranschaulicht er durch eine reiche Bebildung von Farbbeobachtungen und -experimenten. Die ambitionierte Zielsetzung des Werks sprengt jedoch die in dessen Titel suggerierte Fokussierung auf Goethes Farbforschungen. Die Unschärfe der inhaltlichen Ausrichtung zieht sich durch den überwiegenden Teil des Buchs. Die nicht durchgeholtene Prioritätensetzung verhindert eine tiefgreifende und systematische Heranführung an Goethes komplexe Farbentheorie.

Im Einleitungskapitel *Geschichtliche Übersicht* wird Goethe gleichrangig neben anderen namhaften Farbforschern wie Aristoteles, Leonardo da Vinci, Isaac Newton oder Wilhelm

Ostwald genannt. In die ausführliche Darlegung seiner Farbentheorie, die nach einem umfassenden Kapitel über allgemeine Farbgesetze erst ab Seite 72 unter der Überschrift *Auf den Spuren Goethes: Eine Wanderung ins Reich der Farben* beginnt, mischt sich jedoch die Vorstellung anderer Theorien wie die der Farbkontraste (S. 120–129), ohne dass der logische Bezug zu Goethes Farbstudien immer nachvollziehbar bleibt. Diese Akzentsetzungen beruhen augenscheinlich, ohne dass der Autor es anführt, auf Johannes Ittens Farbstudien, die entscheidend von Adolf Hözl's Harmonielehre geprägt wurden.¹

Für eine verständlichere Struktur des Buchs und dessen methodische Stringenz wäre es besser gewesen, die Grundidee von Goethes Farbenlehre explizit am Buchanfang herauszustellen und als Ausgangspunkt der weiteren Darlegungen zu nehmen. Goethe betrachtet nicht das Wesen der Farben, d.h., er untersucht sie nicht ontologisch, sondern richtet sein Erkenntnisinteresse phänomenologisch auf ihre sichtbaren Erscheinungskontexte: auf »die verschiedenen Bedingungen, unter welchen die Farbe sich zeigen mag« (LA I, 4, S. 19). Sein erkenntnistheoretischer Ansatz spiegelt sich in der Strukturierung des Didaktischen Teils der *Farbenlehre* wider, der die Farben als »elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges« (ebd.) beschreibt.

In seinem epistemologischen Zugriff auf die Farbe berücksichtigt Goethe nicht nur die natürlichen und technischen Parameter ihrer Entstehung, sondern auch die wissenschaftlichen Theorien seiner Zeit und deren Vorläufer. Deshalb wäre es zweckmäßiger gewesen, klar herauszustellen, welche Goethe'schen Forschungsinhalte den zeitgenössischen Theorieeinflüssen geschuldet sind (wie das naturphilosophische Polaritätsprinzip der Farben) und welche unter veränderten Prämissen noch heute gültig sind (wie die drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau der subtraktiven Farbmischung). Auf diese Weise hätten Kontinuitäten und Brüche zwischen Goethes Leistungen und denen seiner Vorgänger und Nachfolger systematischer herausgestellt werden können. Leichter wäre so der Bogen von Goethes zweihundert Jahre alter Farbenlehre zu den Gesetzmäßigkeiten der Farbentwicklung zu schlagen gewesen, die z.B. in digitalen CMYK- oder RGB-Bildgebungsverfahren zu beachten sind. Eine wissens- und kunsthistorische Verortung der dargelegten Farbentheorien sucht der Leser allerdings vergeblich. Nur weil Kunst und Wissenschaft nicht in ihrer Entwicklungsgeschichte betrachtet werden, kann Szelényi etwa behaupten, dass es im Fall von Goethe bislang niemandem gelungen sei, »die Grundlagen seiner Thesen zu widerlegen« (S. 39).

Richtet sich das Buch – so impliziert es zumindest die Einleitung – nicht an die wissenschaftliche Farbforschung im engeren Sinn, sondern an interessierte »Farbpraktiker« wie Fotografen und Mediengestalter, sollten dennoch die Grundlagen des wissenschaftlichen Arbeitens beachtet werden: Der Faktenfülle des Buches ist die jahrelange Beschäftigung des Autors mit einer Vielzahl von Farbentheorien durchaus anzumerken, doch immer wieder schleichen sich Sachfehler in die Argumentation. So unterstellt Szelényi beispielsweise, die Fachwelt hätte lediglich die von Goethe untersuchten farbpsychologischen und -ästhetischen Wirkungen berücksichtigt, die Studien zur Farbphysiologie jedoch »völlig außer Acht« (S. 36) gelassen. Diese Annahme entspricht keineswegs der Realität. Goethe war, und das erwähnt der Autor an keiner Stelle, derjenige Farbforscher, der mit hoher Sicherheit als Erster physiologische Nachbild- und Simultanfarben als Aktivitäten des gesunden Auges erkannte – Gesetzmäßigkeiten, die zuvor als Pathologien und Augentäuschungen abgetan worden waren. Auf diese Erkenntnisse bezogen sich besonders die Studien früher Sinnesphysiologen wie Johann E. Purkinje und Johannes Müller – Wissenschaftler, die bereits zu Goethes Lebzeiten forschten.

Neben solchen Unstimmigkeiten enthält das Buch theoretische Schwachstellen, deren Vereinfachungen ebenfalls verfälschend wirken. Das ist beispielsweise der Fall, wenn Szelényi die These aufstellt, Goethe habe die Harmonielehre der Farben von Benjamin Thomson

¹ Vgl. Johannes Itten: *Kunst der Farbe*. Ravensburg 1961; Carry van Biema: *Farben und Formen als lebendige Kräfte*. Ravensburg 1997.

Reichsgraf von Rumford übernommen (S. 134). In Goethes Erkenntnis der Harmoniegesetze fließt unter anderem die Auseinandersetzung mit Werken von Georges-Louis Leclerc de Buffon, Robert Waring Darwin, Anton Raphael Mengs oder Leonardo da Vinci ein. Dass Goethe Rumfords Auffassung, die vom Auge erzeugten Farben seien ein optischer Betrug, entschieden abgelehnt und sogar als »Gotteslästerung« bezeichnet hat (LA I, 3, S. 93), bleibt dem Leser bei obengenannter Vereinfachung verborgen.

An einigen Stellen des Textes erschweren terminologische Unschärfen das Verständnis des interessierten Laien. So werden die unbunten Farben Weiß, Schwarz und Grau an manchen Stellen mit »neutral« (S. 56), an anderen mit »unbunt« (S. 123) bezeichnet. Das Kapitel *Grundkenntnisse der Farbenlehre* (S. 48) hätte besser mit »Grundkenntnisse der Farbforschung« betitelt werden sollen, da Farbsysteme immer auf konkreten Farbentstehungskontexten basieren und es deshalb die *eine* grundlegende Farbenlehre nicht gibt.

Mehr Sorgfalt und Detailschärfe wären auch in methodischer Hinsicht wünschenswert gewesen. Obwohl Goethes Experimentalmethode nicht Hauptgegenstand des Buches ist, sollte diese richtig dargestellt werden, denn besonders an ihr wird Goethes phänomenologischer Ansatz deutlich, auf den auch Szélenyi in seinen eigenen Studien Wert legt. Der Autor geht jedoch davon aus, dass Goethe zuerst eine Theorie entwickelte, die er später durch Beobachtungen und Experimente bestätigte (vgl. S. 76: »Goethe legte fest [...] dass die Farben ›nach einander verlangen‹« oder vgl. S. 79). Spätestens seit den methodologischen Studien Friedrich Steinles zu Newtons und Goethes Experimentalpraktiken ist bekannt, dass Letzterer wie andere Wissenschaftler seiner Zeit auch explorativ experimentierte, d.h. ohne eine klar festgelegte Hypothese seine Versuche begann. Er variierte in einer experimentellen Reihe einen Grundversuch, um schließlich das allen Versuchsergebnissen Identische als Regel der Farbentwicklung erkennen zu können.²

Die Stärken des Buchs kommen überall dort zum Tragen, wo die Profession Szélenyis berührt wird. Hierzu zählt zweifelsohne die detaillierte Vorstellung der psychologischen Wirkungen von Einzelfarben ab S. 150. In ihr ist ein fast durchgängiger Goethe-Bezug vorhanden, neben den der Autor die Theorien anderer Farbforscher stellt. Diese Kapitel werden wie der gesamte Text durch ansprechende Fotografien, Schemata und Diagramme veranschaulicht, die zeigen, dass Szélenyi sein Handwerk als Fotograf und Bildgestalter bestens versteht. Durch die Auswahl der Fotomotive im Buch bekommt der Leser ganz nebenbei und unprätentiös eine kleine, aber sehr interessante Kulturgeschichte des Landes Ungarn geboten. Den ästhetischen Eindruck der Fotografien fördern die hohe Qualität der Farbdrucke und das ansprechende Layout.

Anschaulich fasst ein kreisförmiges Farbschema am Ende des Buchs dessen Inhalte zusammen. Es führt nicht nur unterschiedliche ästhetische Farbgesetze vor Augen, sondern gestaltet dem experimentierfreudigen Leser eine eigenständige Kombination von Farben. Die Erklärung zur Benutzung des komplexen Farbenkreises wäre allerdings besser eine Seite vor diesem platziert gewesen als am Anfang des Buchs.

Wer ein Gefühl für das komplexe Gebiet der Farbforschungen bekommen möchte und nach Gründen für die Anwendung bestimmter Farben im Alltag sucht, kann dieses Buch getrost zur Hand nehmen. Die kunst- und wissenschaftlichen Darstellungen sollten jedoch nicht in jedem Fall unkritisch akzeptiert werden.

Sabine Schimma

² Vgl. Friedrich Steinle: »Das Nächste ans Nächste reihen«: Goethe, Newton und das Experiment. In: *Philosophia naturalis: Archiv für Naturphilosophie und die philosophischen Grenzgebiete der exakten Wissenschaften und Wissenschaftsgeschichte* 39 (2002) 1, S. 141-172.

Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft

In memoriam

Professor Dr. Klaus Gerth

3. Oktober 1926 – 9. Dezember 2012



Die meisten Freunde und Bekannten in der Goethe-Gesellschaft in Weimar hat Klaus Gerth als 2. Vorsitzender der Goethe-Gesellschaft Hannover zusammen mit seinem Kollegen und Freund Prof. Dr. Walter Henze, dem langjährigen 1. Vorsitzenden, kennengelernt. Über Jahrzehnte waren beide »Goethes Statthalter« in Hannover. 1994 übernahm Klaus Gerth für ein Jahr den Vorsitz und danach den Ehrevorsitz der Ortsvereinigung Hannover.

Dem ebenso sprachgenauen wie in der öffentlichen Rede zurückhaltenden Philologen mit einem wohlkalkulierten und immer schlüssig begründeten Urteil in Sach- und Stilfragen verdankt die Goethe-Gesellschaft Hannover eine große Zahl an Mitgliedern und Anhängern, von denen nicht wenige ihn schon als Hochschullehrer und ambitionierten Didaktiker während ihrer Studienzeit erlebt haben. Er hat Lehrbücher für den Sprach- und Literaturunterricht an Realschulen und Gymnasien herausgegeben und war Mitherausgeber der pädagogischen Fachzeitschrift *Praxis Deutsch*.

Wer ihn als Privatmann kannte, wird bestätigen, dass er sich nicht nur im Deutschen präzise und nuanciert ausdrücken konnte, sondern auch das Englische mit phonologischer Perfektion im Plauder- und Wissenschaftston beherrschte.

Zu den Hauptversammlungen der Goethe-Gesellschaft in Weimar ist er mit seiner Frau Barbara, die unter seinem Vorsitz und danach Geschäftsführerin der Ortsvereinigung Hannover war, regelmäßig angereist. Darüber hinaus hat er sich in regionalen Gesellschaften mit Goethe-Vorträgen vorgestellt und einen Namen gemacht. Einige dieser Vorträge sind in den Jahresgaben der jeweiligen Goethe-Gesellschaften publiziert.

Als Emeritus hat Klaus Gerth einen festen und wachsenden Kreis literarisch Interessierter um sich vereint und Veranstaltungszyklen an der Universität Hannover durchgeführt, die neben dem literarischen Werk Goethes verschiedene Themen im Umkreis von Theodor Fontane und Thomas Mann behandelt haben.

Dem Goethe-Verehrer Thomas Mann widmete er in den folgenden Jahren zunehmend seine Aufmerksamkeit, als Mitglied der Thomas Mann-Gesellschaft hat Klaus Gerth oft an deren Tagungen in Lübeck teilgenommen. Und weil er den anspruchsvollen Plan eines Hand-

buchs zur Romantetralogie *Joseph und seine Brüder* aufgeben musste, sind seine Ansichten *Zu Leben und Werk Thomas Manns* in einem Buch mit dem Zitat-Titel »Das Problem des Menschen« veröffentlicht.

Während Klaus Gerth mit der Zeit immer mehr Engagement für die Goethe-Gesellschaft Hannover abgeben konnte, blieb er ihr treu, bis er altersbedingt auf die regelmäßigen Besuche der Veranstaltungen und Sitzungen verzichten musste.

Nun kann er an dem regen Leben der Ortsvereinigung Hannover leider nicht mehr teilhaben. Er ist, kurz nachdem er seinen 86. Geburtstag gefeiert hat, am 9. Dezember 2012 gestorben.

Peter Meuer

*Professor Dr. Dr. h. c. Eberhard Haufe
7. Februar 1931–26. März 2013*



Die Goethe-Gesellschaft beklagt den Tod ihres langjährigen Mitglieds Eberhard Haufe, der am 26. März 2013 in Weimar starb, einer Stadt, die ihm zum Zufluchtsort und zur geistigen Heimat geworden war. Als profunder Kenner der deutschen Literaturgeschichte, als Editor und Essayist genoss Haufe hohes Ansehen in der Fachwelt. Ein Leben hat sich vollendet, das in den letzten Jahrzehnten im Zeichen tapferer geistiger Selbstbehauptung gegenüber physischem Leid gestanden hatte.

Am 7. Februar 1931 als Sohn eines Volkschullehrers in Dresden geboren, ist Eberhard Haufe gemeinsam mit seinem Zwillingsschwestern Günther in Großröhrsdorf bei Dresden aufgewachsen und legte in Radeberg das Abitur ab. Von 1950 bis 1954 studierte Haufe in Leipzig Germanistik. An dieser traditionsreichen Alma mater lehrten renommierte Gelehrte wie der Altgermanist Theodor Frings und der Literaturwissenschaftler Hermann August Korff, dessen vierbändiges Werk *Geist der Goethezeit* ein

klassisches Dokument geisteswissenschaftlicher Forschung darstellt. Gegen den Widerstand der Universitätsobrigkeit, der erst durch eine Intervention von Frings gebrochen werden konnte, erhielt Haufe eine Assistentenstelle bei Korff, der ihn 1957 seinen »begabtesten Schüler« nannte. In Haufes Seminaren fanden sich wissbegierige Studenten ein, die in einer Zeit ideologischer Indoktrination auf der Suche waren nach einem soliden historisch-philologischen Fundament und nach Freiheit im Denken. Beides erfüllte sich in Haufes Lehrveranstaltungen, beides erregte bald den Argwohn der Herrschenden, zumal Haufe, eine starke geistige Kraft in der evangelischen Studentengemeinde, sich auch in der akademischen Öffentlichkeit zu seinem Glauben bekannte. Ein Anlass musste gefunden werden, um den unbequemen jungen Wissenschaftler von der Universität zu entfernen, und er wurde gefunden. Wegen »politischer Unzuverlässigkeit« wurde Haufe 1958 aus dem Universitätsdienst entlassen. Für kurze Zeit war er ohne Beschäftigung. Eine ungewisse Zukunft lag vor ihm.

Wäre er zu diesem Zeitpunkt in die Bundesrepublik gegangen, so hätte sich ihm dort aller Voraussicht nach eine glänzende wissenschaftliche Laufbahn eröffnet. Warum er diesen Schritt nicht tat, hat er am 3. Oktober 1993 bei der Entgegennahme des Weimar-Preises begründet. Es sei »sinnvoll und notwendig« gewesen, »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 Partejargon nicht beflecktes, ein nicht angepaßtes Deutsch und darin den Zusammenhang mit den edleren Traditionen deutscher Kultur zu bewahren«. Was er damals bescheiden verschwieg: Es wird nicht zuletzt die Rücksicht auf den akademischen Weg seines Zwillingssbruders gewesen sein, der von 1971 bis 1996 den Lehrstuhl für Neues Testament an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald innehatte und der ihm 2011 im Tod vorangegangen ist, die ihn zum Bleiben bewogen hat.

Doch dieses kompromisslose Ausharren hatte einen hohen Preis. Für einen von der Universität Verwiesenen war es in der DDR doppelt schwer, einen Weg im Zeichen wissenschaftlicher Lauterkeit zu gehen. Joachim Müller, Korffs letzter Habilitand und Ordinarius an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, sah sich nicht in der Lage, Haufes Rilke-Studien als Promotionsthema durchzusetzen, besaß aber die Courage, ihn 1964 mit der Arbeit *Die Bedeutung der antiken Mythologie in den Textbüchern der Hamburger Oper 1678-1738* zur Promotion zu führen. Eine berufliche Existenz fand Haufe als Redaktor der Schiller-Nationalausgabe, für die er zwei Bände in eigener Verantwortung (in einem Falle gemeinsam mit Dietrich Germann) bearbeiten konnte. Als aber 1967 ein Wechsel in der paritätisch besetzten Herausgeberschaft dieser gesamtdeutschen Edition anstand und Eberhard Haufe die DDR-Position hätte erhalten müssen, lagen die Schatten der Vergangenheit über der zu treffenden Entscheidung. Ein politisch zuverlässiger Autodidakt wurde ihm vorgezogen. Für Haufe war dies eine weitere bittere Lebenserfahrung, die in einen körperlichen Zusammenbruch mündete. Ein Schlaganfall setzte 1971 seinem aktiven Berufsleben ein Ende.

Fortan sah er sich – je nach Perspektive – zurückgeworfen auf oder hinaufgehoben in die Position eines freischaffenden Autors, der seiner stets gefährdeten Verfasstheit ein reiches wissenschaftliches Œuvre abrang. Das Verlagswesen der DDR eröffnete ihm gewisse Spielräume; im Weimarer Kiepenheuer-Verlag, im Leipziger Insel-Verlag, im Union-Verlag und im Verlag Rütten & Loening fand er vertrauenswürdige, zuweilen auch mutige Partner. Das in Weimar erscheinende *Thüringer Tageblatt* bot ihm die Möglichkeit, Rezensionen zu veröffentlichen, ohne ihn zensorischer Willkür zu unterwerfen. Eine repräsentative Auswahl von Haufes *Schriften zur deutschen Literatur* haben Heinz Härtl und Gerhard R. Kaiser 2011 im Wallstein Verlag herausgegeben.

Haufes Wirken als Editor hat in der DDR Maßstäbe gesetzt und ihm auch jenseits der Grenzen Geltung verschafft. Der Bogen spannt sich von einer wunderbaren Sammlung deutscher Mariendichtung aus neun Jahrhunderten und einer kostbaren zweibändigen Anthologie deutscher Barocklyrik bis zu einer vierbändigen Ausgabe der Werke Johannes Bobrowskis, dem sich Haufe aus dem gemeinsamen Geist eines glaubensfesten Protestantismus verbunden fühlte und dessen bedeutendster Herausgeber und Interpret er wurde. Wer Haufes zahlreiche Editionen sein Eigen nennt, besitzt eine exzellente Sammlung von Texten unangepasster, häufig als Außenseiter deklarierter, künstlerisch eigenwilliger Autoren. Untrüglicher Sinn für ästhetische Qualität, gepaart mit historisch-philologischer Exaktheit, zeichnen Haufes Editionen aus. Klopstock, Hamann und Herder gehörte seine besondere Liebe und bei Goethe zogen ihn jene Texte an, die am lebendigsten den Geist kreativer Ursprünglichkeit bezeugen – die Prosafassung der *Iphigenie* oder das Tagebuch der Italienreise für Charlotte von Stein.

Wahrheit und Reinheit der Sprache – Maßgaben des eigenen Denkens und Schreibens – entdeckte Haufe im Werk eines nahezu vergessenen Autors, in den Essays und Aphorismen des deutsch-baltischen Schriftstellers Carl Gustav Jochmann, der für ihn in besonderer Weise

zur Leit- und Orientierungsgestalt werden sollte. Dessen Texte als »unzeitige Wahrheit« unter die Leser in der DDR gebracht zu haben stellte kein geringes politisches Wagnis dar, bei dem die Tücken der Zensur listenreich zu überwinden waren. Dass dies gelang, ist wohl auch dem allgemeinen Verfallsbewusstsein in der späten DDR zuzuschreiben. In einem Vortrag an der Universität Leipzig hat Haufe am 8. Mai 1995 Jochmann als *Selbstdenker in finsterer Zeit* porträtiert und damit zugleich die eigene Haltung ins Bild gebracht. Soweit seine Kräfte es gestatteten, hat Haufe ganz im Geiste Jochmanns als homo politicus den demokratischen Umbruch in Weimar 1989/90 tatkräftig vorangetrieben und danach im Kuratorium von Schloss Ettersburg als kluger und besonnener Kulturpolitiker wirken können.

Öffentliche Ehrungen sind Eberhard Haufe nach der deutschen Vereinigung in verdientem Maße zuteil geworden. Die Ludwig-Maximilians-Universität München verlieh ihm 1991 die Würde eines Ehrendoktors, die Universität Leipzig ein Jahr darauf den Professorentitel. Am 3. Oktober 1993 erhielt Haufe den Weimar-Preis, die höchste Ehrung, welche die Klassikerstadt zu vergeben hat.

Freundschaften bedeuteten Eberhard Haufe viel. Lessings Zeile »Wer Freunde sucht, ist sie zu finden wert« hätte für ihn geschrieben sein können. Seine Wohnung in der Cranachstraße 1, sein Altersdomizil im Weimarer Seebach-Stift, das er nach dem Tod seiner Frau im Mai 2001 beziehen musste, waren Anziehungspunkt für Freunde aus nah und fern; ihnen allen war er ein kundiger, inspirierender Gesprächspartner. Freundschaftliche Geselligkeit schätzte er hoch, mit seinen Weimarer Freunden wanderte er gern. In der letzten Zeit wurde es ruhiger um ihn, seine Kräfte schwanden.

Als Eberhard Haufe am 3. Oktober 1993 im Deutschen Nationaltheater den Weimar-Preis entgegennehmen konnte, hielt ihm der Freund Prof. Werner Keller, damals Präsident unserer Gesellschaft und jetzt ihr Ehrenpräsident, die Laudatio. Es ist die wohl schönste Würdigung des Verstorbenen. Die Auszeichnung gelte »dem eindrucksvollen Werk eines stillen Gelehrten und seinem Engagement für die res publica dieser Stadt, [...] einem menschlichen Menschen, dem Unrecht geschah, der aber in bedrohter Zeit seine geistige Freiheit bewahrte«.

Jochen Golz

Alfried Holle
4. April 1928–18. Februar 2013



Vielen unserer Mitglieder wird Alfried Holle, ein groß gewachsener, schlanker Mann mit markanten Gesichtszügen, in Erinnerung sein. Dass er in rheinischen Gefilden zu Hause war, merkte man dem heiteren Fluss seiner Rede sogleich an. Hineingeboren in eine hoch angesehene Essener Familie, von deren lange zurückreichenden Traditionen er kein Aufheben machte, wuchs er gemeinsam mit vier Brüdern auf, von denen zwei der Kriegsfurie zum Opfer fielen. Nach Kriegsende erlernte er den heute weithin ausgestorbenen, damals aber sehr renommierten Beruf des Schriftsetzers, sah sich im Druckereigewerbe um, gründete eine Druckerei und widmete sich nach deren Verkauf medialen Verfahren der Vervielfältigung. Alfried Holle war eine Persönlichkeit, die bis an ihr Lebensende allem Neuen aufgeschlossen war. Ohne ein modernes Büro war er nicht zu denken, es war gewissermaßen Teil seiner selbst.

Für Alfried Holle hat ein Satz aus dem Lehrbrief in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* Gültigkeit: »Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste«. Sein Geist speiste sich aus zwei Quellen: aus wahrhaftiger protestantischer Frömmigkeit, die in der Zuwendung zum Nächsten und in uneigennütziger Hilfsbereitschaft Ausdruck fand, und aus einer durch Lebenserfahrung geläuterten Hinwendung zu Goethe. Beides prägte sein Handeln.

Geboren in Essen, war Alfried Holle in Düsseldorf recht eigentlich zu Hause. Das dortige Goethe-Museum, hervorgegangen aus der wundervollen Goethe-Sammlung des Insel-Verlegers Anton Kippenberg, unseres langjährigen Präsidenten, zählt zu den kulturellen Schätzen der Stadt. In vielfacher Hinsicht machte sich Alfried Holle dieses Hauses zu eigen. Er war niemals nur ein zu Vorträgen einkehrender Gast des Museums; lange Zeit gehörte er dessen Freundeskreis an und als im Kuratorium der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Trägerin des Museums, ein Sitz frei wurde, konnte er keinem Berufeneren zufallen. Alfried Holles zupackende Tatkraft, die sich im Gespräch wie in handgeschriebenen Briefen manifestierte, war beispielgebend und der Beispiele sind viele: Ob er für die Internetpräsentation des Museums einen Graphiker vermittelte, ob er Sponsoren gewann, ob er zu einer Inschriftenerneuerung sein Scherlein beitrug, stets erwies er sich als sorglicher Hüter des Hauses. Für Themen, die ihn als Mann des Druckes und der Bücher interessierten, war ihm kein Weg zu weit, mochten die entsprechenden Vorträge im Industrie-Club oder in der Kölner Bibliophilen-Gesellschaft stattfinden. Dass Alfried Holle Düsseldorfer Jahresausstellungen zu Themen wie *Goethe und die Bibel*, *Johannes Daniel Falk*, *Goethe und die Heiligen* besonders am Herzen lagen, muss nicht eigens begründet werden. Wenn der Wunsch bestand, hat er in diesen und anderen Ausstellungen gern Sonderführungen im privaten Kreis übernommen.

Alfried Holle, seit über vierzig Jahren Mitglied der Goethe-Gesellschaft, Teilnehmer zahlreicher Hauptversammlungen, hat ebenso wie seine Frau Renate die deutsche Vereinigung als Befreiung empfunden. Als sich 1990 die Vorsitzenden der deutschen Ortsvereinigungen zum ersten Mal gemeinsam in Düsseldorf versammeln konnten, hat Alfried Holle diese Ta-

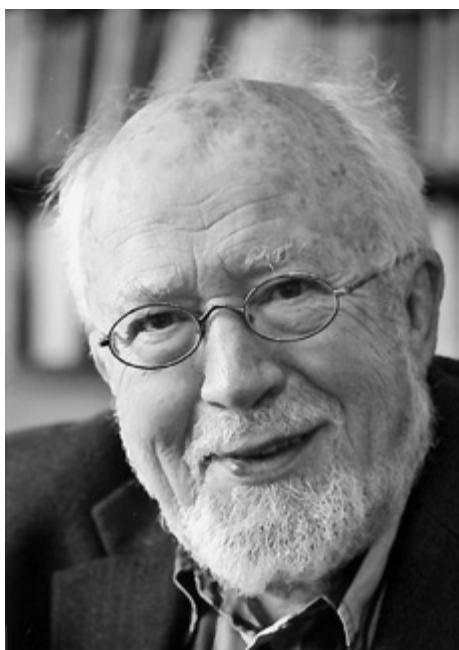
gung organisatorisch mit vorbereitet. Doch auch Aufgaben in der ›Muttergesellschaft‹ warteten auf ihn. Von 1991 bis 1999 übte er als Kassenprüfer kontrollierende Aufsicht über die Finanzen unserer Gesellschaft aus.

Wer sich dem Neuen aufgeschlossen zeigt, wird auch der Jugend Zuwendung schenken. Seit die Goethe-Gesellschaft in Weimar Sommerkurse veranstaltet, war Alfried Holle deren guter Geist. Da unsere Gesellschaft, wie er wohl wusste, aus eigenen Mitteln solche Kurse nicht würde finanzieren können, war er von schöner Beharrlichkeit im Einwerben der nötigen Zuschüsse. Wohltun trägt Zinsen; Alfried Holle konnte für uns die Früchte eines im Laufe seines Lebens vielfach bewährten lauteren Engagements ernten, das ihm stets und ständig die Herzen geöffnet hatte. Ohne ihn hätten die Sommerkurse nicht eine so erfolgreiche Entwicklung nehmen können. In jedem Sommer kam er nach Weimar und suchte das Gespräch mit den Kursanten aus aller Welt. »Denn man lebt mit Lebendigen«, auch dieser Maxime Goethes hat Alfried Holle die Treue gehalten.

Ein Leben, das sich in der Sorge für Familie und Freunde bezeugte, ein exemplarisches Leben für Goethe und seine Gesellschaft ist zu Ende gegangen. Spuren davon sollen in diesen Zeilen bewahrt sein.

Jochen Golz

*Professor Dr. Dr. h. c. mult. Gerhard Kaiser
2. September 1927 – 2. August 2012*



Gerhard Kaiser, der Freiburger Germanist, ist am 2. August 2012, kurz vor der Vollen dung seines 85. Lebensjahres, nach langer schwerer Krankheit gestorben. Wie gefasst Gerhard Kaiser seine Krankheit ertrug und wie offen er in den letzten Jahren über seinen Feind im Körper sprach, ist typisch für seinen immer auf Gerechtigkeit bedachten Umgang mit sich, seiner Umgebung und mit der Literatur. Gerhard Kaiser stellte sich den Lebenskrisen im kritischen Selbstverhör und zog aus ihnen die Kraft und den Mut zu intellektuellen Umorientierungen. Davon zeugt seine Autobiographie *Rede, dass ich dich sehe: Ein Germanist als Zeuge* (2000).

Im Mittelpunkt von Kaisers persönlicher Lebens- und Wissenschaftsgeschichte stehen zwei Krisenerfahrungen: Kriegsende und Neuanfang in der DDR sowie 1950 seine Übersiedlung in den Westen und dann die Erfahrung des studentischen Aufbegehrens nach 1968. Gerhard Kaiser, geboren im thüringischen Tannroda, hatte das Kriegsende als 17-Jähriger erlebt. Nachdem er 1946

sein Abitur abgelegt hatte, wurde er Regieassistent am von Maxim Vallentin geleiteten Deutschen Theaterinstitut in Weimar. Anfänglich durchaus vom marxistischen Idealismus ange tan, wuchsen die Zweifel am System, seit er an einer Goethe-Ausstellung, einer brachialen sozialistischen Indienstnahme des Klassikers, mitwirkte und an der Indoctrination im Literaturstudium an der Humboldt-Universität litt. Eine kurzfristige Tätigkeit als Theaterkritiker für die *Berliner Zeitung* in Ostberlin zögerte die Entscheidung, in die Bundes-

republik zu übersiedeln, nicht lange hinaus. Die Distanz zum politischen System war so groß geworden, dass er Weihnachten 1950 gemeinsam mit seiner Frau Inge in den Westen flüchtete. Die Auseinandersetzung mit Goethe blieb für Kaiser zeitlebens ein Prüfstein philologischer Redlichkeit, die sich sowohl gegen jede Form der politisch-ideologischen Veréinnahmung als auch gegen einen kommerziellen Ausverkauf von Dichter und Werk als Merchandising-Artikel zu erwehren hatte, ohne deshalb jedoch den Rückzug in den wissenschaftliche Elfenbeinturm zu wählen. Relevant kann Goethe für den modernen Leser nur im Bewusstsein seines historischen Abstands werden, dessen Unüberbrückbarkeit für Kaiser früh in der Gleichzeitigkeit von Vereinnahmung und Abstoßung sinnfällig wurde: Während auf der einen Seite die DDR Anspruch auf das ›Erbe‹ der Weimarer Klassik erhob und sie systematisch einer geschichtsphilosophischen Deutung unterwarf, dominierte im Westen die kritische Auffassung der Frankfurter Schule, die, allzu schlicht rezipiert, zur bloßen Ablehnung einer Literatur führte, deren Werte vermeintlich an der Moderne versagt hatten. Demgegenüber erinnerte Kaiser anlässlich der Gedenkfeier zu Goethes 250. Geburtstag an Richard Alewyn, dessen Formulierung »Zwischen uns und Weimar liegt Buchenwald« im Kern jenen Gedanken enthält, dem sich Kaiser im Umgang mit Literatur verpflichtet sah. Explizit gemacht hat er ihn in seinem Festvortrag *Goethe und Buchenwald – oder: Kann Barbarei Dichtung in Frage stellen?*, der 1999 in den *Politischen Studien* erschien und auf die Frage nach der Aktualität Goethes antwortet. Nach Kaiser ist jede sich reflektierende Kunst jenseits aller Anbiederung und kurzgeschlossenen Analogie insofern aktuell, als sie, »indem wir sie befragen – vorab unsere Weise, damit umzugehen« (S. 63), in Frage stellt und so jeweils neu vom Rezipienten eine historische Selbstverortung verlangt. Erst dann kann jene Haltung erlangt werden, die Kaiser als Titel und Motto für seine gesammelten Goethe-Studien wählte: *Goethe – Nähe durch Abstand* (2. verb. Aufl. 2001). Diese Sammlung markiert eindrücklich, wie Kaiser sich diese Position einer dialektischen Hermeneutik von der ersten rezeptionsgeschichtlichen Studie *Wanderer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Goethe bis Gottfried Keller* (1977) über die Arbeiten zur Adaptation des Bildungsromans bei Gottfried Keller (*Dichtung als Sozialisationsspiel*, gemeinsam mit Friedrich Kittler, 1978) bis zur *Faust*-Monographie *Ist der Mensch zu retten? Vision und Kritik der Moderne in Goethes »Faust«* (1994) erarbeitet hat. Für sein Lebenswerk, insbesondere für sein Bemühen um eine philologisch begründete Aktualität Goethes, wurde Gerhard Kaiser im Jahr 2000 mit der höchsten Auszeichnung der internationalen Goethe-Gesellschaft, der Goldenen Goethe-Medaille, geehrt.

Gerhard Kaisers Wirken beschränkte sich jedoch keineswegs auf die Goethe-Philologie. Dies zeigt allein die Tiefe und Breite seines Studiums der Germanistik und Geschichte, welches er nach seiner Übersiedlung in München fortsetzte. Dabei fand er zum zentralen Thema seines Lebens: die Auseinandersetzung mit der jüdisch-christlichen Tradition, insbesondere ihrem sprachmächtigen Einfluss auf die Poesie. Die aus seiner Münchener Dissertation von 1954 erwachsene Studie *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland* untersucht die Säkularisation als geschichtlich-politisches Phänomen. Ausdrücklich auf das Verhältnis von Religion und Dichtung konzentriert sich die Mainzer Habilitationsschrift über Klopstock, die den religiösen Anspruch des Dichters ernst nimmt. Wie präsent der theologische Gehalt in scheinbar ganz unreligiösen Texten ist, hat Kaiser in exemplarischen Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart nachgewiesen. Dafür zeichnete ihn 1995 die Evangelisch-Theologische Fakultät der Universität Tübingen mit einem theologischen Ehrendoktor aus. In seinem Essay *Das Buch Hiob. Dichtung als Theologie* (gemeinsam mit Hans-Peter Mathys, 2006) treibt Kaiser Exegese im besten Sinn und zeigt eindrucksvoll, wie poetisch die Bibel ist. Sein christlicher Glaube hat ihm einen freien Blick ermöglicht – auch in der Wissenschaft: »Ich kann meinen Blick ruhig auf das Fremdartigste richten, ich kann noch der Resonanz des Befremdlichsten in mir nachspüren, ohne ihm Macht über mich einzuräumen. Ich lasse es gelten: für sich, nicht für mich, als Lebensartikulation, nicht als Lebenswegweiser« (*Rede, dass ich dich sehe*, S. 152f.).

Im Jahre 1966 folgte Kaiser einem Ruf an die Universität Freiburg. Ihr hielt er als Ordinarius trotz attraktiver Rufe nach Basel, Wien und München bis zu seiner Emeritierung die Treue und hat das Deutsche Seminar als international bekannter und mehrfach ausgezeichneter Ordinarius maßgeblich geprägt. Der dogmatischen Ideologisierung und Trivialisierung der Germanistik nach 1968, seiner zweiten Krisenerfahrung, begegnete Kaiser einerseits offensiv, andererseits verletzt in seiner Vereinzlung mit psychologischen Lektüren und Interpretationen. Damit suchte er die Vielfalt der Dichtung vor dem Lärm und der Macht der Verhältnisse zu retten und das komplexe Verhältnis von Kunst und Leben zu bewahren. Zunächst nahm er die Epochenschwelle um 1800 in den Blick, Goethe (*Wandrer und Idylle*, 1977) und Schiller (*Von Arkadien nach Elysium*, 1978), bevor er in einer großen Studie die autobiographische und obsessive Bedingtheit von Kellers Werk nachzuweisen suchte: *Gottfried Keller. Das gedichtete Leben* (1981). Hier verließ Kaiser sein eigentliches Terrain, die Textphilologie, und wagte sich in spekulative Gefilde.

Zum Rang Kaisers als eines der bedeutendsten Germanisten unserer Zeit gehört auch, dass er nie den Leser und Hörer aus dem Blick verlor. Literaturwissenschaft sah er als »Erschließungswissenschaft für eine zentrale Möglichkeit menschlichen Selbstausdrucks und menschlicher Selbst- und Weltdeutung«, darin unterschied er sich unzeitgemäß von »coolen Fachleuten und ideologisierten Ideologiekritikern« (*Rede, dass ich dich sehe*, S. 250). Zum Lesen anregen soll auch seine mehrbändige *Geschichte der deutschen Lyrik*. Und Kaiser verstand es wie wenige Literaturwissenschaftler, seine Ergebnisse prägnant und verständlich mitzuteilen. Den lebendigen und kritischen Dialog mit der Literatur und den Lesern, den Kaiser immer suchte und pflegte, werden wir künftig vermissen. Uns bleiben seine Werke.

Achim Aurnhammer

*Professor Dr. Gerhard Schmid
20. Juli 1928 – 1. Januar 2013*



In den ersten Stunden des neuen Jahres starb gänzlich unerwartet der Archivar, Historiker und Germanist Gerhard Schmid. Mit seiner Familie trauert die Goethe-Gesellschaft, deren langjähriges Mitglied er war, trauern Freunde und Kollegen, die seinen Weg begleitet haben. Seit 1971 in leitender Stellung für das Goethe- und Schiller-Archiv tätig, von 1991 bis 1993 dessen Direktor, in den Jahren 1995 bis 2005 Mitglied im Stiftungsrat der Klassik Stiftung Weimar, hat sich Gerhard Schmid als sorglicher Bewahrer der ihm anvertrauten Schätze, als Goethe-Forscher wie als verantwortungsbewusster Kulturpolitiker bleibende Verdienste erworben.

Als Sohn eines Pfarrers im vogtländischen Greiz geboren, durchlebte Gerhard Schmid als Luftwaffenhelder das Grauen der letzten Kriegsmonate, legte nach der Rückkehr aus dem Inferno 1946 in Plauen das Abitur ab und studierte von 1947 bis 1951 an der

Friedrich-Schiller-Universität Jena Geschichte, Kirchengeschichte und Germanistik. Eine postgraduale Ausbildung am Institut für Archivwissenschaft in Potsdam schloss er 1953 mit der Diplomprüfung ab, die ihm eine Laufbahn im höheren staatlichen Archivdienst eröffnete. Mit einer Arbeit über kirchenrechtliche Probleme nach dem Westfälischen Frieden wurde er 1953 in Jena promoviert. Seit 1953 war Gerhard Schmid an verantwortlicher Stelle als Archivar im Deutschen Zentralarchiv in Potsdam tätig. Im selben Jahr begann seine Lehrtätigkeit, die nach und nach alle Bereiche der Archivwissenschaft umfasste, zunächst in Potsdam, seit 1968 an der Berliner Humboldt-Universität, die ihm 1985 eine Honorarprofessur für Archivwissenschaft und Historische Hilfswissenschaften zuerkannte.

Gerhard Schmid hinterlässt ein reiches wissenschaftliches Œuvre, von dessen Dimensionen ein 2008 veröffentlichter Sammelband nur unvollständig Zeugnis ablegen kann. Schon im Titel *Archivar von Profession. Wortmeldungen aus fünfzig Berufsjahren* gibt sich Gerhard Schmids Ethos zu erkennen, in dem charakterliche Beständigkeit, souveränes Urteilsvermögen und profunde historische Bildung zusammenfanden. Wesentliche Stationen seines beruflichen Weges hat Gerhard Schmid in der DDR zurückgelegt. 1990, im Jahr der deutschen Vereinigung, die ihm wie vielen anderen die lange ersehnte Befreiung von räumlichen und intellektuellen Grenzen eröffnete, hat er mit Augenmaß und dem ihm eigenen noblen Sinn für Gerechtigkeit Bilanz gezogen. Deren Summe lautete: Unabhängig von allen Systemzwängen und ideologischen Pressionen konnte ein Archivar in der DDR in striktem Bezug auf die ihm anvertrauten Archivgüter fundierte Arbeit leisten, war ein ›richtiges‹ Leben im ›falschen‹ möglich. Unter solchen Vorzeichen konnte er 1990 zur ›Besinnung‹ aufrufen. Was Gerhard Schmid damals als Anspruch an den Archivar einforderte – fachliche Kompetenz und politisch-moralische Integrität –, hat er selbst beispielhaft vorgelebt. Seine Fachkollegen wählten ihn 1990 zum ersten und einzigen Vorsitzenden eines Verbandes der Archivare der DDR und gaben ihm das Mandat, den Verband in den nunmehr gesamtdeutschen Verein deutscher Archivare hinüberzuführen. Seine politische Heimat wurde 1989 die SPD, der er als kluger, vorurteilsfreier Ratgeber und Mitgestalter in der Stadt Weimar und im Freistaat Thüringen verbunden war.

Als die strikte politische Reglementierung des staatlichen Archivwesens, wie sie nach dem Mauerbau Zug um Zug mit polizeilich-drakonischen Maßnahmen betrieben wurde, unerträglich zu werden drohte, nahm Gerhard Schmid gemeinsam mit seiner Ehefrau Irmtraut Schmid eine Berufung nach Weimar als stellvertretender Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs an. Hier waren ihm bescheidene Freiräume gewährt. Die Beschäftigung mit der deutschen Klassik erwies sich als ›Lebenshilfe‹. Vor allem aber konnte Gerhard Schmid seine reichen archivarischen Erfahrungen, die Pflege und Restaurierung von Beständen, deren Ordnung und Verzeichnung betreffend, in Weimar fruchtbar anwenden. Eines seiner Verdienste ist es, die Ordnung und Verzeichnung der Weimarer Bestände auf eine strenge wissenschaftliche Grundlage gestellt und sie mit dem ganzen Einsatz seiner Persönlichkeit vorangebracht zu haben. Die von ihm gemeinsam mit Anneliese Clauß und Eva Beck bereits 1976 vorgelegten Ordnungs- und Verzeichnungsgrundsätze haben, wenngleich damals schon Maßstab setzend, erst 1996 durch ihre Publikation in Buchform die ihnen zukommende nationale und internationale Wirkung in der Fachwelt entfalten können. Dass sie insbesondere anhand des wichtigsten Bestandes des Goethe- und Schiller-Archivs, von Goethes persönlichem Nachlass, entwickelt worden sind, verleiht ihnen den Charakter eines Kompendiums für die quellenorientierte Goethe-Forschung. Das Projekt einer Verzeichnung aller weltweit existierenden Goethe-Autographen, unerlässliche Voraussetzung für eine Erneuerung der Weimarer Goethe-Ausgabe, wie sie gegenwärtig zu den Aufgaben des Goethe- und Schiller-Archivs gehört, ist in hohem Maße Gerhard Schmids persönlichem Engagement zu verdanken. Die Inventare des Schiller-Bestandes und von Goethes Gedichten entstanden in seiner unmittelbaren Verantwortung. Damit ist der Kreis von Gerhard Schmids Tätigkeit noch nicht vollständig umrissen. Als Editor hat er sich mit einer Faksimile-Ausgabe von Büchners *Woyzeck* großes Ansehen in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit erworben. Sein

Opus magnum aber ist die kommentierte Edition von Goethes amtlichen Schriften im Deutschen Klassiker Verlag geworden, die in produktiver Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit seiner Ehefrau vor allem in der Zeit ihres gemeinsamen ‚Lebensabends‘ entstanden ist. Zusammen mit seiner Frau ist Gerhard Schmid auch als Autor von Abhandlungen im Goethe-Jahrbuch hervorgetreten. Solange die einstmals von Willy Flach begonnene historisch-kritische Ausgabe von Goethes amtlichen Schriften nicht vollendet ist, wird die genannte Ausgabe das Fundament für jede wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Politiker Goethe bilden. Hier haben sich germanistische wie historisch-archivarische Tugenden zu glücklicher Synthese vereinigt.

Gerhard Schmid war Archivar aus Profession und Leidenschaft. Gäste des Weimarer Archivs aus aller Welt haben ihn stets als kompetenten, uneigennützigen beratenden Helfer und Gesprächspartner erlebt. Weit über seine aktive Berufszeit hinaus galt seine Sorge dem ihm einstmals anvertrauten ‚Schatzhaus‘ der deutschen Literatur. Ohne die Arbeit des Bewahrens und Erschließens, so sein Ceterum censeo, stehe alles Forschen und Bilden auf tönernen Füßen. Noch in seiner Zeit als Archivdirektor hat er Pläne für einen Umbau des Gebäudes vorgelegt. Wenige Monate vor seinem so plötzlichen Ableben konnte er die Wiedereröffnung des glanzvoll restaurierten Goethe- und Schiller-Archivs freudig bewegt miterleben. Ein Lebenswunsch von Gerhard Schmid war in Erfüllung gegangen.

Jochen Golz

Veranstaltungen der Goethe-Gesellschaft im Jahr 2012

18. Januar 2012

Neujahrsempfang für alle Mitglieder und Goethefreunde in der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft mit Vorstellung des Jahresprogramms 2012

20. März 2012¹

Prof. Dr. Zhengxiang Gu (Tübingen): *Zur chinesischen Goethe-Rezeption. Eine historisch-kritische Auseinandersetzung*

17. April 2012

Prof. Dr. Wulf Segebrecht (Bamberg): »Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts«. *Goethe in Gedichten der Gegenwart*

15. Mai 2012

Prof. Dr. Rainer M. Holm-Hadulla (Heidelberg): *Kreativität zwischen Schöpfung und Zerstörung. Schöpfung und Zerstörung bei Goethe*

17.–20. Mai 2012

Jahrestagung der deutschen Goethe-Gesellschaften in Essen

12.–25.8.2012

8. Sommerkurs der Goethe-Gesellschaft für Studierende zum Thema *Goethes Lyrik*

Leitung: Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum), Prof. Dr. h. c. Terence James Reed (Oxford)

Assistenz: Dr. Christopher Meid (Freiburg i. Br.)

Kursbegleitung: MinR a. D. Dr. Wolfgang Müller (Ilmenau)

(Gemeinschaftsveranstaltung von Goethe-Gesellschaft, Weimar-Jena-Akademie und Europäischer Jugendbildungs- und Jugendbegegnungsstätte Weimar)

21. August 2012

Präsentation des neuen Goethe-Jahrbuchs

mit Vortrag von Prof. Dr. Dr. h. c. Ivo Schneider (München): *Goethe als Vorbild für die Einstellung deutscher Bildungsbürger zur Mathematik?*

18. September 2012

Dr. Markus Wallenborn (Worms): *Hatte Goethe ein Verhältnis mit Anna Amalia, bevor er Schiller vergiftete? Verschwörungstheorien um Goethe*

25. September 2012

Prof. Dr. Theo Buck (Aachen): *Goethes Monodrama »Proserpina«. Eine Gesamtdeutung* (Buchpräsentation)

(Buchpräsentation gemeinsam mit dem Böhlau Verlag und dem Hotel »Amalienhof«)

¹ Die Vortragsveranstaltungen (mit Ausnahme der am 21. August und 25. September) waren Gemeinschaftsveranstaltungen von Goethe-Gesellschaft und Goethe-Institut Weimar.

30. Oktober 2012

Barbara Kiem (Freiburg i. Br.): »Nebel schwimmt im Silberschauer«. Mondlyrik – ein Überblick mit einem Goethe-Schwerpunkt

20. November 2012

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (Frankfurt a. M.): *Zeit und Geld in Goethes »Faust«*

2. Dezember 2012

Kolloquium und Vorträge anlässlich des 100. Geburtstages von Prof. Helmut Holtzhauer u. a. mit einem Vortrag von Dr. habil. Jochen Golz: *Zwischen Pflicht und Neigung. Helmut Holtzhauer im Dienste Goethes und seiner Gesellschaft*

(Gemeinschaftsveranstaltung von Goethe-Gesellschaft und Klassik Stiftung Weimar)

Stipendiatenprogramm im Jahr 2011

Folgenden Damen und Herren konnte die Goethe-Gesellschaft im Jahr 2011 ein – zumeist dreimonatiges – Stipendium gewähren:

Dr. Elena Burova (Russland): *Rachel Varnhagen von Ense: Ein Frauenporträt in der deutschen Literatur*

Mounia Alami Chentoufi (Marokko): *Die arabische Rezeption Goethes und Schillers*

Pauls Daija (Lettland): *Der lettische Bauer als Leser von Goethe: deutsche Klassik im Diskurs der Volksaufklärung in Kurland und Livland*

Henri Essomba (Kamerun): *Bildungsvorstellungen in der deutschen Literatur der Goethezeit und in der frankophonen afrikanischen Literatur der nachkolonialen Zeit*

Adisa Kadić (Bosnien): *Das Problem der Emotionen und der Katharsis in Lessings Dramen*

Nino Katamadze (Georgien): *Das Goethebild in Thomas Manns Essayistik*

Nestan Khimshiashvili (Georgien): *Adrian Leverkühn – der Antifaust des 20. Jahrhunderts*

Dr. Dr. h. c. Milan Richter (Slowakei): *Interpretationen des »Faust I« mit Blick auf den Abschluss der eigenen Übersetzung des »Faust I« ins Slowakische im Jahr 2011*

Prof. Dr. Jiyoung Shin (Korea): *›Weimarer Klassik goes overseas: David Kehlmanns »Die Vermessung der Welt« als postkolonialer Roman*

Chanum Zairova (Aserbaidschan): *Deutsch-aserbaidschanische literarische Beziehungen.*

Stipendiatenprogramm im Jahr 2012

Folgenden Damen und Herren konnte die Goethe-Gesellschaft im Jahr 2012 ein – zumeist dreimonatiges – Stipendium gewähren:

Mounia Alami (Marokko): *Die arabische Rezeption Goethes und Schillers*

Débora Domke (Brasilien): *Das Labyrinth der Liebe – eine Studie über das Thema in »Faust I« und »Grande Sertão: Veredas«*

Dr. Ndiaga Gaye (Senegal): *Léopold Sédar Senghor als Beispiel für den Modellcharakter von Goethes Politikkonzeption im heutigen Afrika?*

Prof. Dr. He Ji (China): *Goethes Ästhetik. Johann Peter Eckermanns »Gespräche mit Goethe« als Ausgangsbasis*

Dr. Claudia Keller (Schweiz): *»Nicht mehr zur Kultur tauglich«. Anfänge einer modernen Kulturgeschichtsschreibung aus der Krise der Kunst im Weimarer Klassizismus um 1800*

Prof. Dr. Kyunghee Kim (Südkorea): *Technikkbetrachtungen bei Goethe*

Edina Rauscher (Ungarn): *Goethes Ästhetikkonzept vor dem Hintergrund einer negativen Medientheorie*

Svitlana Shkvarchuk (Ukraine): *Zitate Goethes im deutschen Sprachweltbild der Gegenwart*

Dr. Joanna Smereka (Polen): *Goethe und die Romantiker*

Dr. Raliza Stefanova Ivanova (Bulgarien): *Inszenierung und Ästhetisierung von abweichendem Verhalten in Goethes Werk*

Tamta Sulakvelidze (Georgien): *Historisches und Mythisches in Christa Wolfs Roman »Medea. Stimmen«*

Rossitza Yotkovska (Bulgarien): *Moderne dichterische Übersetzung von Goethes Lyrik ins Bulgarische*

Miranda Zosiashvili (Georgien): *Das Konzept ›Farbe‹ im deutschen und georgischen Symbolismus.*

Dank für Zuwendungen im Jahr 2012

All jenen, die im Jahr 2012 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, dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien, dem Freistaat Thüringen sowie Frau Dr. Ulla Dörffer, Köln.

Für die Durchführung des 8. Goethe-Sommerkurses stellten die Allianz-Kulturstiftung, Berlin, sowie die Haniel-Stiftung, Duisburg, namhafte Summen zur Verfügung.

Nachfolgend möchten wir namentlich jenen Damen und Herren danken, die der Goethe-Gesellschaft eine Spende ab 50 Euro zuteil werden ließen:

Dr. Michael Albert, München
Martina Allisat, Köln
Helga Andreas, Köln
Roland Andreas, Leipzig
Renate Arnold, Bergisch Gladbach
Prof. Dr. Dietrich Babel, Marburg
Detlev Bargob, Kiel
Prof. Dr. Karlheinz Bauch, Chemnitz
Alfred Bauer, München
Dr. Ulrich Baur, Neuss
Dr. Roland Bellstedt, Bremen
Hans-Peter Benckendorff, Frankfurt a. M.
Prof. Dr. Wolfgang Bender, Euskirchen
Dr. Hartmut Berwald, Ostbevern-Brock
Ingrid Biberacher, Nürnberg
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
Sabine Bujack-Biedermann, Saalfeld
Prof. Dr. Karl-Dieter Bünting, Essen
Dr. Wolfgang Butzlaff, Kiel
Tileman Conring, Weimar
Richard Cremer, Frankfurt a. M.
Gisela Dobbelstein-Krings, Herzogenrath
Dr. Ulla Dörffer, Köln
Hilmar Dreßler, Leipzig
Dr. Hannelore Duncker-Rothhahn,
Frankfurt a. M.
Dieter Eckart, Heusenstamm
Dr. med. habil. Manfred Eckstein, Schleiz
Dr. Fritz Egli, Basel

Dr. Gisela Einem-Siebers, Kleve
Erika-Irmgard Emmert, Dessau
Elke Maria Faull, Düsseldorf
Dr. Sieglinde Fechner, Leipzig
Dr. Florian Fischer, Koblenz
Dr. Peter Fischer, Grünwald
Dr. Joachim Franke, Wiederitzsch
Helmut Fricke, Delligsen
Bernd Frilling, Vechta
Dr. Maria Fuhrmann-Gierth, Dresden
Prof. Dr. Bernhard Gajek, Lappersdorf
Renate Gesigora-Semrau, Köln
Hans-Dieter Göbel, Dillenburg
Hannelore Götte, Kassel
Dr. Renate Grumach, Berlin
Dr. Volker Guldener, Oberursel
Prof. Dr. Claus Günzler, Waldbonn
Gertraud Haag, Hartenholm
Anneliese Hartleb, Kassel
Heidelberg, Ortsvereinigung der Goethe-
Gesellschaft in Weimar
Ulrich von Heinz, Berlin
Marion Heise, Halle (Saale)
Prof. Dr. Werner Heldmann, Ulm
Renate Henrich, Mülheim
Alfried Holle, Düsseldorf
Dr. Dirk Ippen, München
Dr. Siegfried Jaschinski, Stuttgart
Wolfgang Jehser, Rotenbek
Axel Jenderny, Georgsmarienhütte
Ulrich Jordan, Dortmund
Kristina Kaiser, Berlin
Wilhelm Kaltenborn, Berlin
Prof. Dr. Rudolf Kassel, Köln
Berthold Kastner, Gundelfingen

- Prof. Dr. Werner Keller, Köln
 Herbert Keppler, Marktoberdorf
 Edith Kiessner, Hamburg
 Hans-Georg Klauke, Dortmund
 Joachim Klett, Wertheim-Hofgarten
 Peter Klima, Bassum
 Eckart Knop, Essen
 Kristina Knothe, München
 Helmut Köhler, Sondershausen
 Köln, Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft in Weimar
 Gabriele Kralinski, Weimar
 Michael Kreienbrink, Hasbergen
 Thomas Lang, Leipzig
 Anneliese Lange, Ronnenberg
 Dr. Gerald Bernd Layer, Dresden
 Eva Lohse, Hamburg
 Dr. Gertrude Lückerath, Köln
 Ute Mayer, München
 Herbert J. Meyer, Weimar
 Dr. Horst Meyer, Bad Iburg
 Ulfilas Meyer, Hiltpoltstein
 Prof. Dr. Norbert Miller, Berlin
 Dieter Mlynek, Hannover
 Dr. Klaus Nerenz, Göttingen
 Herta Nitezki, Salomonsborn
 Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten, Bonn
 Wolfgang Oster, Coswig
 Holger Paul, Mannheim
 Eva Peters, Köln
 Lothar Popp, Leipzig
 Monika Quiring, Bonn
 Michael Raspe, Essen
 Dr. Alexander Reitelmann, Meckenheim
- Margot Richter, Dortmund
 Prof. Dr. Georg Roch, Bergisch Gladbach
 Dr. Mark D. Roth, Erndtebrück
 Heinrich van de Sandt, Düsseldorf
 Ricarda van de Sandt, Ühlingen-Birkendorf
 Else Schill, Syke
 Dr. Rosemarie Schillemann, Braunschweig
 Prof. Dr. Marion Schmaus, München
 Dr. Marleen Schmeißer, Berlin
 Prof. Dr. Jochen Schmidt, Bad Salzschlirf
 Hans-Jürgen Schmitt, Kronach
 Gisela Schröder, Göttingen
 Susanne Schunck, Marburg
 Jochen W.H. Schwarze, Train
 Dr. Siegfried Seifert, Weimar
 Dr. Horst Skonietzki, Berlin
 Holger Spies, Frankfurt a.M.
 Diether Steinke, Nordenham
 Martin Stempel, Weimar
 Dr. Hans-Peter Stöckmann, Wernigerode
 Dr. Vera Tabel, Kirchheimbolanden
 Elisabeth Theisen, München
 Ursula Theuner, Köthen
 Dr. Harald Thulin, Werdau
 Klaus Tschanter, Bad Windsheim
 Hildegard Weiffert, Aumühle
 Günther R. Weinert, Duisburg
 Siegfried Werner, Sanitz
 Prof. Dr. Gottfried Willems, Jena
 Dr. Christoph Wittekindt, München
 Ruth Wünsche, Bad Breisig
 Dr. Ursula Wulfhorst, Kassel
 Dr. Regina Wuthe-Klinkenstein, Dedeleben
 Gerd Ziegler, Weimar.

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 2012 war 60 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Dr. Alexander Hildebrand, Wiesbaden.

Im Jahr 2012 waren 55 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Peter Boerner, Bloomington (USA)

Erika-Irmgard Emmert, Dessau

das Goethegymnasium Hildesheim

die Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Herbert Keppler, Marktoberdorf

Dr. Edith Nahler, Weimar

Peter Nikolaus Schmetz, Herzogenrath

Dr. Siegfried Seifert, Weimar.

Im Jahr 2012 waren 50 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Günter Beck, Müllheim

Irmgard Böttcher, Kiel

Dr. Bernd Breitenbruch, Neu-Ulm

Klaus Herrmann, Oberhaching

Prof. Dr. Herbert Kraft, Everswinkel

Prof. Dr. Barbara Molinelli-Stein, Mailand (Italien)

Dr. Helmut L. Müller-Osten, Forchheim

Dr. Benno Rech, Lebach

Prof. Dr. Helmut Schanze, Aachen

Gisela Schröder, Göttingen

Susanne Schunck, Marburg.

Im Jahr 2012 waren 45 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Horst Baier, Konstanz

Prof. Dr. Bernhard Böschenstein, Corseaux (Schweiz)

Dr. habil. Jochen Golz, Weimar

Ulrich Hüttel, Hamburg

Friedrich Klein, Meckenheim

Prof. Dr. Klaus Lech, Bonn

Klaus Opfer, Bad Berka

Horst Seilbeck, Heufeld

Johanna Wege, Rellingen

Dr. Helga Wichmann-Zemke, Osterholz-Scharmbeck.

Im Jahr 2012 waren 40 Jahre Mitglied der Goethe-Gesellschaft:

Prof. Dr. Ehrhard Bahr, Los Angeles (USA)
Christine Beuchler, Aue
Dr. med. habil. Manfred Eckstein, Schleiz
Maria Ewers, Weimar
Traute Heinz, Lichtenstein/Sachsen
Prof. Dr. Christoph Jamme, Lüneburg
Dr. Ulf Rüdiger Meinel, Mühlenbeck
Dr. Dieter Rothhahn, Frankfurt a. M.
Dr. Ulrich Schaefer, Berlin
Gerhard Schlenzig, Berlin
Axel Schmidt, Zorneding
Ingeborg Schotte, Erfurt
Dr. Brigitte Schröder, Augsburg
Manfred Schröder, Augsburg
Ursula Stutzki, Münster
Irmgard Voigt, Rostock
Prof. Dr. Herbert Zeman, Wien (Österreich).

Tätigkeitsberichte der Ortsvereinigungen für das Jahr 2011

Aachen (gegr. 1990)

Vorsitzender: Prof. Dr. Helmut Schanze, Laurentiusstr. 69, 52072 Aachen; stellv. Vorsitzende: Helga Schulz, Wiesenweg 49, 52072 Aachen. – Jahresthema: »Gesegnete Gebreiten«. – Dr. Gerhard Vigener (Aachen): Die »Mummenschanz« im »Faust II«. Karnevaleske Sprachspiele. – Prof. Dr. Helmut Scheuer (Kassel): Georg Forster und seine »Ansichten vom Niederrhein« (1791/92). – Prof. Dr. Helmut Schanze (Aachen): »Gesegnete Gebreiten. Goethe im Briefwechsel mit dem Grafen Reinhard und Sulpiz Boisserée. – Dr. Till Radinger (Bonn): »Als ich auf dem Euphrat schifte«. Der Fluss der Worte in Goethes »West-östlichem Divan«. – »Kein Wesen kann zu Nichts zerfallen!«, Goethe-Lyrik der Jahre 1806-1832 (Matinee zu Goethes Geburtstag). – Elisabeth Matthay (Aachen): Die Frau, die »Lucinde« war. Dorothea Schlegel geb. Mendelssohn: ein »anstößiges« Leben. – Prof. Dr. Christoph Berger (Aachen): Goethes Farbenlehre.

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. Dieter Burdorf (Leipzig): Liebeslegien bei Hölderlin und Goethe. – Dr. Frank Thiele (Groitzsch): Die Sache mit dem Zwischenkieferknochen. – Prof. Dr. Brigitte Sändig (Berlin): Die Weimar-Fahrt Madame de Staëls und ihre Folgen. – Dr. Gabriele Rommel (Oberwiederstedt): Novalis im Spiegel unbekannter Dokumente aus dem Familienarchiv. – Dr. Christa Grimm (Altenburg): Max Frisch. Von der Schwierigkeit, Ich zu sagen. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): 125 Jahre Goethe-Gesellschaft. Geschichte und Gegenwart einer literarischen Vereinigung. – Exkursion zu Schloss Oberwiederstedt (Novalis) und nach Eisleben (Luther). –

Lesung: Dr. Josef Mattausch, Klavier: Julianne Burger (beide Leipzig): »auf der Erde Festen Sinn und guten Mut«. Lyrik und Prosa aus Goethes Frühweimarer Zeit (musikalisch-literarischer Abend). – Dr. Angelika Reimann (Jena): »Du bist ein arger Schelm [...]; mache, daß Du fortkommst!«. Goethe und Bettina von Arnim. – Lesung: Karin Kundt-Petters, Gesang: Heike Richter (Sopran), Klavier: Olav Kröger (alle Altenburg): Mensch und Umwelt. Balladen, Lieder und Gesänge aus vier Jahrhunderten. – Adelheid Friedrich (Altenburg): Jahresausklang.

Aue/Bad Schlema im Verbund Westerzgebirge (gegr. 1983)

Vorsitzender: Konrad Barth, Richard-Friedrich-Str. 3, 08301 Bad Schlema; stellv. Vorsitzender: Erhard Schlame, Von-Bach-Str. 7, 09366 Stollberg. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): Zur Modernität von Goethes »Werther«. – Erhard Schlame (Stollberg): Fausts Beziehung zur Natur (Lesung). – Jahrestagung der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft. – Ortsvereinigung Aue/Bad Schlema: Auswertung der Jahrestagung der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft. – Erhard Kühnel (Bad Schlema): Goethe und die Malerei. Die Maler unserer Region Schnorr von Carolsfeld sowie Vogel von Vogelstein und Goethes Werk in ihrem bildnerischen Schaffen. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): »und so ein Hirn, das trefflich denken soll«. Goethe und die Verheißenungen der Lebenswissenschaften im 21. Jahrhundert. – MR PD Dr. Manfred Jähne (Schneeberg): Karl II. Wilhelm Ferdinand, Herzog von Braunschweig-Wolfenbüttel (1735-1806), Bruder von Anna Amalia, als tragischer Held der Schlacht bei Auerstedt 1806. – Dr. Bernd Legler (Chemnitz): »Die Franzosen haben bisher immer den Ruhm gehabt, die geistreichste Nation zu

sein, und sie verdienen es zu bleiben«. Denis Diderot (1713-1784) als Universalgelehrter und Unterhaltungsschriftsteller. – Dr. habil. Günter Adler (Zwickau): »daß mir auf Erden nicht zu helfen war«. Heinrich von Kleist zum 200. Todestag. – Mitglieder und Gäste erfreuen sich an literarischen Texten. Jahresausklang.

Auerbach (gegr. 1977)

Vorsitzender: Ekkehard Taubner, Falkensteiner Str. 6, 08239 Bergen. – Hilmar Dreßler (Leipzig): *Schillers Teilnahme am Entstehen von Goethes Farbenlehre*. – Dr. Johannes Säckel (Falkenstein): *Gabriele Eckart, eine Autorin aus dem Vogtland*. – Horst Teichmann (Ellefeld): *Nordische Impressionen. Reiseindrücke aus Norwegen, Island und der Arktis*. – Prof. Dr. Dietmar Schubert (Zwickau): *Leben und Werk Eduard Mörikes*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): »Seine Liebe sei mein Leben«. *Goethe und Marianne von Willemer*. – Dr. Jürgen Klose (Dresden): »Kennst du Friedrich Schiller?« (Buchpräsentation). – Hartmut Heinze (Berlin): »Vermächtnis altpersischen Glaubens«. *Goethes Ethik im »Divan«-Gedicht*. – Mitglieder der Ortsvereinigung: *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): *Goethe, Marianne von Willemer und der »West-östliche Divan*. – Prof. Dr. Nikolina Burneva (Veliko Tarnovo, Bulgarien): *Goethes Vorarbeit zur Inter- und Transkulturalität von heute*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und der 11. September. Zur Aktualität des Islamverständnisses bei Goethe*. – Dr. Egon Freitag (Weimar): »Wielands Seele ist von Natur aus ein Schatz, ein wahres Kleinod«. *Zum Verhältnis von Goethe und Wieland*. – Dr. Horst Jesse (München): *Goethes Kritik an der List im höfisch-gesell-*

schaftlichen Leben in seinem Versepos »Reineke Fuchs«. – Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg): »alle Nähe fern«. *Goethe und der Mond*. – Feier zu Goethes 262. Geburtstag in Augsburg mit den Goethe-Gesellschaften München, Nürnberg und Ulm. – Prof. Dr. Hubertus Kohle (München): *Goethe und die gotische Architektur*. – Prof. Dr. Gert Völkl (Augsburg): *Goethe und Mozart*. – Prof. Dr. Wolfgang Frühwald (Augsburg): *Der naturheilkundige Goethe*.

Bad Harzburg (gegr. 1947)

Vorsitzender: Dr. Eberhard Völker, Eichen-dorffstr. 46, 38667 Bad Harzburg; Vorsitzender seit Januar 2012: Rolf Kolb, Hindenburghring 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. – Dr. Georg Ruppelt (Wolfenbüttel): »Zärter noch als Mädchenwangen/Streichl' ich ein geliebtes Buch«. *Von Bibliophilen und Bibliofilous in literarischen Texten*. – Ursula Rasch (Bad Harzburg): *Goethes »Benvenuto Cellini«*. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Goethe und Beethoven*. – Axel Gottschick (Köln): *Heinrich Heine »Die Harzreise«* (Lesung). – Exkursion nach Gotha und Bad Frankenhausen. – Katja Nordmann Mörike (Bad Harzburg): *Michael Lermontow*. – Prof. Dr. Dr. h.c. Volker Schupp (Freiburg i.Br.): *Von Walther von der Vogelweide zu Frauenlob. Sangspruchdichtung des 13. Jahrhunderts*. – Dr. Bernhard Fischer (Weimar): *Goethe als Geschäftsmann*. – Adventsveranstaltung.

Bergisch Gladbach (gegr. 1999)

Vorsitzender: Dr. Dietrich Kirchner, Katterbachstr. 19, 51467 Bergisch Gladbach; stellv. Vorsitzender: Dr. Hans-Jürgen Schulte, Kalbüntenerstr. 38, 51467 Bergisch Gladbach. – Martina Winkler-Calaminus (Overath): *Die Kunst des Erzählens*. – Barbara Stewen (Overath): *Mythos Granatschmuck. Goethes funkelnches Geschenk für Ulrike von*

Levetzow. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und die Finanzkrise.* – Volker Hein (Köln): *Osterspaziergang mit Rezitationen.* – Ernst Schönenberg (Köln): *Goethe und die Pflanzen* (Führung durch den Botanischen Garten Köln). – Die Schauspielerin Jule Volmer (Köln) liest zu Goethes Geburtstag aus dem Buch von Sigrid Damm »Behalte mich ja lieb!«. *Christianes und Goethes Ehebriefe.* – Kurt Neuheuser (Bergisch Gladbach): *Kleists Novellen* »Die Marquise von O...«, »Das Erdbeben in Chili«, »Der Zweikampf« und »Die heilige Cäcilie«. – Günter Leitner (Köln): Literarische Führung auf dem Melatenfriedhof Köln. – Nicola Thomas, Boleslav Martfeld (beide Köln): »Meine liebe Galka«. *Hommage an Alexei Jawlensky und Galka Scheyer.*

Berlin (1919; Neugründung 1987)

Vorsitzende: Beate Schubert, Fischottersteig 7, 14195 Berlin; stellv. Vorsitzende: Hans-Hermann Allers, Beethovenstr. 6, 16548 Glienicker u. Prof. Dr. Volker Hesse, Waldowallee 60, 10318 Berlin. – Jahresthema: *Goethe lebt! Zur Aktualität eines Autors im 21. Jahrhundert.* – Dr. Detlev Lüders (Frankfurt a. M.): *Einführungsvortrag zum Jahresthema.* – Prof. Dr. Dieter Borchmeyer (München): *Goethes Altersfuturismus.* – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe als Manager unserer Krisen.* – Prof. Dr. Wulf Segebrecht (Bamberg): »Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts«. *Goethe in Gedichten der Gegenwart.* – Prof. Dr. Ekkehart Krippendorff (Berlin): *Die Entdeckung des politischen Goethe.* – Dr. Josef Mattausch (Leipzig): *Vom Leben der Goethe-Sprache.* – *Auf Goethes Spuren durch Sachsen* (Exkursion). – Hans-Hermann Allers (Berlin): *Goethes progressive Haltung zu Liebe, Ehe und Familie u. a. am Beispiel seines Dramas »Stella».* – Dr. Elisabeth von Thadden (Hamburg): *Zur Aktualität von Goethes »Wahlverwandtschaften».* – Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): *Goethes naturwissenschaftliche Forschungen und ihre aktuelle Bedeutung.* – PD Dr. Michael Jaeger (Berlin): *Fausts Weltkolonisation. Zur Aktualität Goethes.*

Bonn (gegr. 1993)

Vorsitzender: Prof. Dr. Norbert Gabriel, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Am Hof 1 d, 53113 Bonn; stellv. Vorsitzender: Helmut Krumme, Ferdinandstr. 17, 53127 Bonn. – PD Dr. Winfrid Halder (Düsseldorf): *Georg Forster. Freund Goethes, Weltreisender und Revolutionär.* – Dr. Jutta Reyle-Schindlmayr (Bergisch Gladbach): *Das Rheinlied des Nikolaus Becker von 1840.* – Klavierduo Wyneke Jordans, Leo van Doeselaer: *Werke von Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart.* – *Mit Goethe nach Nordfrankreich* (Exkursion). – Elisa Ronzheimer (Bonn): *Faust und die Sorge.* – Dr. Markus Wallenborn (Worms): *Hatte Goethe ein Verhältnis mit Anna Amalia, bevor er Schiller vergiftete? Verschwörungstheorien um Goethe.* – Franz Josef Wiegelmann (Siegburg): *Goethe und Moritz Daniel Oppenheim.* – Sylvie Tyralla-Noel, Dr. Peter Andersch (beide Bonn): *Heinrich von Kleist im Gespräch. Eine szenische Lesung.* – Helmut Krumme (Bonn): »Der Rhein und die Siebengebirge links, eine reich bebaute und lustig bewohnte Gegend rechts«. *Goethe in Bonn.* – Marina Zobel (Bonn): *Das lyrische Ich und die Geliebte in Goethes »Neue Liebe, neues Leben« und der fünften der Römischen Elegien.*

Bremen (gegr. 1941)

Vorsitzender: Prof. Dr. Gert Sautermeister, Hans-Thoma-Str. 22, 28209 Bremen; stellv. Vorsitzender: Herbert von der Heide, Buchenstr. 11, 28844 Weyhe. – Prof. Dr. Wilfried Schoeller (Berlin): *Weltliteratur seit Goethe. Wandlungen des Begriffs und seiner Bedeutung.* – Prof. Dr. Helga Gallas (Bremen): *Kleists aufsässige Töchter. Überlegungen zu seinen Frauengestalten.* – Prof. Dr. Gert Ueding (Tübingen): *Rolf Hochhuths politisches Theater. Seine Aktualität und die Misere der deutschen Bühne.* – Rainer Iwersen (Bremen): *Goethes »Italienische Reise«. Eine Lesung.* – Prof. Dr. Hans Kloft (Bremen): *Kometenfurcht und Kometenwein. Der Komet des Jahres 1811. Überlegungen*

zur Astrologie, Vinologie und Literatur der Zeit. – Prof. Dr. Gert Sautermeister (Bremen): *Die deutsche Klassik. Ideal und Denkmal, Überlebenskraft und Aktualität.* – Prof. Dr. Dieter Richter (Bremen): *Goethe in Neapel.*

Chemnitz (gegr. 1926)

Vorsitzender: Siegfried Arlt, Hüttenberg 13, 09120 Chemnitz; Geschäftsführerin: Dr. Helga Bonitz, Heinrich-Beck-Str. 47, 09112 Chemnitz.

2010: Dr. Helga Bonitz, Siegfried Arlt (Chemnitz): »*Ein liebender Mann*« von Martin Walser. Analyse, Kommentar, Lesung. – Hartmut Heinze (Berlin): Goethes *Vermächtnis an die Deutschen*. – Dr. Johann Schrenk (Gunzenhausen): *Goethes Franken*. – Prof. Dr. Volker Hesse (Berlin): »*Meinem Herzen sind die Kinder am nächsten auf der Erde*«. *Goethe und die Kinder*. – Dr. 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, Leitung: Dr. Helga Bonitz). – Dagmar Ernstova (Marienbad): *Goethes Marienbader Tage*. – Eva Hesse (Tatti, Italien): *Magie der Farben* (Lesung u. Vernissage). – Siegfried Arlt (Chemnitz): *Gedanken von Hermann Hesse und die Künstlerin Eva Hesse, Enkelin des Literatur-Nobelpreisträgers*; Harfe: Alice Ludewig (Chemnitz). – Margrit Straßburger (Hamburg, Berlin): *Schöne Luise – die unvergessene Königin. Einblicke in die Tagebücher einer deutschen Königin*. – Prof. Dr. Vladimir Avetisjan (Ischewsk, München): *Goethe und die russische Literatur*. – Thomas Grunwald (Zwickau): *Raum und Zeit als geistige Größen. Welterfassung und Weltgestaltung im Zeitalter Goethes*. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Zur Aktualität des »West-östlichen Divans« für das 21. Jahrhundert*. – Siegfried Arlt, Ute Trinks (beide Chemnitz): *Poesie bei Kerzenschein. Weihnachten im Hause Goethe*.

2011: Ingrid Biberacher (Nürnberg): »*Ich bin zu alt, um etwas zu tadeln, doch immer*

jung genug, etwas zu tun«. Mit Goethe durch die Jahre. – Hartmut Heinze (Berlin): »*Vermächtnis altpersischen Glaubens*«. Goethes Ethik im »Divan«-Gedicht. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): Von *Stäfa in die große Welt. Johann Heinrich Meyer, der »Kunscht-meyer«*, ein Zürcher an Goethes Seite. – Cornelia Kühn-Leitz (Hannover): *Jahreszeiten des Lebens. Deutsche Gedichte über Frühling, Sommer, Herbst und Winter vom Barock bis zur Gegenwart. Die Lebenswanderung des Menschen von der Kindheit bis zum Alter*. – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Überlebtes Welttheater. Goethes autobiographische Darstellung der Wahl und Krönung Josephs II. in Frankfurt am Main im Jahre 1764*. – Helena Fastovski, Klavier, Dimitri Scharkov, Bariton (beide Moskau): *Der Seele vages Spiel. Puschkin und die Musik*. – Auf Goethes Spuren nach Straßburg und in das Elsass (Exkursion, Leitung: Dr. Helga Bonitz). – Siegfried Arlt, Dr. Helga Bonitz (beide Chemnitz): *Internationale Goethe-Tage Marienbad: Verliebt, verlobt, verheiratet. Aus Briefen und Notizen Goethes und Christianes*. – Dr. Manfred Wenzel (Marburg): »*Am farbigen Abglanz haben wir das Leben*«. Goethes Farbenlehre als universale Weltschau. – Dr. Letizia Mancino-Cremer (Heidelberg): »*Die Katze in Goethes Bett*« (Buchpräsentation). – Dr. Nadine Chmura (Wesel/Niederrhein): *Goethe und die antike Kunst*. – Siegfried Arlt, Dr. Helga Bonitz (beide Chemnitz): *Geselliger Jahresausklang mit einem Blick zurück und einem Ausblick auf das Jahr 2012*.

Darmstadt (gegr. 1948)

Vorsitzender: Prof. Dr. Gernot Böhme, Rosenhöhweg 25, 64287 Darmstadt; stellv. Vorsitzende: Dr. Ulrike Leuschner, Mauerstr. 11, 64289 Darmstadt; stellv. Vorsitzende seit Mai 2012: Dr. Ute Promies, Literaturhaus, Kasinostr. 3, 64293 Darmstadt. – Prof. Dr. Rudolf Drux (Köln): »*Aber abseits, wer ist's?*«. Goethes »*Harzreise im Winter*« und die »*Rhapsodie*« des Johannes Brahms. – Prof. Dr. Hendrik Birus (Bremen): *Goethes Reisen in die Rhein- und Main-Gegenden*. – Dr. Ute Pott (Halberstadt): *Goethe in Hal-*

berstadt. – Dr. Gerhard Müller (Jena): *Ab-schied von der Politik? Goethe in Italien.* – Prof. Dr. Reiner Wild (Mannheim): *Goethes letzte Reisen und die Marienbader »Elegie«.* – Yuho Hisayama (Kyoto): *Zum Gewaltbegriff bei Goethe.* – Prof. Dr. Christa Lichtenstern (Berlin): *»Geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. Goethe und die Skulptur.* – Dr. Gerhard Kölsch (Mainz): *Leutnant Thorenc und die Frankfurter Maler um Goethe.*

Dessau (gegr. 1967; Neugründung 2008)

Vorsitzender: Hubert Ernst, Hardenbergstr. 10, 06846 Dessau-Roßlau; stellv. Vorsitzender: Dr. Steffen Kaudelka, Bauhausplatz 4, 06846 Dessau-Roßlau. – Ines Gerdts (Wörlitz): *»Vom Eise befreit«. Literarischer Gartenspaziergang im Wörlitzer Park.* – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes Ethik im »Divan«-Gedicht »Vermächtnis altpersischen Glaubens«. Der Illuminat und die Parsen.* – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Über die Charakteristik der Städte. Goethe und die urbane Landschaft.* – PD Dr. Holger Zaunstöck (Halle): *»IM Goethe«? Denunziationspolitik im 18. Jahrhundert.* – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): *»Mein Vaterland ist jede bewohnte Welt«. Leben und Werk der Malerin Angelika Kauffmann* (Vortrag u. Lesung).

Dresden (gegr. 1926)

Vorsitzender: Dr. Jürgen Klose, Lahmannring 29, 01324 Dresden; stellv. Vorsitzende: Dr. Brigitte Umbreit, Plauenscher Ring 6, 01187 Dresden. – PD Dr. habil. Frank Almai (Dresden): *»Können Sie mir wieder 200 Reichstaler schicken, so erweisen Sie mir eine Gefälligkeit«. Schiller, seine Förderer und das Geld.* – Peter Uhrbach (Markkleeberg): *»Goethes Fräulein in Böhmen. Ulrike von Levetzow«. Eine Leipzigerin von alt-preußischer Herkunft* (Buchpräsentation). – Dr. Lutz Mahnke (Werdau, Zwickau): *Paul Fleming, ein Sachse in Persien.* – Prof. Dr. Jens Thiele (Münster): *Illustrationen zu Goethes »Erlkönig«* (Ausstellungseröffnung). – Franziska Dillner-Koch, Mezzosopran; Anna Böhm, Klavier (beide Dresden): *»So laßt*

mich scheinen, bis ich werde«. Lieder nach Texten von Goethe in verschiedenen Vertonungen. – Reinhardt O. Schuchart, Silke Führich (beide Dresden): *Der »Urfaust« als Puppenspiel.* – Dr. Marianne Beese (Rostock): *Arten, sich verloren zu geben. Vorstellung biographischer Essays (über Hölderlin, Novalis und Büchner) und Lesung aus eigener Lyrik.* – Ernst Hirsch, Regie u. Kamera (Dresden); Dr. Renate Hoffmann, Text (Berlin): *»Herrn Goethes glücklich-große Reise in die Schweiz. Reise von 1779 mit Carl August, Herzog von Sachsen-Weimar und Eisenach«* (Filmvorführung). – Dr. Jürgen Klose (Dresden): *›Verlorne Söhne, verlorne Töchter. Bemerkungen zu Karl Mays Kolportageroman »Der verlorne Sohn«.*

Eisenach (gegr. 1979 als Interessen-gemeinschaft, 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* (Teil II). – Mitglieder der Goethe-Gesellschaft Eisenach: *Lesung von Texten Eva Strittmatters* (aus Anlass ihres Todes). – Dr. Matthias Heber (Eisenach): *Vargas Llosa, Literaturnobelpreisträger 2010, ein literarisches Supertalent.* – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): *»Wenn ich so gerne schriebe als ich schwätzte, so solltet Ihr Wunder hören«* (traditionelle Ostermatinee). – Dr. Heidi Richter (Halle): *»Göttern und Menschen zum Trotz will ich glücklich sein«. Caroline Schlegel-Schelling, ein Leben gegen die Regel.* – Klaus Tudyka (Berlin): *»Vom Vater hab ich die Statur«* (Lesung aus seiner gleichnamigen Erzählung). – Tagesfahrt nach Meiningen mit Besuch von Schloss Elisabethenburg und Theaterbesuch: Martin Walser: *Ein liebender Mann.* – Volkmar Schumann (Eisenach): *»Es sitzen manchen Leuten wunderliche Brillen auf der Nase«. Lesung aus Wilhelm von Kügelgen: »Jugenderinnerungen eines alten Mannes«.* – Antje u. Martin Schneider, Gabriele Müller (Berlin): *An Gott zweifeln, an Bach glauben* (literarisches-musikalisches Programm zu Goethes

262. Geburtstag). – Mehrtagesfahrt nach Böhmen: Marienbad, Prag und Cheb. – Hans Brendel (Weimar): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kügelgens oder: wie das Leben so spielt.* – Hartmut Heinze (Berlin): *Die Dichterin Ingeborg Bachmann, eine »Schwierige«.* – Tagesfahrt nach Halle: Franckesche Stiftungen und Moritzburg. – Dr. Thomas Franzke (Gera): »Dieser Goethe ist ein gemeiner Kerl« (Graf Goertz). *Das Urteil der Zeitgenossen.* – Dr. Hannelore Teichert (Eisenach): *Weihnachten im Hause Goethe. Jahresabschlussfeier.*

Erlangen (gegr. 2000)

Vorsitzender: Prof. Dr. Theo Elm, Holzleite 19, 91090 Effeltrich; Geschäftsführerin: Heida Ziegler, Im Herrengarten 6, 91054 Buckenhof. – Prof. Dr. Klaus Müller-Salget (Innsbruck): *Goethe und Kleist.* – Prof. Dr. Dirk Niefanger, Prof. Dr. Theo Elm (beide Erlangen): *Gespräch über Klassik.* – Prof. Dr. Werner Breig (Erlangen): *Liszt, Weimar, Goethe.* – Studienreise ins Elsass (Leitung: Heida u. Siegfried Ziegler). – Prof. Dr. Hartmut Bobzin (Erlangen): *Goethe und der Koran.* – Literarische Führung durch Bamberg (Siegfried Ziegler). – Prof. Dr. Rolf-Peter Janz (Berlin): *Landschaften bei Goethe und Fontane* (in Kooperation mit dem Fontane-Kreis Erlangen). – Nora Gomringer (Bamberg): *Poesie und Rhythmus* (Sommerfest). – Dr. Anika Davidson (Erlangen): *Goethes Sesenheimer Lieder.* – Dr. Egon Freitag (Weimar): *Goethes geprüfter Haus- und Seelenfreund Eckermann.* – Prof. Dr. Volker C. Dörr (Düsseldorf): *Zeitgenössische (Fehl-)Lektüren von Goethes »Werther«.*

Essen (gegr. 1920)

Vorsitzender: Prof. Dr. Benedikt Jeßing, Heggerstr. 63, 45525 Hattingen; Vorsitzender seit November 2012: Dr. Bertold Heizmann, Gewalterberg 35, 45277 Essen; stellv. Vorsitzender: Dr. Hans-Joachim Gaffron, Listerstr. 13, 45133 Essen. – Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum): »Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an«. *Natur und*

Mensch in Goethes Balladenschaffen. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): *Der »Kunschtmeier«. Annäherungen an Goethes Schweizer Freund Johann Heinrich Meyer.* – Dr. Günter Schomaker (Essen): *Kafka und Goethe.* – Dr. Bertold Heizmann (Essen): »Klassisch ist das Gesunde – romantisch das Kranke. Goethes Kritik an den Romantikern. – Prof. Dr. Menno Aden (Essen): *Richard Francis Burton und sein Sinngedicht »Kasidah«.* – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Naturwissenschaftliches in Goethes »Faust«.* – Dr. Angela Steidele (Köln): *Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens. Die Geschichte von Goethes »enfant chérie« und ihrer Lebensgefährtin.* – Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung (Düsseldorf): *Goethe und die mittelalterliche Lyrik.*

Freiburg i.Br. (gegr. 1999)

Vorsitzender: Prof. Dr. Heinrich Witschel, Erlenweg 9 d, 79115 Freiburg i.Br.; Vorsitzender seit August 2011: Prof. Dr. Klaus Mönig, Dreikönigstr. 25, 79102 Freiburg i.Br.; Geschäftsführer: Clemens Kleijn, Am Schaienbuch 26, 78054 Schwenningen. – *Mondlyrik von Goethe und seinen Dichterkollegen* (6. Lesung im kleinen Kreis, geleitet von Barbara Kiem). – Dr. Christoph Michel: *Goethes »Mondscheine«* (Vortrag mit Zeichnungen sowie mit Rezitationen von Sabine Scharberth). – *Theaterfahrt zu »Maria Stuart« von Friedrich Schiller in Mannheim* (Leitung: Prof. Dr. Rudolf Denk). – *Das Bild Mohammeds bei Voltaire und Goethe* (13. Leserunde, geleitet von Dr. Isabella Kuhn). – Dr. Isabella Kuhn (Freiburg i.Br.): *Gesang der Geister in der Wüste: Goethes erste Spurensuche in der arabischen Welt. Mohammed und Imru' u-l-qaysi* (Vortrag mit Rezitationen von Khuloud Hassan u. Ullo von Peinen). – Prof. Dr. Klaus Manger (Jena): *Goethes Künstlerdrama. – Mozarts »Zauberflöte«,* dargeboten durch *Die Pappenspieler. Erstes Freiburger Papiertheater* (Jessica Urbach u. Uwe Schlottermüller) anlässlich der 262. Wiederkehr von Goethes Geburtstag; anschließend geselliges Beisammensein. – Treffen mit der Rudolstädter Goethe-Gesellschaft im *Kleinen Meyerhof.* – Dr. Volkmar

Braunbehrens (Freiburg i.Br.): *Mozart und Goethe*. – Prof. Dr. Günter Schnitzler (Freiburg i.Br.): *Wort und Ton: Erwägungen zum Verhältnis zwischen Text und Musik in ausgewählten Liedern Mozarts*. – »Nur wer die Sehnsucht kennt«. Verschiedene Vertonungen von Goethes *Mignon*-Gedicht, vorgetragen von Barbara Kiem (7. Lesung im kleinen Kreis). – *Rosen aus dem Süden oder: Die Sehnsucht nach Italien in Liedern, Klavierstücken und Texten* (Konzert mit Györgyi Dombrádi, Mezzosopran, u. Lambert Bumiller, Klavier). – – *Heinrich von Kleist: Zum 200. Todesjahr eines rebellischen Klassikers*, Ringvorlesung im Wintersemester 2011/12, organisiert von Prof. Dr. Werner Frick, veranstaltet vom Deutschen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg in Verbindung mit dem FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies), der School of Language & Literature, dem Studium generale und der Freiburger Goethe-Gesellschaft. – Prof. Dr. Werner Frick (Freiburg i.Br.): *Die »gebrechliche Einrichtung der Welt«: Kontingenzbewusstsein und Selbstbehauptung bei Heinrich von Kleist*. – Prof. Dr. Günter Schnitzler (Freiburg i.Br.): *Zusammenbrüche, Aufbrüche: Kleists Kant-Krise und »Die Familie Schroffenstein«*. – Prof. Dr. Achim Aurnhammer (Freiburg i.Br.): *Im Horizont der Ungewissheit: Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen*. – Prof. Dr. Peter Auer (Freiburg i.Br.): »L'idée vient en parlant«: Kleists Entwurf zur dialogischen Emergenz von Sprache und Denken. – »Wie zwei fröhliche Luftschiffer«: Memorial für Heinrich von Kleist zum 200. Todestag am 21. November 2011 (Rezitationen aus Kleists Werken und Briefen durch Schauspieler des Theaters Freiburg, moderiert von Prof. Dr. Werner Frick; szenische Einrichtung: Wolfgang Berthold, Dramaturgie: Josef Mackert). – Prof. Dr. Jörn Leonhard (Freiburg i.Br.): »Krieg für die Menschheit? Über Kleists Bellizismus«. – PD Dr. Peter Philipp Riedl (Freiburg i.Br.): *Patriotismus und Agitation in Kleists »Herrmannsschlacht« und in seinen politischen Schriften*. – Prof. Dr. Andreas Voßkuhle (Karlsruhe): *Michael Kohlhaas und der Kampf ums Recht*. – Prof. Dr. Eberhard Schockenhoff (Freiburg i.Br.): »Wenn es Gottes Wille ist«: *Das Erdbeben in Chili* und

»Der Zweikampf«, theologisch gelesen. – Prof. Dr. Sabine Griese (Freiburg i.Br.): *Kleists »Heilige Cäcilie« und die Tradition des legendarischen Erzählens*. – Prof. Dr. Dieter Martin (Freiburg i.Br.): *Beschreibung eines Kampfes: Kleist und die Weimarer Klassik*. – Prof. Dr. Bernhard Zimmermann (Freiburg i.Br.): *Kleists Antiken-Transformationen*. – Dr. Gesa von Essen (Freiburg i.Br.): *Prosa-Konzentrate: Zur Virtuosität der kleinen Form bei Heinrich von Kleist*. – Prof. Dr. Günter Figal (Freiburg i.Br.): *Über das Marionettentheater: Ästhetik und Geschichtsphilosophie bei Heinrich von Kleist*. – Prof. Dr. Fred Lönker (Freiburg i.Br.): *Kleist und die Nachtseiten des Bewusstseins*. – Prof. Dr. Sabina Becker (Freiburg i.Br.): *Das unglückliche Bewusstsein der Moderne: Der Klassiker Heinrich von Kleist*.

Gera (gegr. 2006)

Vorsitzender: Bernd Kemter, Aga Lindenstr. 20, 07554 Gera; Geschäftsführerin: Elke Sieg, Zum Wiesengrund 3, 04626 Schmölln. – Erika Seidenbecher (Harth-Pöllnitz): »Der Enkel Barbarossas« (Buchpräsentation). – Dr. Thomas Frantzke (Leipzig): *Jean Paul in Weimar*. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): »Die Sonne tönt nach alter Weise«. *Musikalisches im »Faust«, »Faust« und die Musik*. – Vera Richter (Gera): »Mensch, Oma Herta« (Buchpräsentation). – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethe und der Maler Bury*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Thomas Manns Goethebild im Spiegel seines Romans »Lotte in Weimar«*. – Dr. Egon Freitag (Weimar): »Die Göttin der Schönheit sollte gar keine Falten haben«. *Wieland als erotischer Schriftsteller*. – Elke Sieg (Schmölln): »Allerliebste Bettine« und »Die leidige Bremse«. *Bettina von Arnim, ein unabhängiger, mutiger und widersprüchlicher Geist*. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Goethe und Marianne von Willemer*. – Literaturwettstreit mit dem Kulmbacher Literaturverein: *Gruselige Geschichten* (Anthologie) und Festveranstaltung mit allen Autoren in Gera. – Exkursion nach Bayreuth mit Besichtigung des Wagner-Festspielhauses. – Frühlingsausflug: Besichtigung des Japanischen Gartens in Bad Langen-

salza. – Herbstausflug: Leipzig, vom Wasser aus gesehen, und Besuch von Nietzsches Geburtshaus in Röcken.

Gotha (gegr. 1985)

Vorsitzender: Dr. habil. Christoph Köhler, Waltershäuser Str. 17, 99867 Gotha; 1. stellv. Vorsitzende: Marion Merrbach, Mönchelstr. 3, 99867 Gotha; 2. stellv. Vorsitzende: Annette Gerlach, Sundhäuser Str. 41, 99867 Gotha-Boilstädt. – Dr. Annette Seemann (Weimar): *Elisabeth Christophine Friederike Reinwald geb. Schiller, die Meininger Schwester Friedrich Schillers* (Bildvortrag). – Prof. Dr. Rolf Gröschner (Jena): *Reflexionen über Goethes Rechtsdenken* (Bildvortrag). – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethe und sein Malerfreund Friedrich Bury* (Bildvortrag). – Gisela Maul (Weimar): *Goethes Entdeckung des Zwischenkieferknochens beim Menschen* (Bildvortrag). – Exkursion in den Ilmpark (Führung: Dorothee Ahrendt, Weimar). – Exkursion nach Franken: Forchheim und Pommersfelden (Leitung: Dr. habil. Christoph Köhler). – Dr. Günter Arnold (Weimar): *Herders wechselvolle Beziehung zu Goethe* (Bildvortrag). – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): *Wanderzwang und Wanderlust im 18. Jahrhundert*. – Prof. Dr. Hans-Dieter Göring (Dessau): »*Mein Kopf ist ganz wüste. Leiden und Krankheit im Leben und Schaffen Friedrich Schillers*« (Bildvortrag). – Friederike Böcher (Bad Köstritz): *Heinrich Schütz. Leben und Schaffen* (Bild- und Tonvortrag).

Güstrow (gegr. 1982)

Vorsitzende: Dr. Elisabeth Prüß, Seidelstr. 5, 18273 Güstrow; stellv. Vorsitzende: Anneliese Erdtmann, Prahmstr. 28, 18273 Güstrow. – Anneliese Erdtmann, Dr. Elisabeth Prüß, Inge Randow (alle Güstrow): *Goethe und Amerika: Thomas Jefferson, 3. Präsident der USA, ein Zeitgenosse Goethes*. – Dr. Volker Probst (Güstrow): *Ernst Barlach und die USA*. – Dr. Reinhard Witte (Ankershagen): *Goethe und die Antike*. – Dr. Uwe Wieben (Beckendorf): *Der 30-jährige Krieg*

in Mecklenburg am Beispiel der Stadt Boizenburg an der Elbe. – Südliches Mecklenburg (Exkursion; Leitung: Dr. Dr. Dieter Pocher, Güstrow). – Prof. Dr. Benno Pubanz (Güstrow): *Johann Gottfried Herders Abhandlung »Über den Ursprung der Sprache« und wir*. – Prof. Dr. Herbert Müller (Wismar), Dr. Dieter Herrig (Schwerin): *Goethe und die Zahlen. Den Dichterfürsten mal anders interpretieren*. – Dr. Renate Löschnner (Berlin): *Künstler auf den Spuren Alexander von Humboldts in Lateinamerika*. – Inge Randow (Güstrow): *Exkursion nach Hiddensee: Auf den Spuren berühmter Künstler*. – Dr. habil. Erwin Neumann (Güstrow): *Der Dramatiker Heinrich von Kleist als Prosaautor*. – Gisela Scheithauer (Mühlengee): *Miniaturen, die Kulturgeschichte Güstrows betreffend*. – Rolf Kuhrt (Kirch-Rosin): Führung durch die Ausstellung *Sachlichkeit und Opulenz. Leipziger Malerei 1960-1987*. – Dr. habil. Erwin Neumann (Güstrow): *Geschichte, Liebe und Patriotismus in Heinrich von Kleists Schauspiel »Prinz Friedrich von Homburg« (1811)*. – Hartmut Heinze (Berlin): *Indien in der deutschen Dichtung*. – Vorführung des Films *Der verlorene Engel* nach Fühmanns Novelle *Barlach in Güstrow*.

Gunzenhausen (gegr. 1998)

Vorsitzender: Dr. Johann Schrenk, Weißenburger Str. 22, 91710 Gunzenhausen; stellv. Vorsitzende: Bärbel Ernst, Steinweg 20, 91741 Theilenhofen. – Dr. Johann Schrenk (Gunzenhausen): *Naturgedichte Goethes* (Lesung). – Dr. habil. Christoph Köhler (Gotha): *Goethe und das Haus Sachsen-Gotha*. – Hermann Kaußler (Wolkersdorf): *Meine Begegnung mit Stefan Zweig*. – Eberhard Kummer, Ulrike Bergmann (beide Ansbach): »*Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*« (Singspiel). – Studienfahrt nach Kassel (Leitung: Dr. Johann Schrenk). – Theaterfahrt nach Wunsiedel: *Nathan der Weise* (Leitung: Bärbel Ernst). – Dr. Johann Schrenk (Gunzenhausen): *Wein und Literatur* (Lesung). – Dr. Frank Piontek (Bayreuth): *Liszts »Faust«-Sinfonie und die Goethestiftung. Franz Liszts Beziehung zu Goethe* (Vortrag mit Musikbeispielen). – Weihnachtsfeier.

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. – Dr. Joachim Seng (Frankfurt a.M.): *Das Frankfurter Goethe-Museum und seine Besucher*. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): »Die kluge Welt prieß meine Lieder«. Zum 300. Geburtstag von Samuel Gotthold Lange. – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): »Das Erdbeben in Chili« als Absage an klassische Humanitätsvorstellungen. – Hans Brendel (Weimar): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kügelgens oder: wie das Leben so spielt*. – Dr. Barry Murnane (Halle): *Risiken und Nebenwirkungen. Literatur und Pharmazie um 1800*. – Dr. Rudolf Hessler (Hannover): *Goethe und die Landwirtschaft. Mit Weinverkostung und Gang durch den Schlosspark Dieskau*. – Joseph Gaigl (Jena): »Ein würdiger Freund – ein philosophischer Heuchler«. *Salomon Maimon über Moses Mendelssohn*. – Exkursion zum Goethe-Museum Düsseldorf mit Besuch von Göttingen, Soest u. Corvey. – Dr. Heidi Ritter (Halle): »Sturmwind in Webskleidern«. *Madame de Staël und ihr Buch „De l'Allemagne“ in seiner Bedeutung für Deutschland und Frankreich*. – PD Dr. Christian Soboth (Halle): »Bübchen, was machst du da, [...] was ist dir?«. *Anmerkungen zu Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792)*. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher, Prof. Dr. Manfred Beetz (beide Halle), Prof. Dr. Thomas Höhle (Magdeburg): *Plaudereien um Goethe vor zweihundert Jahren*.

Hamburg (gegr. 1924)

Vorsitzende: Ragnhild Flechsig, Gustav-Falke-Str. 4, 20144 Hamburg; Geschäftsführung: Dr. Claudia Lehr-Molwitz, Stockholmstr. 113, 21682 Stade. – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Vom Bildungswert der Antike für die Weimarer Klassik*. – Prof. Dr. Steffen Martus (Berlin): »Die Brüder Grimm. Eine Biographie« (Buchpräsentation). – Dr. Gerd Eversberg (Husum): *Der junge Storm. Theodor Storms Entwicklung*

zum Schriftsteller. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): *Der „Kunschtmeyer“. Johann Heinrich Meyer, ein Zürcher an Goethes Seite*. – Prof. Dr. Irmela von der Lühe (Berlin): »Ich bin so einzig, als die größte Erscheinung dieser Erde«. *Rahel Varnhagen und die Berliner jüdischen Salons*. – Hellmut Seemann (Weimar): *Die unendliche Geschichte von Schillers Schädel*. – Michael Grosse (Krefeld): *Die Macht des Gesanges. Balladen von Goethe, Schiller, Heine und Uhland*. – Prof. Dr. Theo Buck (Aachen): *Der Einfluss Mollières, Voltaires und Diderots auf das Werk Goethes*. – Prof. Dr. Ernst Ribbat (Münster): *Sprechen, Schreiben, Lesen, Schweigen. Zu Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“*. – Gerhard Nöthlich (Hamburg): *Hamlet im Spiegel seiner Interpreten. Eine persönliche Auswahl*. – 14. Klassik-Seminar in Zusammenarbeit mit dem Hamburger Landesinstitut für Lehrerbildung: – Prof. Dr. Willi Jasper (Potsdam): *Heinrich Heine. Romantik und Judentum*. – Christian Liedtke (Düsseldorf): *Heinrich Heine und sein Verleger Julius Campe*. – Prof. Dr. Peter Stein (Lüneburg): *Heinrich Heine, ein vormärzlicher Lyriker?* – Prof. Dr. Joseph A. Kruse (Berlin): *Himmel und Hölle. Heinrich Heines Hamburg*. – Dr. Jochen Klauß (Weimar): *Genie und Geld. Goethes Finanzen. Vom Auskommen mit dem Einkommen*.

Hannover (gegr. 1925)

Vorsitzender: Peter Meuer, Kolbeweg 43, 30655 Hannover; Geschäftsführerin: Gabriele Meuer, Kolbeweg 43, 30655 Hannover. – Prof. Dr. Alexander Košenina (Hannover): *Darstellungskunst im Theater der Goethezeit*. – Dr. Heiko Postma (Hannover): »Ich denke und spreche nichts als von Goethe«. *Über den Schriftsteller und Adlatus Johann Peter Eckermann*. – Dr. Volkmar Braunbehrens (Freiburg i. Br.): *Goethe und Mendelssohn*. – Prof. Dr. Manfred Geier (Hamburg): *Wissenschaft als Abenteuer. Die Ästhetik des Erhabenen bei Immanuel Kant und Alexander von Humboldt*. – Prof. Dr. Ruprecht Wimmer (Eichstätt): »Doktor Faustus«. Das »zugleich offenste und verschlossenste« Werk Thomas Manns. – Prof. Hans-Peter Leh-

mann (Hannover): *Mein Goethe!* – Dr. Barbara Gribnitz (Frankfurt/Oder): »Auf den Knieen meines Herzens«. Kleist traf Goethe. – Hartmut Schmidt (Neuss), Peter Meuer (Hannover): »Gestern kam Dein lieber Brief zu rechter Zeit, damit ich mich mit Dir unterhalten sollte«. *Goethe und Zelter im Briefwechsel 1799–1832*. – Dr. Doris Schuhmacher (Frankfurt a.M.): »Wär ich ein Fürst«. *Der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Bedeutung für die Kunstgeschichte*. – Peter Meuer (Hannover): *Sammelleidenschaft und Lebenslust. Ein Goethe-Gedicht und Culemanns Sammlung*. – Neun weitere Folgen der Vortragsreihe von und mit Dr. h.c. Hanjo Kesting (Hamburg): *Erfahren, woher wir kommen. Grundschriften der europäischen Literatur*: Anna Magdalene Fitzi (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *Ovid: Metamorphosen*. – Frank Arnold (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *Tacitus: Germania*. – Werner Rehm (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie*. – Volker Hanisch (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): »Das Nibelungenlied«. – Barbara Nüsse (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): »König Artus und seine Tafelrunde«. – Prof. Dr. Jürgen Stenzel (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *François Rabelais: Gargantua und Pantagruel*. – Jürgen Thormann (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): »Das Buch Genesis« (Altes Testament). – Prof. Dr. Jürgen Stenzel (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *Homer: Die Odyssee*. – Monique Schwitters (Lesung), Hanjo Kesting (Kommentierung): *Aischylos: Die Orestie* (Geschichte der Tantaliden). – Auf Goethes Spuren in Düsseldorf (Studienreise; Leitung: Elke Kantian).

Heidelberg (gegr. 1967)

Vorsitzende: Dr. Letizia Mancino-Cremer, Mombertplatz 23, 69126 Heidelberg; stellv. Vorsitzender: Prof. Dr. Dieter Borchmeyer, Osterwaldstr. 53, 80805 München. – Anja Höfer (Baden-Baden), Dieter Borchmeyer (Heidelberg, München): »Amphitryon« von

Heinrich von Kleist (Lesung), Sigrid Hasemann (Harfe). – *Die Staufer und Italien* (Ausstellungsbesuch in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim). – Zimmertheater Heidelberg: »Wer sind Sie?« von Michael Lengliney, mit Dinah Hinz; anschließend Gespräch mit der Intendantin Ute Richter, Moderation: Dr. Gerhard Wolf. – Ursula Ruthardt (Hanau): *Goethe für die Kinder* (Lesung u. Gespräch mit Schülern des Heidelberg College). – Fritz Richter (Leimen): *Goethe und der Wein* (Vortrag mit Verkostung von Goethe-Weinen). – Florian Kaiser (Heidelberg): *Goethes »Die Leiden des jungen Werther«* (Lesung). – Prof. Dr. Dieter Borchmeyer (Heidelberg, München), Dr. Bernhard Petermann (Heidelberg): *Warum lesen wir?* (Vortrag u. Gespräch). – Johannes M. Koesters, Bariton (Heidelberg), Andreas Grün, Gitarre (Karlsruhe): *Musikalische Veranstaltung im Heidelberger Schlosspark zu Goethes Geburtstag. Vertonungen von Zelter, Schubert, Beethoven u. a.* – Prof. Dr. Jochen Hörisch (Mannheim), Prof. Dr. Rainer M. Holm-Hadulla (Heidelberg), Jakob Köllhofer (Heidelberg), Verena Busse (Stuttgart), Ingo Brux (Mannheim), Dr. Hubert Habig (Heidelberg), Arndt Krödel (Heidelberg): *Podiumsgespräch »wahr + schön = gut«*. – Roberta Migani-Ringel (Viterbo, Heidelberg): *Goethes »Torquato Tasso« oder Die Disproportion des Talents mit dem Leben*.

Hildburghausen (gegr. 1962)

Vorsitzender: Dieter Schrimpf, Am Kümmelhag 10, 98646 Hildburghausen. – Hartmut Heinze (Berlin): *Goethes Gedicht »Urworte. Orphisch«*. – Manfred Volkmar (Sagen): *Entlang der Werra*. – Marion Heinrich (Berlin): *Gemeindeschwestern berichten*. – Renate Gauss, Hans Gauss (beide Eisfeld): *Neues vom Öpfelböck*. – Gerd Berghöfer (Hildburghausen): *Ringelnatz*. – Dr. Jörg Bilke (Coburg): *Rodach, mein Tor nach Thüringen*.

Die Ortsvereinigung Hildburghausen hat zum Ende des Jahres 2012 ihre Arbeit eingestellt.

Hildesheim (gegr. 1932)

Vorsitzender: Rolf Wagenknecht, Von-Emmich-Str. 40, 31135 Hildesheim. – Hartmut Heinze (Berlin): »*Harzreise im Winter*«. *Goethes wichtigster literarischer Ertrag der ersten Harzreise (1777)*. – Rolf Wagenknecht (Hildesheim): *Franz Liszt und sein »Neues Weimar«. Zum 200. Geburtstag des Komponisten*. – Besuch der konzertanten Aufführung von Carl Maria von Webers romantischer Oper *Oberon* mit den Originalversen von Wielands gleichnamigem Versepos (Städtische Philharmonie Hildesheim unter GMD Werner Seitzer, Rezitator: Florian Ahlborn, Stuttgart). – Literarische Tafelrunde mit Rolf Wagenknecht (Hildesheim): *Goethes »Prinzeß Auguste« und spätere »Deutsche Kaiserin Augusta« aus dem Hause Sachsen-Weimar und Eisenach* (zur 200. Wiederkehr ihres Geburtstages).

*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, 98 693 Ilmenau-Oberpörlitz; stellv. Vorsitzender: Heinz Ewald, Schleusinger Str. 86, 98714 Stützerbach. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Jean Paul. Leben und Werk eines antiklassischen Erzählers der Goethezeit*. – Dr. Annette Seemann (Weimar): *Louise von Göchhausen und die Weimarer Hofdamen der Goethezeit*. – Dr. Rudolf Hessler (Hannover): *Goethe und die Landwirtschaft*. – Ostern im Goethehaus Stützerbach: *Osterfeierblasen vor der Lampe und Bemalen mit Glasmalfarben*. – Museumskonzert *Vielsaitige Barockmusik mit Pratica di Musica*, Suhl. – Dr. Siegfried Seifert (Weimar): »Das augenblicklich Nöthige überdacht«. *Goethes »Tag- und Jahres-Hefte«*. – 262. Goethe-Geburtstag im Goethehaus Stützerbach mit Ausstellungseröffnung *Herbstpleinair der Volkshochschule Ilmenau*, Regina Rosenhauer (Dresden): »Sag ich's euch, geliebte Bäume« (Vortrag u. Performance) sowie Abschlusskonzert *Musikalische Tollheiten*

des Barock mit Pratica di Musica, Suhl. – Bernd Wolff (Blankenburg): »Die Würde der Steine«. *Goethes dritte Harzreise* (Buchpräsentation). – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): »Die Natur pflanzt nicht nach der Schnur«. *Gartenkultur im 18. Jahrhundert*. – 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): »Nimm den langen Weg nach Hause«. *Gedichte* (Autorlesung). – Dr. Angelika Reimann (Jena): »Seine Liebe sei mein Leben«. *Goethe und Marianne von Willemer*. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): »Weimars Pflichten auf der Bühne der Vergangenheit« (Buchpräsentation). – Prof. Dr. Manfred Beetz (Halle): *Die Neuentdeckung der Altphilologie in Mitteldeutschland*. – Prof. Dr. Klaus Manger (Jena): *Weltliteratur in Tönen. Liszt in Weimar*. – Hans Brendel (Weimar): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kügelgens oder: wie das Leben so spielt*. – Ingrid Dietrich (Hannover): *Allwina Frommann. Buchillustratorin, Malerin und Vorleserin der Kaiserin Augusta*.

Karlsruhe (gegr. 1960)

Vorsitzende: Dr. Beate Laudenberg, Moldaustr. 10 a, 76149 Karlsruhe; stellv. Vorsitzender: Dr. Rüdiger Schmidt, Graf-Galen-Str. 40, 76189 Karlsruhe. – Hermann Beil (Berlin): »*Die Lebre der Sainte-Victoire* von Peter Handke (Lesung). – Prof. Dr. Ulrich Knoop (Freiburg i.Br.): *Margarethe, eine selbstbewusste, junge Frau. Worthistorische Erläuterungen zur Gretchen-Figur*. – Dr. Arnold Pestiak (Potsdam): »*Die Sonne tönt nach alter Weise*«. *Musikalisches im »Faust«. »Faust« in der Musik*. – Auf den Spuren Fausts (Exkursion ins Faust-Museum Knitt-

lingen mit Vortrag im Faust-Archiv von Hans-Hellmut Allers, Berlin: *Dr. Faustus in Historie und Literatur vom Volksbuch bis zu Thomas Mann*. – PD Dr. Michael Jaeger (Berlin): »Immer vorwärts«. Zur Aktualität von Goethes »Faust«. – Heike Bleckmann (Karlsruhe): »Fühl es vor: Du wirst gesunden!«. Die Komponistin Fanny Hensel und ihre Kantaten nach Texten aus »Faust II«. – Auf den Spuren Fausts (Studienfahrt nach Staufen). – Prof. Dr. Sabine Doering (Oldenburg): *Faustine, Fausta, Fräulein Faust. Zur Geschichte weiblicher Faustgestalten*. – Hartmut Heinze (Berlin): Goethes »sehr ernste Scherze« im »Faust II«-Finale. – Dr. Holger Jacob-Friesen (Karlsruhe): *Tierstillleben von der Renaissance bis zur Moderne* (Führung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe).

Kassel (gegr. 1949)

Vorsitzender: Prof. Dr. Ludolf von Mackensen, Hugo-Preuß-Str. 3, 34131 Kassel; Geschäftsführer: Dr. Jörg Westerburg, Heckerstr. 49, 34121 Kassel. – Prof. Dr. Heiner Gerdes (Kassel): *Das Leib-Seele-Problem im Denken von Friedrich von Schiller*. – Dr. Stefan Grosche (Kassel): »Zarten Seelen ist gar viel gegönnt«. *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen Carl Gustav Carus und Goethe* (Dia-Vortrag). – Prof. Dr. Wolfgang Schad (Witten): *Die Esoterik im Werk des älteren Goethe*. – Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): *Wechselwirkungen: Wilhelm von Humboldt und Goethe*. – Dr. Lorraine Byrne Bodley (Maynooth, Irland): *Goethes musikalische Dialoge mit Zelter* (mit Musikbeispielen). – Prof. Dr. Hans Joachim Kreutzer (München): *Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich von Kleist*. – Feier zum 90. Geburtstag von Frau Anneliese Hartleb, Ehrenmitglied der Goethe-Gesellschaft Kassel sowie Ehrenmitglied der Goethe-Gesellschaft in Weimar. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): Der »Kunstmeyer«. *Johann Heinrich Meyer, ein Schweizer an Goethes Seite* (Dia-Vortrag). – Cora Chilcott (Berlin): *Aus Schriften und Dramen von Heinrich von Kleist* (Solo-Schauspiel u. Rezitationen). – Prof. Dr. Ludolf von Mackensen (Kassel): *Die Beziehungen zwi-*

schen dem Maler der Romantik Philipp Otto Runge und Goethe (Dia-Vortrag). – Manfred Zittel (Offenburg): *Goethes erste Liebe und Freundschaft in Leipzig in neuem Licht*.

Kiel (gegr. 1947)

Vorsitzender: Dr. Bodo Heimann, Holtenauer Str. 69, 24105 Kiel; Geschäftsführer: Dr. Julius Pfeiffer, Geschäftsstelle: Buchhandlung Cordes, Willestr. 12-14, 24103 Kiel. – Dr. Jens Ahlers (Kiel): *Goethe und seine Bibliotheken*. – Prof. Dr. Albert Meier (Kiel): *Sein Goethe. Peter Steins »Faust«-Inszenierung*. – Jahresthema: *Frauen um 1800*. – Dr. Bodo Heimann (Kiel): *Frauen in Kleists Werk*. – Dr. Maria-Verena Leistner (Leipzig): *Helmina (Wilhelmine) von Chezy*. – Therese Chromik (Kiel): *Karoline von Günderrode*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Annette von Droste-Hülshoff*. – Exkursion nach Lübeck. – Antje Erdmann-Degenhardt (Kiel): *Warum Goethe nicht nach Schleswig-Holstein kam*. – Dr. Claudia Ott (Beedenbostel): »Tausend-undeine Nacht« (Lesung mit Musik; in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Orientalistik der Universität Kiel). – Adventstreffen im Verlag Schmidt & Klaunig mit Vortrag u. Führung durch die Verlagsräume.

Köln (gegr. 1949)

Vorsitzender: Prof. Dr. Volker Neuhaus, Schnatgang 54, 49080 Osnabrück; Vorsitzender seit April 2011: Dr. Markus Schwerding, Max-Liebermann-Str. 1, 51375 Leverkusen; Geschäftsführerin: Karin-Bettina Encke, Friedenstr. 68, 50226 Frechen. – Dr. Ulrich Stoll (Kassel): »Seine Großheit geht über allen Ausdruck«. *Goethe als Bewunderer von Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle*. – Dr. Heiko Postma (Hannover): »Was den Besten gefällt, in Jedermanns Händen«. *Friedrich Schiller und seine Zeitschrift »Die Horen«*. – Prof. Dr. Norbert Mecklenburg (Köln): *Geistliche Mittel zu irdischen Zwecken. Goethes Entwurf einer Tragödie über Mohammed*. – Prof. Dr. Volker Neuhaus (Osnabrück): »Liebender Mann oder Unwürdiger Greis«. *Goethes letzte*

Liebe bei Thomas Mann, Stefan Zweig und Martin Walser. – Prof. Dr. Henriette Herwig (Düsseldorf): *Heimat in der Liebe oder in der Poesie? Die Mignon-Figur in Goethes »Wilhelm Meister«.* – Auf Goethes Spuren in Köln, Bensberg, Düsseldorf (Exkursion). – Dr. Anselm Weyer (Köln): »*Dichten meint Vermummen*«. Robert Gernhardt im Goethe-Fieber? – Dr. Markus Schwering (Köln): »*Et in Arcadia ego?* Goethes Italienreise im Kontext. – Dr. habil. Wolfgang Albrecht (Weimar): *Arno Schmidt und Goethe. Bemerkungen zu einer ambivalenten Beziehung.* – Prof. Dr. Wilhelm Voßkamp (Köln): *Auf der Suche nach Identität. Biographisches und autobiographisches Erzählen bei Goethe und Proust.* – Dr. Andreas Thielemann (Rom): »*Von Leidenschaft überrascht. Goethe und die Rossebändiger vom Quirinal.* – Prof. Dr. Rudolf Drux (Köln): *Goethe und Prometheus, eine mythische Beziehung.*

Kronach (gegr. 1990)

Vorsitzender: Hans-Jürgen Schmitt, Fehnstr. 51, 96317 Kronach; stellv. Vorsitzender: Herbert Schwarz, Gießubel 38, 96317 Kronach. – Eckbert Arneth (Kronach): *Robert Musil und Hermann Broch. Einführung in zentrale Werke.* – Dorothea Zwilling (Kronach): *Johann Peter Hebel. Leben und Werk.* – Franz Kluge (Tettau, Kronach): *Ernst Kapp, ein vergessener Gelehrter aus Ludwigsstadt (Landkreis Kronach).* – Dr. Franz Lederer (Kulmbach): *Christoph Willibald Gluck und seine Reformoper »Iphigenie auf Tauris«.* – Erhard Franke (Hartenstein): *Der Barockdichter Paul Fleming und sein heimatliches Umfeld.* – Angelika Fischer (Hainichen): *Christian Fürchtegott Gellert. Leben und Werk.* – Hans-Jürgen Schmitt (Kronach): *Georg Büchners Lustspiel »Leonce und Lena«.* – Ders.: *Modernitätsaspekte in Christian Fürchtegott Gellerts Lustspiel »Die zärtlichen Schwestern«.* – Ders.: *Heinrich von Kleist: »Das Käthchen von Heilbronn«* (Einführung zu den Faust-Festspielen Kronach). – Ders.: *Heinrich von Kleist: »Amphytrion«* (Einführung zum Theaterbesuch in Rudolstadt). – Ders.: *Lucas Cranach in Wittenberg.* – Ders.: *Lucas Cranachs Re-*

formationsaltar in Schneeberg/Erzgebirge. – Ders.: *Der fast verbrannte Cranach-Altar in Kemberg.* – Heinrich Schreiber (Kronach): *Die figurale Ausstattung der katholischen Marienkirche in Wittenberg, vom Künstler selbst erklärt.* – Marlies Schmidt (Wittenberg): *Die Sonderausstellung »Der junge Cranach aus Kronach« in Wittenberg.* – – Theaterfahrten: Rudolstadt: Büchner: »*Leonce und Lena*«. – Rudolstadt: Kleist: »*Amphytrion*«. – Coburg: Gluck: »*Iphigenie auf Tauris*«. – – Ausstellungs- und Museumsbesuche im Rahmen von Tagesfahrten: Hainichen: Gellert-Museum. – Wittenberg: *Der junge Cranach.* – Hartenstein: *Paul Fleming.* – Weimar: *Franz Liszt – ein Europäer in Weimar.* – – Lesung: Kerstin Specht (München, Kronach): »*Die Heimkehr des Odysseus*«.

Leipzig (gegr. 1925)

Vorsitzender: Dr. Josef Mattausch, Beethovenstr. 1, 04416 Markkleeberg; Geschäftsführer: Hilmar Dreßler, Emmausstr. 9, 04318 Leipzig. – Prof. Dr. Uwe Hentschel (Berlin, Chemnitz): *Goethe und die »Hydra der Empirie«. Reisen und Beschreiben zwischen Erkenntnisgewinn und Kunstsanspruch.* – Dr. Gert Liebich (Leipzig): »*Faust II*«, 5. Akt. *Anfänge im Ende.* – Prof. Dr. Brigitte Sändig (Berlin): *Die Weimar-Fahrt der Madame de Staël und ihre Folgen.* – Prof. Dr. Benedikt Jeßing (Bochum): *Gnadenzeichen, Erkenntnissymbol und Farbenspiel: Das Regenbogen-Bild bei Goethe.* – Prof. Dr. Horst Nalewski (Leipzig): *Robert Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«. Eine einzigartige Annäherung* (mit Tonbeispielen). – Dr. Volker Ebersbach (Leipzig): *Das Geheimnis der blauen Blume. Goethe, Nietzsche und die Wirkung der Französischen Revolution auf die deutsche Dichtung.* – Hans Brendel (Weimar): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kügelgens oder: wie das Leben so spielt.* – Dr. Siegfried Seifert (Weimar): »*Das augenblicklich Nöthige überdacht*«. *Über das neue Generalregister zur Chronik »Goethes Leben von Tag zu Tag«.* – Prof. Dr. Bernd Leistner (Leipzig): *Kleist in Sachsen. Zum 200. Todestag.* – Künstlerische Veranstaltung im Muskinstru-

menten-Museum: *Von Goethe inspiriert. Lieder von Corona Schröter, Bettina von Arnim, Fanny Hensel u. a.* Ausführende: Ulrike Richter, Sopran; Iva Dolezalek, Zeitgenössische Tasteninstrumente (beide Leipzig). — — Exkursionen: *Literarisch-musikalischer Frühlingsausflug ins Gartenreich Wörlitz und ins Dessauer Luisium* (Leitung: Uwe Quilitzsch, Dessau). — Dreitägige Exkursion nach Lüneburg (Johann Sebastian Bach u.a.) sowie Winsen a. d. Luhe (Johann Peter Eckermann) mit Zwischenhalten in Königslutter (Kaiserdom) und Uelzen (Hundertwasser-Bahnhof).

Ludwigsburg (gegr. 1998)

Vorsitzende: Monika Schopf-Beige, Alt-Württemberg-Allee 9, 71638 Ludwigsburg; stellv. Vorsitzender: Hans-Jürgen Bader, Alt-Württemberg-Allee 9, 71638 Ludwigsburg. — Dr. Johann Schrenk (Gunzenhausen): *Naturgedichte von Goethe*, Andrej Lébedev (Waiblingen): klassische Gitarre. — Dr. Ulrike Müller-Harang (Weimar): »*Die falsche Christiane*«. *Zur Neubestimmung eines bekannten Porträts*. — Hans-Wolfgang Kendzia (Berlin): *Goethe-Bildnisse. Fünf zeitgenössische Porträts*. — Dr. Lorraine Byrne Bodley (Maynooth, Irland), Prof. Claus Canisius (Heidelberg): *Goethe und die Verlockung der Musik*. — Monika Schopf-Beige, Hans-Jürgen Bader (beide Ludwigsburg): *Burgfestspiele Jagsthausen mit Goethes »Götz von Berlichingen«*. — Geburtstagsmenü zu Goethes 262. Geburtstag — Monika Schopf-Beige (Ludwigsburg): »*Eine Welt schreibt an Goethe*«. *Ludwigsburger Literaturfest*. — Dr. Michael Davidis (Marbach): *Ludovika Simanowiz als Porträtierin der Familie Schiller*. — 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 in der

Regel in Kooperation mit dem Literaturhaus Magdeburg sowie mit der Literarischen Gesellschaft Magdeburg e.V. statt. — Sigrun Dreßler, Hilmar Dreßler (beide Leipzig): *Schillers Teilnahme am Entstehen von Goethes Farbenlehre*. — Dr. Charlotte Köppe (Magdeburg): *Zu »Weimars Pflichten auf der Bühne der Vergangenheit«. Der Briefwechsel zwischen Großherzog Carl Alexander und Walther Wolfgang von Goethe*. Hrsg. von René Jacques Baerlocher u. Christa Rudnik [Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 73]. — cari Sassoni. Finissage zur Ausstellung »*Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühn?*«. Improvisationen und Poesie mit dem *Amadeuskomplott*. — Dr. Dagmar Ende (Magdeburg): *Werther-Adaptionen*. — Inge Poetsch (Magdeburg): *Anna Amalias und Goethes Verhältnis zur Freimaurerei und der »Mopsorden« als Zeiterscheinung* (gemeinsame Veranstaltung mit der Johannisloge Ferdinand zur Glückseligkeit Magdeburg).

Mannheim Rhein-Neckar (gegr. 2010)

Vorsitzender: Dr. Jens Bortloff, Krautgartenweg 12, 68239 Mannheim; stellv. Vorsitzende: Liselotte Homering, Neue Heimat 21, 68305 Mannheim. — Liselotte Homering (Mannheim): *Das Erdbeben von Lissabon 1755* (kommentierte Lesung). — Führung durch die Antikensaalgalerie der Universität Mannheim (Dr. Claudia Braun, Mannheim). — Lutz Görner spricht Schiller: *Opiumschlummer und Champagnerrausch*. — Dr. Hanspeter Rings (Mannheim): *Goethe in Mannheim*. — *Auf den Spuren Goethes in Mannheim* (Stadtführung mit Dr. Hanspeter Rings, Mannheim). — Führung im Frankfurter Goethe-Haus (Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Frankfurt a.M.). — Lesung an der Neckarfähre in Neckarhausen mit Jörg Lüdecke (Frankfurt a.M.). — Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und der 11. September*. — Prof. Dr. Ursula Wittwer-Backofen (Freiburg i.Br.): *Schillers Schädel. Eine anthropologische Spurensuche*. — Andreas Krock (Mannheim): »*Alle meine Freunde habe ich zur Bewunderung aufgefordert*«. *Goethe und sein Verhältnis zu den Künstlerbrüdern Ferdinand (1740–1799) und Franz Kobell (1749–1822)*.

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: 1810, ein bedeutendes Jahr in Goethes Leben (Teil 2). – Prof. Dr. Hendrik Birus (München): *Goethes Gelegenheitsdichtungen*. – Dr. Johannes John (München): *Goethes Reisen nach Böhmen*. – Dr. Rainer Kawa (Dortmund): »Blick zurück«. Zu einigen Spiegelungen der »Lehrjahre« in den »Wanderjahren«. – Dr. Rüdiger Nutt-Kofoth (Wuppertal): *Erzähltes Leben zwischen Überlieferung und Konstruktion. Goethes »Hackert«-Biographie und das Problem des »congruenten Ganzen*. – Exkursion auf den Spuren von Novalis, Fontane, Winckelmann und Goethe nach Weißenfels, Halle, Neuruppin, Stendal u. Ilmenau (Leitung: Hans Brendel, Weimar). – Prof. Dr. Hubertus Kohle (München): *Goethe und die gotische Architektur*. – Augsburg feiert Goethes Geburtstag mit den Ortsvereinigungen Ulm, Nürnberg u. München. – Exkursion in die Schweiz nach Zürich, Davos, Kilchberg, Sils-Maria, Zillis auf den Spuren Goethes, Nietzsches und Thomas Manns sowie verschiedener Schweizer Dichter (Leitung: Hans Brendel). – Zyklus II: *Goethe-Orte (Teil 1)*. – PD Dr. Stefan Willer (Berlin): *Goethes Orte und der ›topographical turn‹ in den Kulturwissenschaften*. – Prof. Dr. Wolfgang Proß (München): »So waren wir denn an der Grenze von Frankreich alles französischen Wesens auf einmal bar und ledig«. *Goethe in Straßburg*. – Dr. Margrit Wyder (Zürich): *Von Menschen und Maultieren. Goethe in der Schweiz*. – Bernd Wolff (Blankenburg) liest aus seiner Romantrilogie über Goethes Harzreisen.

Naumburg (gegr. 1988)

Vorsitzender: Dr. Bernd Niemann, Käthe-Kollwitz-Siedlung 6, 06618 Naumburg; stellv. Vorsitzende: Dr. Irene Traub-Sobott, Schönburger Str. 19 a, 06618 Naumburg. – »Augengespenst und Urphänomen – 200 Jahre Goethe

Farbenlehre« (Ausstellungsbesuch im Goethe-Nationalmuseum Weimar). – Heide-marie Stein (Naumburg): *Goethe und Napoleon*. – Dr. Bernd Niemann (Naumburg): »Goethe schtirbt« nicht – wirklich? bei Thomas Bernhard. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kerstscher (Halle): »Willst Du besser sein als wir, lieber Freund, so wandre«. *Wanderlust und Wanderzwang im 18. Jahrhundert*. – Susanne Kröner (Naumburg): 1811, *Bilder eines Jahres. Ein sehr persönlicher Blick in die Geschichte*. – »Effis Nacht«. Monolog von Rolf Hochhuth (Theaterbesuch in Bad Lauchstädt). – *Wanderungen auf und um den Brocken* (Exkursion; Leitung: Dr. Bernd Niemann, Naumburg). – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *Gebändigt? Ungebändigt? Zum Verhältnis von Goethe und Beethoven*. – Dr. Bernd Niemann (Naumburg): *Kleist und Goethe. Versuch einer gescheiterten Annäherung*.

Nordenham (gegr. 1946)

Vorsitzender: Burkhard Leimbach, Im Sonnenwinkel 4, 26954 Nordenham; stellv. Vorsitzender: Stefan Tönjes, Goethestr. 5, 26954 Nordenham. – Neujahrskonzert: Larissa u. Wolfgang Manz (Violine, Klavier) spielen Werke von Tartini, Mozart, Chopin, Schumann. – Prof. Dr. Manfred Geier (Hamburg): *Worüber kluge Menschen lachen. Eine amüsante Philosophie des Humors*. – Klaviermatinee mit Alexander Krichel (Hamburg): *Beethoven, Ginastera, Liszt*. – Theaterkompanie Nicola Müller u.a.: »*Mehr Stolz, ihr Frauen*«. *Eine Femmage an Hedwig Dohm*. – Helga Ziaja (Weimar): *Anna Amalia und die klugen Männer*. – Das Amaryllis-Quartett spielt Werke von Beethoven, Frid, Brahms. – Dr. Tim Unger (Wilhelms-haven): *Martin Luther, Kinder der Freiheit?* – Der Film *Goethe ist ein cooler Typ – von der Genievererdung eines jugendlichen Lebenskünstlers*. – Das Bläserquintett Weserwind spielt Werke von Rossini, Danzi, Fauré, Mozart, Ravel. – Dr. Nadine Schöneck-Voss (Bremen): *Wir Zeitjongleure. Das Velozifrische und das immer schwierigere Zeitmanagement zwischen Arbeit und Leben*. – Liederabend mit Thilo Andersson u. Roland Vieweg Von Schubert bis Wagner. – Herr

Rössler und sein *Tiffany-Ensemble* (Berlin): *At the Movies*.

Nürnberg (gegr. 1995)

Vorsitzende: Dr. Claudia Leuser, Maxplatz 30, 90403 Nürnberg; stellv. Vorsitzender: Dr. Günther Kraus, Kachletstr. 13, 90480 Nürnberg. – Ingrid Biberacher (Nürnberg): »Laß ruhn den Stein – er trifft dein eignes Haupt!«. Annette von Droste-Hülshoffs Novelle »Die Judenbuche«. – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): »Mein Vaterland ist jede bewohnte Welt«. Leben und Werk der Angelika Kauffmann (Vortrag u. Lesung). – Dr. Angela Steidele (Köln): Adele Schopenhauer und Sibylle Mertens. Die Geschichte von Goethes »enfant chérie« und ihrer Lebensgefährtin (Vortrag und Buchpräsentation). – Literatur, Kunst und Musik um den Ammersee (Exkursion; Leitung: Dr. Dirk Heißerer). – Dr. Juliane Brandsch (Leipzig): »Es sind vortreffliche italienische Sachen da-selbst«. Louise von Göchhausens Tagebuch ihrer Reise mit Herzogin Anna Amalia nach Italien. – Prof. Dr. Irmela von der Lühe (Berlin): Rahel Varnhagen und die Berliner jüdischen Salons. – Fahrt ins Elsass (Vorbereitung u. Leitung: Dr. Günther Kraus). – Eckhart Kleßmann (Mecklenburg): Caroline Schlegel-Schelling. – Sophie Charlotte Fock (Berlin): »Nie anwesend, aber immer gegenwärtig«. Die Familie Kestner im Licht und Schatten Goethes. – Prof. Dr. Helmut Koopmann (Augsburg): Über die Liebe in Zeiten der Katastrophe. Zu Kleists »Erdbeben in Chili« und anderen Novellen. – Mitglieder lesen für Mitglieder (Adventsfeier mit Texten rund um die Advents- und Weihnachtszeit).

Oldenburg (gegr. 1986)

Vorsitzender: Professor Dr. Joachim Dyck, Elsässer Str. 97 a, 28211 Bremen; Vorsitzender seit September 2012: Prof. Dr. Albrecht Hausmann, Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, Fakultät III – Sprach- und Kulturwissenschaften, Institut für Germanistik, Postfach, 26111 Oldenburg; stellv. Vorsitzender: Dr. Walter Müller, Beowulfsweg 5,

26131 Oldenburg; stellv. Vorsitzender seit September 2012: Prof. Dr. Klaus Prange, Hundsmühler Str. 16 a, 26131 Oldenburg. – Prof. Dr. Hans Pankau (Oldenburg): *Kunstfreiheit und Gesellschaftsmoral. Der Streit um Frank Wedekind und den Goethebund um 1900*. – Prof. Dr. Joachim Dyck (Bremen): *Benns »Requiem«: Ein Goethe-Zitat im erotischen Kontext*. – Prof. Dr. Ralf-Georg Czapla (Heidelberg): *Die Italienvorstellungen der drei Goethes*. – Dr. Hans-Jürgen Lorenz (Oldenburg): »Der Anfang ist in allen Sachen schwer«. Goethes Theaterleitung in Weimar 1791-1817. – Prof. Dr. Hans Dieter Schäfer (Regensburg): *Verteidigung des Lebens durch die Poesie. Über die Moderne von Klopstock bis Benn*. – Prof. Dr. Claudia Albert (Berlin): *Deutsche Klassik im Nationalsozialismus: Schiller, Kleist, Hölderlin*. – Prof. Dr. Gert Ueding (Tübingen): *Klassische Lebenskunst von Goethe bis Knigge*. – Prof. Dr. Dr. Ortrud Gutjahr (Hamburg): *Liebespassion oder romantischer Bühnenzauber? Heinrich von Kleists »Das Käthchen von Heilbronn«*.

Plauen (gegr. 1946)

Vorsitzende: Gertraud Markert, Julius-Fučík-Str. 5 a, 08523 Plauen; stellv. Vorsitzende: Sabine Schott, Friedrich-Engels-Str. 33, 08523 Plauen. – Ingrid Biberacher (Nürnberg): »Nach 100 Jahren möchte ich gelesen werden«. Annette von Droste-Hülshoff. Eine gebundene Unabhängige. – Prof. Dr. Dietmar Schubert (Zwickau): Leben und Werk Eduard Mörikes. – Katharina Giesbertz (Karlsruhe): Aus den Briefen der Katharina Elisabeth Goethe (Lesung). – Prof. Dr. Ludwig Stockinger (Leipzig): Romantische Liebe und Alltag im Leben und Werk von Friedrich von Hardenberg (Novalis). – Dr. Angelika Reimann (Jena): Vom Vater erdrückt. Nachdenken über August von Goethe. – Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): Lion Feuchtwangers Roman »Erfolg«. – Rüdiger Fuchs (Hamburg): Der polnische Dichter Witold Gombrowicz. – Margrit Straßburger, Schauspielerin (Hamburg), Dr. Georg Bayerle (München): »Hemmungslos – liebe mich!«. Eine surreale Komödie. – Hartmut Heinze (Berlin): Goethe

thes »sehr ernste Scherze« im »Faust II«. – Annelen Hasselwander (Plauen): »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch«. *Die Dramentheorie Gotthold Ephraim Lessings.*

Pößneck (gegr. 1983)

Vorsitzender: Karl-Hermann Röser, Obere Grabenstr. 25, 07381 Pößneck; stellv. Vorsitzende: Dr. Rosemarie Reichmann, Altenburgring 12, 07381 Pößneck. – Prof. Dr. Werner Greiling (Jena): *Ämter, Aufgaben und Visionen. Goethe als Politiker.* – Dr. Thomas Frantzke (Leipzig): »Wie herrlich leuchtet mir die Natur«. *Gärten und Parks der Goethezeit.* – Dr. Egon Freitag (Weimar): »Wenn man kein Liebchen erwartet, gibt's keine Nacht mehr«. *Goethe und die Liebe.* – Hans-Jürgen Schmitt (Kronach): »Geh aus mein Herz und suche Freud«. *Paul Gerhardt, der Dichter im Umfeld seiner Zeit.* – Dr. Michael Burgkhardt (Leipzig): *Der Leipziger Bildhauer Carl Seffner. Medizinhistorische Aspekte zu seinem Bach-Denkmal und seine Beziehungen zu Pößneck.* – Karl Ernst (Pößneck): »Schon wieder Krieg, der Kluge hört's nicht gern«. *Goethe und der Krieg.* – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Heilkunde.* – Achim Ditzel (Dresden): »Pechvogel und Glückskind«. *Ein wiederentdecktes Märchen von Hans Fallada.* – Karl-Hermann Röser (Pößneck): »Natürlich wieder Goethe!« (Vortrag mit Bildern).

Ravensburg (gegr. 2012)

Am 3. Oktober 2012 wurde in Ravensburg eine Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft gegründet.

Vorsitzender: Dr. Franz Schwarzbauer, Raueneggstr. 12, 88212 Ravensburg; stellv. Vorsitzende: Ursula Löfflmann, Sot Baselgia, CH-7556 Ramosch.

Rosenheim (gegr. 1999)

Vorsitzender: Prof. Bernd Westermann, Sepp-Zehentner-Str. 25, 83071 Schlossberg; stellv.

Vorsitzender: Willi Schmid, Ellmaierstr. 34, 83022 Rosenheim. – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): *Gastgeschenke? Goethes und Schillers »Xenien«.* – Martin Pfisterer (München): *Thomas Bernhard: »Holzfällen«* (Lesung). – Dr. Michael Schmidt (Bad Endorf): *Ein Dichter und sein Verleger. Der Briefwechsel zwischen Thomas Bernhard und Siegfried Unseld.* – Prof. Dr. Hellmuth Matiasek (Großholzhausen): *Emanuel Schikaneder, Komödiant und Theaterpatron der Goethezeit.* – Prof. Dr. Herwig Imendörffer (Attersee): *Stefan Zweig und der Erste Weltkrieg.* – Katalin Zsigmondy, August Zirner (Bad Endorf): *Lew und Sofja Tolstoi.* – Dr. Johannes John (München): *Die Dante-Rezeption in Klassik und Romantik.* – Dr. Dirk Heißerer (München): *Oskar Maria Graf. Fremd zwischen Bayern und Amerika.* – Prof. Dr. Wladimir Gilmanov (Königsberg): *Königsberg und die deutsche Klassik. Hammann und Goethe, Kant und Schiller.* – Prof. Dr. Dietmar Hundt (Rosenheim): *Zum 200. Todestag von Heinrich von Kleist.*

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, Pfeifersgässchen 8, 91541 Rothenburg o. d. T.; stellv. Vorsitzender: Erich Landgraf, Nuschweg 9, 91541 Rothenburg o. d. T. 2010: Dr. Hans Joachim Schaefer (Kassel): *Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter.* – Erich Landgraf (Rothenburg o. d. T.) u. a.: »Reisen ist tödlich für Vorurteile. Lachen bricht alle Widerstände« (Mark Twain). *Reiseberichte von Mark Twain zum Internationalen Welttag des Buches* (gemeinsam mit dem Kulturforum Rothenburg o. d. T.). – Herbert Krämer-Niedt (Rothenburg o. d. T.): *Ludwig Uhlands Leben und Werk* (mit Gedichtvorträgen durch Mitglieder und Freunde der Goethe-Gesellschaft Rothenburg o. d. T.; Moderation u. Erläuterungen: Dr. Georg Heuser). – Dr. Georg Heuser (Rothenburg o. d. T.): »Halb Stasi-Offizier, halb Taliban!«. *Kleists Drama »Die Herrmannschlacht« in den Münchner Kammerspielen.* – Herbert Krämer-Niedt (Rothenburg o. d. T.): *Johann*

Peter Hebel, ein Heimatdichter besonderer Prägung (mit Literaturvorträgen durch Mitglieder und Freunde der Goethe-Gesellschaft Rothenburg o. d. T.; Moderation u. Erläuterungen: Dr. Georg Heuser). – Hartmut Heinze (Berlin): Goethes »sehr ernste Scherze« im Finale von »Faust II«. – Albert Krämer (Creglingen): Zur Geschichte der Juden in Creglingen und Archshofen (Veranstaltung des Vereins Alt-Rothenburg, an der die Mitglieder der Goethe-Gesellschaft Rothenburg o. d. T. teilnahmen).

2011: Dr. Arnold Pistiak (Potsdam): *Goethe und Beethoven*. – Erich Landgraf (Rothenburg o. d. T.) u. a.: »Keiner blickt dir hinter das Gesicht!«. Literarischer Abend über Erich Kästner zum Internationalen Welttag des Buches (gemeinsam mit dem Kulturförderverein Rothenburg o. d. T.; Lesung von Gedichten, Romanausschnitten und einem Bericht über die Verbrennung seiner Bücher). – Keine weiteren Veranstaltungen wegen der Erkrankung von Dr. Georg Heuser. – Herbert Krämer-Niedt, Erich Landgraf (beide Rothenburg o. d. T.): *In memoriam Dr. Georg Heuser* (Gedenkabend mit der Familie, einigen seiner Freunde und ehemaligen Kollegen sowie Mitgliedern und Freunden der Goethe-Gesellschaft Rothenburg o. d. T.: Be trachtung seiner Lebensstationen, besonders seiner Tätigkeit für das Goethe-Institut in verschiedenen ausländischen Zentren und in Rothenburg o. d. T., Lesung von Goethe-Gedichten, Dramenausschnitten und Geschichten, dazu musikalische Umrahmung).

Rudolstadt (gegr. 1975)

Vorsitzender: Hans-Günther Otto, Ahornweg 55, 07407 Rudolstadt; stellv. Vorsitzender: Wolfgang Werner, Schlossstr. 32, 07407 Rudolstadt. – Dr. Christoph Michels (Rudolstadt): Auf den Spuren Goethes nach Krakau und Schlesien (Exkursionsvideo). – Prof. Dr. Werner Greiling (Jena): *Napoleon im klassischen Weimar. Wirkung und Wahrnehmung*. – Elisabeth Schrodetzki (Rudolstadt): *Shlomo Sand: »Die Erfindung des jüdischen Volkes«* (Buchpräsentation). – Dr. Jens-Fietje Dwars (Jena): »Das Weimarer Karneval«. *Mythos Weimar. Anmerkungen zu Goethe*

und Co. – Holger H. Elias (Rudolstadt, Berlin): *Das neue Profil des Greifenverlags und »Goethe in Thüringen«* (Buchpräsentation). – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): »die Natur pflanzt nichts nach der Schnur«. *Der Englische Garten im mitteldeutschen Raum*. – Auf Goethes Spuren in Weimar (Tagesexkursion). – Dr. Renate Reuther (Coburg): *Anfänge der Landhauskultur in Rudolstadt* (Spaziergang). – Auf Goethes Spuren in Süddeutschland: Der Oberrhein. *Von den Römern bis zu Goethe* (Exkursion). – Matthias Biskupek (Rudolstadt): *Goethe in der »Moralischen Anstalt« und im »Thüringer Kräutergarten«*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Heilkunde seiner Zeit*. – Dr. Pauls Daija (Riga): *Der lettische Bauer als Leser von Goethe. Deutsche Klassik in Kurland und Livland*. – Achim Ditzen (Dresden): »Pechvogel und Glückskind«. *Ein wiederentdecktes Märchen von Hans Fallada*. – Karl-Hermann Röser (Pößneck): *Goethe und der Wein*.

Saalfeld (gegr. 1966)

Vorsitzende: Sabine Bujack-Biedermann, Schillerstr. 18, 07318 Saalfeld; stellv. Vorsitzende: Hanna Bujack, Schwarmgasse 4, 07318 Saalfeld. – Karl Ernst (Pößneck): »Euer untätigster Diener C. V.«. Zur Persönlichkeit von Christianes Bruder Christian August Vulpius. – Dr. Angelika Reimann (Jena): »Seine Liebe sei mein Leben«. *Goethe und Marianne von Willemer*. – Dr. Detlef Ignasial (Jena): *Literaten und Literatur in Saalfeld. Versuch einer regionalen Literaturgeschichte*. – Gisela Maul (Weimar): »Augengespenst und Urphänomen«. Zu Goethes Farbenlehre. – Dr. Annelie Morneweg (Riechheim): *Humor und seine Bedeutung im Werk von Thomas Bernhard*. – Dr. Ulrike Müller (Weimar): *Die klugen Frauen von Weimar. Von der Klassik bis zum Bauhaus*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Goethe und die Heilkunde*. – Achim Ditzen (Dresden): »Pechvogel und Glückskind«. *Ein wiederentdecktes Märchen von Hans Fallada*. – Exkursion nach Weimar. – Exkursion nach Großkochberg. – Exkursion nach Breslau/Krakau.

Siegburg (gegr. 2000)

Vorsitzender: Paul Remmel, Endenicher Str. 97, 53115 Bonn; Geschäftsführer: Franz Josef Wiegelmann, Töpferstr. 23, 53721 Siegburg. – Besuch der Grabstätte von Maximilian Jacobi auf dem Alten Friedhof in Siegburg. Die Ortsvereinigung pflegt im Rahmen einer Patenschaft die Grabanlage. – PD Dr. Ralf Georg Czapla (Heidelberg): *Ein Porträt des Künstlers als alter Mann. Wilhelm Raabe in Fotografie und Malerei.* – Tagesausflug nach Frankfurt a.M.: Besuch des Goethe-Museums und der Ausstellung *Johann Caspar Goethe zum 300. Geburtstag*; Besuch des Albert-Schweitzer-Zentrums. – Paul Remmel (Bonn): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Rom und Johann Wolfgang von Goethe.* – Dr. Almut Vierhufe (Bonn): *Goethes Sizilien. Landschaft, Kunst, Kultur* (Dia-Vortrag). – *Auf Goethes Spuren in Rom* (Studienreise). – Im Rahmen der 32. Literaturwochen in Siegburg erzählt Rose Wolfsgarten auf Einladung der Gesellschaft Märchen der Brüder Grimm. – Zum achten 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 Verzeichnis auf der neu eingerichteten Internetpräsenz der in Gründung befindlichen 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. – Hedi Bialkowski, Ursula Telschow (beide Artern): *Vom Zauber der »unendlichen Geschichte«, Lesung aus Werken Michael Endes mit musikalischer Begleitung.* – Wolfgang Diez (Sondershausen): *»Zum Kampf der Wagen und Gesänge«. Balladenwettbewerb 1797 in vergleichender Interpretation.* – Dr. Detlef Ignasiak (Jena): *Literarische Streifzüge durch den Kyffhäuserkreis.* – Dr. Angelika Reimann (Jena): »Seine

Liebe sei mein Leben«. Goethe und Marianne von Willemer. – Exkursion nach Gotha. – Herbert Sander, Hartmut Heinze (beide Berlin): Eröffnung einer Gemälde-Ausstellung und Lesung. – Hartmut Heinze (Berlin): »Behalte mich lieb, so wunderlich ich bin«. *Goethe 1790 in Schlesien und Polen.* – Gerhard Nöthlich (Hamburg): *Christian Morgenstern, sehr heiter und ganz ernst.* – Dr. habil. Jochen Golz (Weimar): »Das Ziel meiner innigsten Sehnsucht [...] war Italien«. *Goethe und Italien.* – Michael Scharschuch mit Schülern (Sondershausen): *Goethe-Werke im gegenwärtigen gymnasialen Literatur-Unterricht.*

Stuttgart (gegr. 1962)

Vorsitzender: Dr. Bernd Mahl, Hainbuchenweg 23, 72076 Tübingen; stellv. Vorsitzende: Ingrid Bußmann, Stadtbücherei im Wilhelmspalais, 70173 Stuttgart. – Dr. Angelika Reimann (Jena): *Thomas Manns Goethebild im Spiegel seines Romans »Lotte in Weimar«.* – Dr. Josef Mattausch (Leipzig): *Goethes Leipziger Jugendliebe Katharina Schönkopf. Erlebnis und Dichtung.* – Dr. Egon Freitag (Weimar): »Die Göttin der Schönheit sollte gar keine Falten haben«. *Wieland als erotischer Schriftsteller.* – Prof. Dr. Gernot Böhme (Darmstadt): »Faust« im Spiegel der geflügelten Worte. – Prof. Dr. Karlheinz Fingerhut (Marbach): *Goethe und der Wein. Rezitation und Degustation.* – 40 Jahre Kunsthalle Tübingen: Führung durch die Ausstellung *Cézanne Renoir Picasso & Co*; anschließend Mittagessen und gemütliches Beisammensein im Hause Mahl.

Ulm und Neu-Ulm (gegr. 1997)

Vorsitzende: Ursula Heldmann, Albecker Steige 32, 89075 Ulm; stellv. Vorsitzender: Dr. Hans-Ulrich Schäfer, Gleißelstetten 91, 89081 Ulm. – Walter Frei (Ehingen): *Goethes »Römische Elegien«* (Vortrag u. Lesung). – Prof. Dr. Nikolina Burneva (Veliko Tarnovo, Bulgarien): *Deutschland von nebenan.* – Dr. Dr. h. c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Schuldenakrobatik als Leistungsfach. Goethe und*

unsere Finanzkrise. Zur Aktualität eines Klassikers. – Dr. Egon Freitag (Weimar): »Wielands Seele ist von Natur ein Schatz, ein wahres Kleinod«. *Zum Verhältnis von Goethe und Wieland.* – Hans Brendel (Weimar): *Die Ermordung Johann Joachim Winckelmanns und Gerhard von Kügelgens oder: wie das Leben so spielt.* – Dr. Stefan Schneckenburger (Darmstadt): »Das Pflanzenreich rast wieder einmal in meinem Gemüthe«. *Goethe und die Botanik.* – Peter Langer (Ulm): *Kultur und Politik am großen Strom.* – Walter Frei (Ehingen): *Heinrich von Kleist. Prosatexte* (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. – Renate Seume (Marl): *Schlesien im Spiegel seiner Dichter. Ein literarischer Spaziergang durch vier Jahrhunderte. Bemerkungen zu Goethes Reise nach Schlesien (Juli – Oktober 1790).* – Hans-Hermann Allers (Berlin): »euch verdank ich, was ich bin«. *Goethes Lehrmeister, Weggefährten und Freunde.* – Prof. Dr. Wolfgang Schad (Witten): *Das Evolutionsdenken bei Goethe und Darwin.* – Prof. Dr. Klaus Hufeland (Essen): *Erotik, aber mit Rethorik. Goethes Gedicht »Das Tagebuch«.* – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und der 11. September 2001. Zur Aktualität eines Klassikers im 21. Jahrhundert.* – Prof. Dr. Heinz Rölleke (Neuss): *Goethe und die Brüder Grimm. Briefliche und persönliche Beziehung, Wertschätzung und Kritik.*

Waldshut-Tiengen (gegr. 2000)

Vorsitzender: Dr. Horst Lickert, Tannenstr. 16, 79761 Waldshut-Tiengen; Vorsitzender seit Juni 2012: Hansjoachim Gundelach, Wallstr. 18, 79761 Waldshut-Tiengen; stellv. Vorsitzende: Sabine Guthknecht, In der Ewies 15, 79804 Dogern. – Emil Blank (Ühlingen-Birkendorf): *Die Propstei Riedern am Wald* (mit Führung). – Prof. Dr. Ulrich

Gaier (Konstanz): *Klassiker-Seminarwoche in Thüringen »Johann Gottfried Herder und Christoph Martin Wieland«* (Seminar-einheiten und Exkursionen). – Dr. Horst Lickert (Waldshut-Tiengen): *Goethe und kein Ende. Von der Aktualität eines ›alten Knaben‹.* – Dr. Klaus Ritter (Waldshut-Tiengen): *Märchenstunde für Erwachsene* (Rezitation). – Prof. Dr. Werner Schwan (Freiburg i.Br.): *Verrat und Vertrauen bei Heinrich von Kleist* (Vortrag). – Ders.: Max Frischs »Montauk« und »Der Mensch erscheint im Holozän«. *Zwei Erzählungen über das Alter(n).* – Gemeinsam mit der Hochrhein-Gesellschaft der Freunde Klassischer Musik e. V. Konzertfahrt nach Luzern: *Daniel Barenboim und das West-Eastern Divan Orchestra (Beethoven, Symphonien Nr. 6 und Nr. 5).*

Wetzlar (gegr. 1973)

Vorsitzender: Dr. Manfred Wenzel, Hedwig-Burgheim-Ring 40, 35396 Gießen; Vorsitzender seit April 2012: Stephan Scholz, Lilienweg 30, 35578 Wetzlar; stellv. Vorsitzender: Peter Kaetzler, An den Fichten 11, 35579 Wetzlar; stellv. Vorsitzender seit April 2012: Thomas Le Blanc, Merianstr. 11, 35578 Wetzlar. – Chor »Cäcilia« Nauborn unter Leitung von Jochen Stankewitz (Wetzlar): *Neujahrskonzert* (Vertonungen von und Rezitationen aus Goethes Werken). – Dr. Marlies Obier (Siegen): »und ich bin Goethe«. *Ein literarisches Porträt* (Lesung). – Werner Völker (Amorbach): »Wohin es geht«. *Der junge Goethe* (Lesung). – Walter Schiffer (Borken/Westfalen): *Albert Schweitzer. In der Anziehungskraft goethescher Sonne.* – *Auf den Spuren von Goethe, der Familie Buff und Georg Büchner in Butzbach sowie von Elvis Presley in Bad Nauheim* (Exkursion). – Dr. Stefan Grosche (Kassel): »Zarten Seelen ist gar viel gegönnt«. *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen Carl Gustav Carus und Goethe.* – Feier zu Goethes 262. Geburtstag: Vortrag mit Musikeinspielungen von Dr. Oliver Fürbeth (Frankfurt a.M., Kassel): *Musik und Dichtung.* – *Auf den Spuren Johann Sebastian Bachs in Thüringen: Dornheim, Arnstadt,*

Wechmar, Ohrdruf, Eisenach (Exkursion). – Museumsführung mit Georg Kornmann (Wetzlar): *Das Visenum. Wetzlars jüngstes Museum. – Rheingau:* »der Johannisberg herrscht über alles« (Exkursion) mit Vortrag von Jutta van Hasselt (Wiesbaden): *AusLese: Die Dichter und der Wein. Vom Weingenuss in der Literatur.* – Dr. Elke Richter (Weimar): »Und frische Kraft und frisches Blut trinck ich aus neuer Welt«. Goethes erste Schweizer Reise im Spiegel seiner Lebenszeugnisse. – Rolf Siemon (Hannoversch Münden): »Alles Geflechte besonders schön«. Goethe, Göttingen und die Völkerkunde. – Marburg: *Haus der Romantik* (Exkursion) mit Vortrag von Prof. Dr. Marita Metz-Becker (Marburg): *Die Brüder Grimm in Marburg.* – 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. Vorsitzender: Gerold Theobalt, Jägerhofstr. 218, 42349 Wuppertal. – Johannes Stüttgen (Wuppertal): »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«. Joseph Beuys als Lehrer (Vortrag mit Musikbeiträgen; Gemeinschaftsveranstaltung der Goethe-Gesellschaft Wuppertal und der Cragg-Foundation-Skulpturenpark Waldfrieden). – Prof. Dr. Heinz Kosok (Wuppertal): *William Butler Yeats, der »irische Goethe«. Denker im Dienst, tapfer und theoretisch. Ein Abend für und mit Bazion Brock.* – »Selbst-Erregung – eine rhetorische Oper zur Erzwingung der Gefühle« (Vorführung des Films des WDR, Köln 1992), Begrüßung: Toni Cragg, Grußwort: Matthias Nocke, Kulturdezernent der Stadt Wuppertal, Bazion Brock: *Vom Kunstwerk zum Erkenntnisinstrument* (Vortrag) (gemeinsame Veranstaltung der Goethe-Gesellschaft Wuppertal, der Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft u. der Cragg-Foundation-Skulpturenpark Waldfrieden). – *Edgar Allan Poe. Der Rabe und das Auge des Geiers* (musikalische Lesung mit Katharina Brenner u. Christoph Wehr,

Marc Reichow spielte auf dem portablen Feldharmonium).

Freundeskreis des Goethe-Nationalmuseums e. V. (Weimar) (gegr. 1982)

Vorsitzender: Dieter Höhn, Friedensgasse 3 a, 99423 Weimar; stellv. Vorsitzender: Dr. Jochen Klauß, Leibnizallee 15, 99425 Weimar. – Jörg Aufenanger (Berlin): »Vierzig Tage im Leben des Heinrich von Kleist« (Buchpräsentation). – *Rameaus Neffe* von Denis Diderot in der Übersetzung von Johann Wolfgang von Goethe. Es spielten Matthias Mertens u. Daniel Minetti. Eine Produktion von Hoppes Hoftheater Dresden. – Dr. Nike Wagner (Wien): *Mein Liszt;* Cora Irsen (Weimar) spielt Liszt. – Übergabe des restaurierten Grabsteins von Hans Wahl anlässlich seines 62. Todestages. – Dr. Dr. h.c. mult. Manfred Osten (Bonn): *Goethe und die Verheißungen der Lebenswissenschaften. Zur Aktualität eines Klassikers im 21. Jahrhundert.* – Buchvorstellung mit Christine Demele (Jena): *Die italienischen Zeichnungen. Zeichnungen aus Goethes Besitz.* – Prof. Dr. Wolfgang Holler, Dr. Bettina Werche (beide Weimar): *Der geplante Umbau des Goethe-Nationalmuseums.* – *August von Kotzebue in Weimar. Zum 250. Geburtstag* (Ausstellungseröffnung, Buchpräsentation, Lesung; gemeinsame Veranstaltung des Deutschen Kulturforums östliches Europa, der Galerie Graf, des Literaturhauses Weimar, der Weimarer Verlagsgesellschaft, der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, des Stadtarchivs und des Freundeskreises des Goethe-Nationalmuseums). – Prof. Dr. Alexander Košenina (Hannover), Dr. Johannes Birkfeld (Saarland): *Theater- und Bühnenkultur zur Goethezeit im Allgemeinen und der Kotzebue-Stücke im Besonderen.* – Lesung mit Prof. Dr. Klaus Horneffer (Ritterhude): *Bei Friedrich Nietzsche in Weimar.* – »mit dem Glockenschlag zwölf« (traditionelle Geburtstagsfeier in Goethes Garten). – Goethe-Liederabend mit Norico Kimura (Sopran), Idil Uğur (Klavier). – Wieland-Geburtstagsfeier im Wielandgut Oßmannstedt. – Dr. Angelika Pöthe (Jena): *Fin de Siècle in Weimar. Moderne und Antimoderne 1885-1918.* –

Dr. Andreas Krause (Jena): *Verwaltungsdienst im Schatten des »Weimarer Musensesizes«. Beamte in Sachsen-Weimar-Eisenach zwischen 1770 und 1830.* – Sonderführung durch das Goethe- und Schiller-Archiv mit dem Architekten Dr. Lutz Krause, Weimar. – Sonderführung durch die Ausstellung: *Die Kaiserin aus Weimar. Auguste von Sachsen-Weimar-Eisenach.* – Dr. Barbara Gribnitz (Frankfurt/Oder): *Kleist trifft Goethe.* – Weihnachtsfeier: *Heitere Geschichten in Thüringer Mundart von August Ludwig*, vorgetragen von Barbara Seiffert, Rezitation, Prof. Stefan Bauer, Klavier.

*Freies Deutsches Hochstift
Frankfurter Goethe-Museum*

Direktorin: Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Großer Hirschgraben 23-25, 60311 Frankfurt a.M. – Ausstellungen: *Johann Caspar Goethe zum 300. Geburtstag. Vater, Jurist, Sammler, Frankfurter Bürger. Zweihheit im Einklang.* – *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller.* – *MOMENTUM. Dichter in Szenen.* – Gespräche im Goethe-Haus: »*Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*«, *Persönlichkeit und Bildungskonzept bei Goethe und heute* (Podiumsdiskussion mit Prof. Dr. Fotis Jannidis, Prof. Dr. Norbert Groeben u. Dr. Gustav Seibt). – *Die Zukunft der Vergangenheit. Dichter und Dichterhäuser im Zeitalter der Wissensgesellschaft* (Podiumsdiskussion mit Dr. Matthias Henkel, Dr. Stefan Rhein, Hellmut Seemann u. Prof. Dr. Hans Wißkirchen; Moderation: Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken). – »*Zum Innersten bereit wie zum Äußersten gespannt*«. *Zur neuen Poetologie* (Podiumsdiskussion mit Ann Cotten, Steffen Popp u. Monika Rinck). – Weltliteratur in Übersetzungen: *Leo Tolstoi: »Anna Karenina».* Rosemarie Tietze stellt ihre Neuübersetzung vor. – *Nabokovs »Eugen Onegin».* Dr. Sabine Baumann präsentiert ihre Übersetzung von Puschkins »*Onegin*« und Nabokovs Kommentar. – Vorträge: Prof. Dr. Klaus Garber (Osnabrück): *Reisen in eine untergegangene Welt. Auf Spurensuche in Bibliotheken Mittel- und Osteuropas.* – Hellmut Seemann (Weimar): *Goethes Weg*

von Frankfurt nach Weimar. – Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München): *40 Jahre Brentano-Forschung. Ein Rückblick in autobiographischer Absicht.* – Prof. Dr. Johannes Grebe-Ellis (Lüneburg), Matthias Rang (Lüneburg), Prof. Dr. Olaf Müller (Berlin), Prof. Dr. Friedrich Steinle (Berlin): *Experimentum Lucis. Zur gelungenen Invertierung von Newtons »experimentum crucis« im Sinne des Goethe'schen Symmetrieprinzips.* – Prof. Dr. Ernst Osterkamp (Berlin): *Der Galgen und die Hure. Lichtenbergs Obsessionen.* – Prof. Dr. Frank Büttner (München): *Philipp Otto Runge und die Metaphysik der Farben.* – Dr. Elke Richter, Dr. Georg Kurscheidt (beide Weimar): »*Ich weis nicht warum ich Narr soviel schreibe*«. *Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe.* – Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken (Frankfurt a.M.): *Historisch-kritische Hybrid-Edition von Goethes »Faust».* – Prof. Dr. Almuth Grésillon (Paris): *Literarische Handschriften, wozu? Aus der Werkstatt der »critique génétique».* – Prof. Dr. Joachim Rückert (Frankfurt a.M.): *Friedrich Carl von Savigny in zeitgenössischen Porträts* (mit Buchpräsentation). – PD Dr. Michael Niedermeier (Berlin): *Goethe und die »Gartenrevolution».* – Dr. Holger Schwinn (Frankfurt a.M.), PD Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt a.M.): *Der unbekannte Brentano. Georg Brentano im Spiegel seiner Korrespondenz.* – Prof. Dr. Klaus Lüderssen (Frankfurt a. M.): *Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas».* – Dr. Andreas Hansert (Frankfurt a.M.): *Johann Caspar Goethe. Neue Erträge und Erkenntnisse zu seinem Leben.* – Lesungen: Eckart Kleßmann: »*Goethe und seine lieben Deutschen. Ansichten einer schwierigen Beziehung*«. – Verena Auffermann, Elke Schmitter: »*Leidenschaften. 99 Autorinnen der Weltliteratur*«. – Dr. Annelen Kranefuss: »*Eigensinn und Geselligkeit*«. *Matthias Claudius im Kontext seiner Zeit.* – Hanne Kullissa: *Lesung aus unveröffentlichten Werken.* – Michael Maar: *Zeitgenossenschaft mit dem Leser.* – Liederabende u. Konzerte: »*Das Dunkel kann dir nun kein Leid mehr tun*«. *Lieder von Gustav Mahler, Ernst Krenek, Alexander Zemlinsky*, mit Hedwig Fassbender (Mezzosopran) u. Hilko Dummo (Klavier). – »*Denn er bleibt mein auf allen*

Wegen«. Clara und Robert Schumann, mit Khatuna Mikaberidze (Sopran), Aurélieanne Brauner (Violoncello), Henrike Brüggen (Klavier), Marie Radauer-Plank (Violine). – »Sehnsuchtvoll nach dir, mein Lieb, das Herz brennt«, mit Christiane Karg (Sopran), Katharina Magiera (Alt), Hilko Dumno (Klavier). – »Das Trio wird ihm nicht missfallen«, Enigma-Trio: Konstanze Felber (Violine), Gabriel Faur (Violoncello), Maciej Szyrner (Klavier). – Seminare u. Exkursionen: Zu den religiösen Genies, Herrnhutern und Stillen im Lande (Exkursion mit Prof. Dr. Jürgen Schrader, Genf). – Historisch-kritische Hybrid-Edition von Goethes »Faust« (Seminar mit Prof. Dr. Anne Bohnenkamp). – Sonstiges: Fachtagung Orte der Erinnerung. Weltliche Personengedenkstätten des 19. Jahrhunderts und ihre Perspektiven heute. – Feier zu Goethes Geburtstag: Lesung mit Katharina Giesbertz aus Goethes Texten zur Kunst.

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. Volker Neuhaus (Köln): »Liebender Mann« oder »unwürdiger Greis«. Goethes letzte Liebe bei Thomas Mann, Stefan Zweig und Martin Walser. – Festakt anlässlich der Verleihung des Deutschen Staatsbürgerpreises der Staatsbürgerlichen Stiftung Bad Harzburg e. V. an Herrn Professor Dr. h.c. Kurt Masur (Grußwort: Prof. Dr. Hans-Gert Pöttering, Laudatio: Prof. Dr. Norbert Lammert). – Prof. Dr. Jutta Linder (Messina): Thomas Mann und Goethe. Zum Beginn der Nachfolge. – Prof. Dr. Hermann Kurzke (Düsseldorf): Das Streitgespräch der Brüder Thomas und Heinrich Mann in den »Betrachtungen eines Unpolitischen« (gemeinsam mit der Volkshochschule Düsseldorf). – »In tausend Formen ...« (Ausstellung der Gruppe düsselGOLD in Kooperation mit dem Goethe-Museum Düsseldorf). – Prof. Dr. Jean-Marie Valentin (Paris): Corneille, Lessing, Goethe. Wege des Nationaltheaters in Frankreich und Deutschland, 17.-18. Jahrhundert. – Nacht der Mu-

seen (Führungen; Filmvorführung: Goethe! von Philipp Stölzl, 2010; Vortrag von Frank Weiher, Melanie Keutken, Miriam Albracht, Thomas-Mann-Gesellschaft Düsseldorf: Im »Wertherkleidchen mit der rosa Schleife«. Thomas Manns »Lotte in Weimar«; Workshop: Kraniche zum Japan-Jahr. Origami-Workshop unter Anleitung der Meisterin Mayumi Sato). – Prof. Dr. Heinz Rölleke (Neuss): »Die Wette bietet ich!«. Zu Goethes Faust. – Björn Moll (Düsseldorf): Man(n) sieht nur mit dem Herzen gut. Verschobene Geschlechtsorgane in Thomas Manns Prosa, Moderation: Frank Weiher. – Kinder-Ferienprogramm: Märchen, Märchen an der Wand; Sagenhafte Ostern. – »Ich bin der Welt abhanden gekommen«. Mahlers Lieder und Tode (konzertante Lesung zum Gustav-Mahler-Jahr mit Caroline Kirchhoff, Klavier; Claudia Korsmeier, Gesang; Axel Kopetsch, Schriftsteller). – Prof. Dr. Hans-Georg Pott (Düsseldorf): Zauberer/Entzauberer. Thomas Mann und Robert Musil. Politik und Kultur im 20. Jahrhundert, Moderation: Miriam Albracht. – Filmvorführungen anlässlich des European Song Contest: Goethe! von Philipp Stölzl. – Eröffnung der Ausstellung Verlobung und Hochzeit im Goethe-Umkreis; Begrüßung und Einführung: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Volkmar Hansen: Semantik der Liebe; Festvortrag: Dr. Heike Spies: Amors Pfeile; musikalische Umrahmung durch das Streichquartett des Annette-von-Droste-Hülshoff-Gymnasiums unter Leitung von Dr. Berta Metz-Kukuk; Aufführung von Werken Händels, Mozarts, Griegs und Dvořáks durch Martin Meyer-Lindemann, Keith Gesche, Katharina Scheithauer u. Johannes Schreurs. – Dr. Bernhard Fischer (Weimar): Der Briefwechsel zwischen Goethe und seinem Verleger Cotta oder: der Olympier als Geschäftsmann. – Japan-Symposium in Verbindung mit der Heinrich-Heine-Universität (HHU) Düsseldorf: Vom Japonismus zur Japanimation; Begrüßung: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Volkmar Hansen, Prof. Dr. Dr. h.c. Michiko Mae; Grußwort von Rektor Prof. Dr. Dr. H. Michael Piper; Moderation (Teil I): Grundlagen: Prof. Dr. Dirk Matejovski (Institut für Medien- und Kulturwissenschaft); Teil II: Japonismus: Prof. Dr. Andrea von Hülsen-Esch (Institut für

Kunstgeschichte); Teil III: *Japanimation*: Prof. Dr. Roger Lüdeke (Institut für Anglistik u. Amerikanistik). – Buchvorstellung Jan Wartenberg: »Der Familienkreis Friedrich Heinrich Jacobi und Helene Elisabeth von Clermont. Bildnisse und Zeitzeugnisse«. – Japan-Kolloquium in Verbindung mit der HHU: *Jenseits von Murakami*; Begrüßung: Dr. Heike Spies, Prof. Dr. Dr. h.c. Michiko Mae; Grußwort von Prof. Dr. Bruno Bleckmann, Dekan; Moderation: Prof. Dr. Volker Dörr (Institut für Germanistik) u. Prof. Dr. Susan Winnett (Institut für Anglistik u. Amerikanistik); Prof. Dr. Michiko Mae: *Yoko Tawada und ihre Werke: eine transkulturelle Reise*; Lesung von Yoko Tawada aus *Abenteuer der deutschen Grammatik*. – Dr. Maria Carmen Morese (Neapel): *Neapel und Sizilien im Blick: Goethe*. – Kinder-Ferienprogramm: *Verliebt, verlobt, verheiratet; Hoch die Tassen!*; *Neue Liebe, neues Gedicht; Auf die Münze gekommen*. – Goethe-Sommerfest mit Ausstellungseröffnung *Am Anfang war Gelb. Bilder von Gisa Rosa*; Vortrag von Prof. Dr. Lothar Jordan (Dresden): *Kleist und Goethe*. – Dr. Heike Spies im Dialog mit der Siegerin im ARD-Duell *Klein gegen Groß*, Jana Vijayakumaran; Dr. Günter van Endert (Düsseldorf): *Goethes Jugendjahre am Main*. – Lesung am Tag des offenen Denkmals: Dr. Heike Spies: *Die Familie Jacobi in Pempelfort*. – Vortrag der Thomas-Mann-Gesellschaft Düsseldorf e. V. mit Prof. Dr. Dr. h.c. Volker Mertens (Düsseldorf): »Die glorreiche Kultur des deutschen Kunstliedes«. *Thomas Mann und das deutsche Lied*; Moderation: Frank Weiher. – Prof. Dr. Andreas Meier (Wuppertal): *Buchindustrie im klassischen Weimar. Christian August Vulpius*. – Prof. Dr. Hans-Joachim Kertscher (Halle): *Der junge Goethe zwischen Aufklärung und Pietismus*. – Kinder-Ferienprogramm: *Held in Haft! Auf der Suche nach dem Rheingold; Von Rittern und Burgfräulein*. – Dr. habil. Philippe Wellnitz (Montpellier, Berlin): *Warum heißt Goethes Drama »Faust«? Einige Anmerkungen zu »Faust I«*. – Dr. Cornelia Ilbrig (Frankfurt a.M.): *Georg Arnold Jacobis berufliche Laufbahn in Düsseldorf im Spannungsfeld von Revolution und Restauration*. – Eröff-

nung der Weihnachtsausstellung *Stefan Zweig (1881-1942)*. Ausstellung in Verbindung mit der Frankfurter Bürgerstiftung im Holzhausenschlösschen; Begrüßung: Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Volkmar Hansen, Grußwort von Clemens Greve; Vortrag von Knut Beck (S. Fischer Verlag): *Stefan Zweig als Freund*; Einführung in die Ausstellung von Dr. Heike Spies. – »Alle Jahre wieder« im Goethe-Museum (Kinderführung und Adventskalender). – Prof. Dr. Oleg Radtchenko (Moskau): *Zur Goethenähe August von Platens*.

Casa di Goethe Rom

Leiterin: Ursula Bongaerts, Via del Corso 18, I-00186 Rom. – Ausstellungen: »Auf den Knien meines Herzens«. Kleist trifft Goethe. Eine Ausstellung des Kleist-Museums Frankfurt/Oder. – Blicke auf Rom. Dem Deutsch-Römer Johann Christian Reinhart zum 250. Geburtstag. – Joseph Anton Koch in Rom. Zeichnungen aus dem Wiener Kupferstichkabinett. – Piranesi, Rembrandt der Ruinen. – Vorträge: Thomas Sparr (Berlin): *Spuren von Nelly Sachs im Werk von Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. – Dr. Heike Spies (Düsseldorf): *Droste-Hülshoffs und Goethes Blick auf die römische Antike*. – Jobst Knigge (Rom): *Capri und die Deutschen*. – Elisabeth Kieven (Rom): *Papi, artisti ed eruditi. Una veduta panoramica descrive Roma ai tempi di Goethe*. – Martin Kämpchen (West-Bengal, Indien): »Du hast meinen Geist in Brand gesteckt«. Goethe und Rabindranath Tagore. – László Földényi (Budapest), Ursula Bavaj (Viterbo): *Kleist und sein Tod*. – Angelo Bolaffi (Rom): *Le confessioni di un italiano innamorato di Berlino*. – Buchvorstellungen: Thomas Mann: »Montagna Magica«. – Johann Wolfgang Goethe: »Ifigenia in Tauride«. – Heinrich von Kleist: »Opere«. – Autorenlesungen: Thomas Lehr: »September. Fata Morgana«. – Anne Weber: »August. Ein bürgerliches Puppenspiel«. – Gesprächsrunden: Stefan Andres in Rom. – Leggiamo Kleist insieme. – Studientag »Gesprochenes Deutsch für die Auslandsgermanistik«. – Lessing. Serata a teatro.

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. Unabdingbar 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: 0 36 43 - 20 20 50
e-mail: goetheges@aol.com

Fax: 0 36 43 - 20 20 61
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 2012 eingegangenen Bücher

- Acta Neophilologica 44 (2011) 1-2. Ed. by Mirko Jurak. Ljubljana 2011
- Aurora. Jb. der Eichendorff-Gesellschaft 70/71 (2010/2011). Hrsg. von Jürgen Daiber, Eckhard Grunewald, Gunnar Och u. Ursula Regener. Berlin, Boston 2012
- Baugatz, Christian-Ulrich: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichen.« Goethe aktuell. Ein Essay. Berlin 2012
- Chon, Young-Ae: Lyrik in Konfrontationen. Wendezeiten. Würzburg 2012
- Chon, Yong-Ae: Tür und Tag. [Gedichte.] Seoul 2012
- Chon, Young-Ae: Reden 2011. Seoul 2012
- Denken und Tun. Mit Goethe unter dem Herkules. Beiträge der Goethe-Gesellschaft Kassel. Hrsg. von Ludolf von Mackensen. Kassel 2012
- »Divan«-Ausstellung in Seoul (27.3. – 2.4.2012). [Dokumentation der Ausstellungsstücke. Hrsg. von Young-Ae Chon. Seoul 2012]
- Doitsubungaku-Ronko. Forschungsberichte zur Germanistik 53 (2011). Hrsg. vom Japanischen Verein für Germanistik im Bezirk Osaka-Kobe. Kobe 2011
- Eversberg, Gerd: Das Marionettenspiel vom Doktor Faust. Georg Geißelbrecht und seine Faust-Version um 1800. Göttingen 2012
- E. T. A. Hoffmann-Jb. 20 (2012). Hrsg. von Hartmut Steinecke u. Claudia Liebrand. Berlin 2012
- Globale und lokale Denkmuster. Festschrift für Elena Viorel zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Szabolcs János-Szatmári. Klausenburg, Großwardein 2010
- Gómez, Eduardo: Ensayos de crítica interpretativa. T. Mann, M. Proust, F. Kafka, J. W. Goethe, y Ensayo sobre la función social de la poesía. Bogotá 2006
- Gómez, Eduardo: Stadt im Fieber. Gedichte aus vier Jahreszeiten. Berlin 2007
- Hebbel-Jb. 67 (2012). Hrsg. im Auftrage der Hebbel-Gesellschaft e. V. von Monika Ritzer u. Hargen Thomsen. Heide 2012
- Humanities and Social Sciences: Latvia. Volume 19, Issue 1 (Summer – Autumn 2011). General Editor: Viesturs Pauls Karnups. Riga 2011
- Jb. des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich 19 (2012). Linz 2012
- Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 2011. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Göttingen 2012
- Jb. der Klassik Stiftung Weimar 2012. Hrsg. von Hellmut Th. Seemann u. Thorsten Valk: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Göttingen 2012
- Jb. für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen 43 (2011). Hrsg. von Ingrid Schellbach-Kopra, Gabriele Schrey-Vasara, Maria-Liisa Nevala u. Stefan Moster. Helsinki 2011
- Johann Heinrich Merck: Gesammelte Schriften. Bd. 1: 1760-1775. Hrsg. von Ulrike Leuschner unter Mitarbeit von Amélie Krebs. Göttingen 2012
- Johann Heinrich Merck: Gesammelte Schriften. Bd. 3: 1776-1777. Hrsg. von Ulrike Leuschner unter Mitarbeit von Amélie Krebs. Göttingen 2012
- Johnson-Jb. 19 (2012). Im Auftrag der Johnson-Gesellschaft hrsg. von Holger Helbig, Bernd Auerochs, Katja Leuchtenberger u. Ulrich Fries. Göttingen 2012
- Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft. Hrsg. von Thomas Noll, Urte Stobbe u. Christian Scholl. Göttingen 2012
- Martini, Karl Heinz: Goethe und die Egloffsteins in Weimar. Fränkische Adelige im klassischen Weimar. Altdorf 2012
- Mieth, Günter: Beiträge zum Schluß von Goethes »Faust«. Vorträge von Günter Mieth aus den Jahren 1979-1988. Leipzig 2011
- Mildner, Susanne: L'Amour à la Werther. Liebeskonzeptionen bei Goethe, Villers, de Staël und Stendhal. Göttingen 2012
- Nagelprobe 29. Preisgekrönte Texte des Wettbewerbs Junges Literaturforum Hessen-Thüringen. Hrsg. vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst. München 2012

- Neue Beiträge zur Germanistik 10 (2011) 2. Japanische Ausgabe von »Doitsu Bungaku«.
Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo 2011
- Ortsvereinigung Kutaissi der Internationalen Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Goethe-Tage 2011. Hrsg. von Nanuli Kakauridse u. Rolf Zeiller. Kutaissi 2011
- Pelster, Theodor: Die Reise nach ›drüben‹. Erzählung. Vechta 2011
- Publications of the English Goethe Society LXXXI (2012) 2. Ed. by Matthew Bell, Susanne Kord and W. Daniel Wilson: Robert Vilain: »Faust, Part One« and France: Stapfer's Translation, Delacroix's Lithographs, Goethe's Responses. O.O., o.J.
- Schäfer, Jochem: Aus persönlicher Sicht: Das David-Sinnbild beim Widerstand gegen Hitler und beim Fall der Berliner Mauer. Goethe und der deutsche Nationalfeiertag. Norderstedt 2012
- Schillers Lyrik. Beiträge von Jutta Heinz, Volker C. Dörr u. Thomas Boyken. Hrsg. von Silke Henke u. Nikolas Immer im Auftrag des Weimarer Schillervereins e.V. Weimar 2012
- Scholz, Rüdiger: Die beschädigte Seele des großen Mannes. Goethes »Faust«. Mit einem Artikel und Brief von Will Quadflieg. Würzburg 2011
- Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 61 (2012). Im Auftrage der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. von Christian Demandt u. Heinrich Detering. Heide 2012
- Shakespeare-Jb. 146 (2010): Aufbruch in die Moderne. Hrsg. von Sabine Schütting in Verbindung mit Tobias Döring u. Norbert Greiner. Bochum 2010
- Shakespeare-Jb. 147 (2011): Shakespeare und die Stadt. Hrsg. von Sabine Schütting in Verbindung mit Tobias Döring u. Norbert Greiner. Bochum 2011
- Shakespeare-Jb. 148 (2012): Seefahrt, Schiffbruch und maritime Abenteuer. Hrsg. von Sabine Schütting in Verbindung mit Joachim Frenk u. Norbert Greiner. Bochum 2012
- Sturm und Drang. Epoche der Grenzüberschreitungen. Gefährdete Existenzen. Hrsg. von der Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. Jahresgabe 2011. Wettin-Löbejün 2011
- »Wohlgefällig Zeugniß abzulegen«. Johann Wolfgang von Goethe an die Herzogin von Cumberland. Hrsg. von der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. Frankfurt a.M. 2011

Die Mitarbeiter dieses Bandes

Prof. Dr. Achim Aurnhammer, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i. Br.
achim.aurnhammer@germanistik.uni-freiburg.de

Dr. Michael Bies, Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover
michael.bies@germanistik.uni-hannover.de

Dr. Sebastian Böhmer, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Postfach 1161, 71666 Marbach am Neckar
sebastian.boehmer@dla-marbach.de

Prof. Dr. Dr. h. c. Dieter Borchmeyer, Osterwaldstraße 53, 80805 München
dieter@borchmeyer.de

Dr. Ingo Breuer, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln
ingo.breuer@uni-koeln.de

Dr. Gloria Colombo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere, Largo Gemelli 1, 20123 Milano, Italien
gloria.colombo@unicatt.it

Dr. Katja Deinhardt, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Marstallstraße 2, 99423 Weimar
katja.deinhardt@staatsarchive.thueringen.de

Dr. Martin Dönicke, Humboldt-Universität zu Berlin, SFB 644 »Transformationen der Antike«, Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Sitz: Mohrenstraße 40/41, 10117 Berlin
martin.doenike@staff.hu-berlin.de

Prof. Dr. Sabine Doering, Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, Institut für Germanistik, Postfach, 26111 Oldenburg
sabine.doering@uni-oldenburg.de

PD Dr. Kay Ehling, Staatliche Münzsammlung München, Residenz, Residenzstraße 1, 80333 München
kay.ehling@staatliche-muenzsammlung.de

Franz Fromholzer, Universität Augsburg, Philologisch-Historische Fakultät, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 10, 86159 Augsburg
franz.fromholzer@phil.uni-augsburg.de

Dr. Volker Giel, Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, Burgplatz 4, 99423 Weimar
volker.giel@klassik-stiftung.de

Dr. habil. Jochen Golz, Goethe-Gesellschaft in Weimar, Burgplatz 4, 99423 Weimar
goetheges@aol.com

Prof. Dr. Werner Hansen, Wißmannstraße 1, 81929 München
Werner.Hansen@lrz.tu-muenchen.de

Yuko Hisayama, 19-3, Goshonodan, Shishigatani, Sakyo, Kyoto, Japan-606-8422
yuohohisayama@gmail.com

Steffen Hoffmann, Universitätsbibliothek Leipzig, Bereich Sondersammlungen, Beethovenstraße 6, 04107 Leipzig
hoffmann@ub.uni-leipzig.de

Dr. Christoph Jürgensen, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A/Germanistik,
Gaußstraße 20, 42119 Wuppertal
ch.juergensen@gmail.com

Apl. Prof. Dr. Gerhard Kaiser, Georg-August-Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen
gerhard.kaiser@phil.uni-goettingen.de

Prof. Dr. Gerhard R. Kaiser, Hauptstraße 28, 99425 Weimar-Tiefurt
kaiser-g@t-online.de

Dr. Sebastian Kaufmann, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i.Br.
sebastian.kaufmann@germanistik.uni-freiburg.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. Lars Korten, Westfälische Wilhelms-Universität, Germanistisches Institut, Abteilung für Neuere deutsche Literatur, Schlossplatz 34, 48143 Münster
lars.korten@uni-muenster.de

Dr. Ulrike Leuschner, TU Darmstadt – Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft, Forschungsstelle Johann Heinrich Merck, Hochschulstraße 1, 64289 Darmstadt
leuschner@linglit.tu-darmstadt.de

Dr. Bernd Mahl, Hainbuchenweg 23, 72076 Tübingen
bm-524017@versanet.de

Prof. Dr. Waltraud Maierhofer, The University of Iowa, Department of German, 528 Phillips Hall, Iowa City, IA 52242-1323, USA
waltraud.maierhofer@uiowa.edu

Prof. Dr. Dieter Martin, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Deutsches Seminar – Neuere Deutsche Literatur, Platz der Universität 3, 79085 Freiburg i.Br.
dieter.martin@germanistik.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Stefan Matuschek, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Frommannsches Anwesen, Fürstengraben 18, 07737 Jena
stefan.matuschek@uni-jena.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

Peter Meuer, Kolbeweg 43, 30655 Hannover
petermeuer@t-online.de

Dr. Gerhard Müller, Konrad-Heilig-Straße 13, 76437 Rastatt
mueller-rastatt@web.de

Peter Neumann, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Philosophie, 07737 Jena
peter_neumann@hotmail.de

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
nuttkofo@uni-wuppertal.de

Dr. Petra Oberhauser, Goethe-Gesellschaft in Weimar, Burgplatz 4, 99423 Weimar
goetheges@aol.com

Prof. Dr. Gerhard Sauder, Albert-Weisgerber-Allee 148, 66386 St. Ingbert
g.sauder@germanistik.uni-saarland.de

Apl. Prof. Dr. Christian Schärf, Universität Hildesheim, Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft, Domänenstraße 1, 31141 Hildesheim
schaerfc@uni-hildesheim.de

Dr. Sabine Schimma, Jenaer Straße 25 c, 99425 Weimar
sabine.schimma@web.de

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Ruhr-Universität Bochum, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 150, 44780 Bochum
Monika.Schmitz-Emans@ruhr-uni-bochum.de

Dr. Gustav Seibt, Kuglerstraße 8, 10439 Berlin

Dr. Siegfried Seifert, Abraham-Lincoln-Straße 10, 99423 Weimar
seifertsiegfried@web.de

Dr. Joachim Seng, Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Haus, Großer Hirschgraben 23-25, 60311 Frankfurt a. M.

Ingo Vogler, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel
ivogler@ndl-medien.uni-kiel.de

Prof. Dr. Reiner Wild, Hausackerweg 20, 69118 Heidelberg
reiner.wild@phil.uni-mannheim.de

Dr. Margrit Wyder, Universität Zürich, Medizinhistorisches Institut und Museum, Hirschengraben 82, 8001 Zürich, Schweiz
margrit.wyder@mhz.uzh.ch

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. Münchener 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. [Münchener Ausgabe].

- RA Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hrsg. Karl-Heinz Hahn, Redaktor Irmtraut 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 Martin Dörike

- Abb. 1 Frankfurter Goethe-Museum/Freies Deutsches Hochstift, Inv.-Nr. IV-1998-001
- Abb. 2 Goethe-Museum Düsseldorf/Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Inv.-Nr. KK 201
- Abb. 3 Klassik Stiftung Weimar, Museen, GNM/Graphik, Inv.-Nr. KHz/00365
- Abb. 4 Klassik Stiftung Weimar, Museen, KK 399
- Abb. 5 Klassik Stiftung Weimar, Museen, KHz, AK Nr. 3227
- Abb. 6 Klassik Stiftung Weimar, Museen, KHz1985/00012
- Abb. 7 Frankfurter Goethe-Museum/Freies Deutsches Hochstift, Inv.-Nr. III-15249
- Abb. 8 Klassik Stiftung Weimar, Museen, KHz, AK Nr. 2425
- Abb. 9 Goethe-Museum Düsseldorf/Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, NW 63/1955
- Abb. 10 Goethe-Museum Düsseldorf/Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, NW 812/1963

Beitrag Margrit Wyder

- Abb. 1 Märkisches Museum, Ephraim-Palais, Berlin

Beitrag Steffen Hoffmann

- Abb. 1 Universitätsbibliothek Leipzig, Sammlung Liebeskind III, 119

Beitrag Werner Hansen

- Abb. 1 u. 2 Privatbesitz

Beitrag Kay Ehling

- Abb. 1-5 Aus: »Faust«-Illustrationen von Gabriel von Max. Zehn Zeichnungen, in Holz geschnitten von R. Brend'amour und W. Hecht. Mit einleitendem und erläuterndem Text von Richard Gosche. Berlin 1880
Fotos: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Aus dem Leben der Goethe-Gesellschaft

- Porträt Foto: Privatbesitz
Klaus Gerth
- Porträt Foto: Prof. Adolf Clemens, Münster
Eberhard Haufe
- Porträt Foto: Privatbesitz
Alfried Holle
- Porträt Foto: Privatbesitz
Gerhard Kaiser
- Porträt Foto: Klassik Stiftung Weimar
Gerhard Schmid

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 Anmerkungszahlen sind automatisiert einzufügen. Sie werden hochgestellt, nicht mit Klammern versehen.

- 8 b Eine Anmerkungszahl, die sich auf einen Satz oder Teilsatz bezieht, steht nach dem jeweiligen Satzzeichen (Punkt, Komma etc.). Eine Anmerkungszahl, 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 »Autorename 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 301 004 048 / BLZ 820 51000 bei der Sparkasse Mittelthüringen
- oder 118 819-601 / BLZ 500 100 60 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:

310 001 579 / BLZ 820 510 00 bei der Sparkasse Mittelthüringen.

Anschriftenänderungen: Wir bitten Sie, jede Anschriftenänderung der Geschäftsstelle der Goethe-Gesellschaft, Postfach 2251, 99403 Weimar, Telefon: 0 36 43 - 20 20 50, Fax: 0 36 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>.