

CONFRONTI

*Verwandlung der Worte. Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften: Fassungen, Ausgaben,
Übersetzungen*

herausgegeben von Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo

© 2023 Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
via Calandrelli, 25 – 00153 Roma
redazione@studigermanici.it
www.studigermanici.it

ISBN: 978-88-95868-63-9

Verwandlung der Worte
Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften:
 Fassungen, Ausgaben, Übersetzungen

herausgegeben von
Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo



Inhalt

- 8 Siglen
- 11 Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo, *Einleitung: Facetten von Goethes Arbeitsweise*
- 19 David E. Wellbery, *Haupt und Grundbegriffe des Lebens und der Kunst*
- 35 Ansgar Mohnkern, «Gestaltenfolge». *Formen des Lebens und der Erzählung in Goethes Heften* Zur Morphologie
- 59 Bodo Plachta, *Goethes Schreibtische*
- 77 Mathias Mayer, *Werther im Spiegel von Autobiographie und Lyrik*
- 89 Bernhard Fischer, *Goethes Mondlieder «Füllest wieder...». Von Styx, Lethe, Mnemosyne*
- 99 Elena Agazzi, *Goethes 'Proserpina-Konstellation': Metamorphosen im mythologischen Motivbereich*
- 115 Ernst Osterkamp, *Die Wunderlichkeit der Welt. Über die erste Fassung von Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre*
- 129 Hendrik Birus, *Die schrittweise Integration von Stücken aus Ueber Kunst und Alterthum in die Vollständige Ausgabe letzter Hand als Weichenstellung für alle künftigen Goethe-Ausgaben*
- 137 Gabriella Catalano, *Montage und Restaurierung: Italien in Goethes Ausgabe letzter Hand*
- 155 Stefan Nienhaus, «Übrigens kann man ja der Schamhaftigkeit, die von einem Journal gefordert wird, dieses Opfer bringen». *Von den Erotica Romana zu den Elegien in Schillers «Horen»*
- 167 Claus Zittel, «...denn was ich berühre, / Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht». *Textuelle Metamorphosen und poetisches Kalkül in Goethes Venezianischen Epigrammen*
- 193 Ariane Ludwig, *Auf Wanderschaft: unterwegs von der ersten zur zweiten Fassung der Wanderjahre*
- 217 Giovanni Sampaolo, *Ein vielsagendes Fehlzitat: Ovid und die Verwandlung des Wortes in Goethes Der Mann von funfzig Jahren*

- 235 Elena Polledri, *Der «Kreis' in Kreisen»: Goethes bildliche Terzinenübersetzung von Dantes Hölle und die Metamorphose der 'terza rima'*
- 257 Stefania Sbarra, *«Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen». Autorschaft und Zeit am Beispiel von Faust. Ein Fragment und dessen Rezeption*
- 273 Abbildungsverzeichnis
- 275 Kurzbiografien der AutorInnen

Der Band ist dem Freund und Kollegen Luigi Reitani gewidmet, der nicht mit uns sein konnte. Wir haben ihn schon damals vermisst.

Siglen

Folgende Siglen werden für den Hinweis auf Johann Wolfgang Goethes Werkausgaben benutzt:

- FA *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde. (in 45), hrsg. v. Friedmar Apel u.a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M.-Berlin 1985-2013 (Frankfurter Ausgabe).
- MA *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, 21 Bde. (in 33), hrsg. v. Karl Richter u.a., Hanser, München 1985-1998 (Münchener Ausgabe).
- WA *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1887-1914, 143 Bde. (Weimarer Ausgabe).



Ádám Albert, *Never Take a Trip Alone*, 2011, Guckkasten, Plexiglas, MDF, Dibond, Holz, Stahl, 196 x 84 x 94 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest. Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Einleitung

Facetten von Goethes Arbeitsweise

Gabriella Catalano – Giovanni Sampaolo

1.

Das römische Kolloquium *Verwandlung der Worte. Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften: Fassungen, Ausgaben, Übersetzungen* (14.-16. Oktober 2021) hat beim Istituto Italiano di Studi Germanici in Rom stattgefunden¹. Besteht das Institut seit genau 90 Jahren, ist die so genannte Variantenkritik etwas älter: Sie war eine wichtige Schule der italienischen Literaturkritik, die alle Instrumente der Text- und der Editionswissenschaft für die ästhetische Betrachtung nutzbar machte.

Die Variantenkritik betrat Neuland. Dies geschah vor allem in Opposition zur Einschränkung Benedetto Croces auf die intuitive Einmaligkeit des fertigen 'Werks' als einzigen Gegenstands der ästhetischen Wahrnehmung sowie der kritischen Betrachtung. Der höchst angesehene italienische Philosoph und Literaturwissenschaftler liquidierte schließlich im Jahr 1947 die *variantistica* mit der damals in akademischen Angelegenheiten gar nicht unüblichen Barschheit als «critica degli scartafacci», 'Kladdenkritik'². Schon ein Jahrzehnt zuvor hatte der junge Romanist Gianfranco Contini, Anführer dieser literaturwissenschaftlichen Revolte, in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Come lavorava l'Ariosto (Wie Ariost arbeitete)* die beiden Positionen wie folgt auf den Begriff gebracht:

Es gibt prinzipiell zwei Arten, ein dichterisches Werk zu betrachten: eine sozusagen statische, die das Werk als Objekt oder Ergebnis betrachtet und letztlich zu einer charakterisierenden Beschreibung gelangt; und eine dynamische Art, die es als menschliches Werk, als werdende Arbeit ansieht [...]. Die erste Art hält das poetische Werk für einen 'Wert', die zweite für eine ständige *Annäherung an den 'Wert'*³.

¹ Die Tagung wurde in Mitarbeit mit der Casa di Goethe Rom realisiert, bei der wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken.

² Vgl. Benedetto Croce, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, in «Quaderni della Critica», 3 (1947), 9, S. 93-94.

³ «Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un

In diesem Aufsatz über Ariosts Arbeitsweise bezieht sich der Ausdruck 'menschliches Werk' auf die im weitesten Sinne geschichtliche Dimension, aber auch auf das Zufällige, Paradoxe und Widersprüchliche der künstlichen Produktion sowie auf die Kontingenz des Lebens. Die «Annäherung an den 'Wert'» ist nie geradlinig, sie kennt nicht das Prinzip der Vollkommenheit.

Was kann diese Tradition im Blick auf Goethes Werk heute bedeuten? Und was kann sie in Bezug auf Goethes Verwandlung der Worte besagen? Und dies auch in Angesicht der Vielfalt der älteren und neueren Interpretationen des Formbegriffs, wie er vom Weimarer Dichter formuliert wurde? Darauf versuchte die Goethe-Tagung in Rom eine Antwort zu finden bzw. eine Richtung aufzuzeigen.

Schon seit der Begegnung mit Herder, dann mit seiner Winckelmann-Lektüre, entwickelt Goethe einen genetisch-historischen Blick auf Kunst und Literatur. Die künstlerische Form manifestiere immer die Dynamik ihres eigenen Gestaltwerdens, sowohl individuell als auch geschichtlich. Die Gestalt ist immer kontingente Prozessualität eines Gewordenen. Im Fokus dieses Bandes stehen somit Fallstudien zu Goethes textueller und makrotextueller Verwandlungspraxis. Mit dem Begriff der Metamorphose soll die Transformation als Grundkonzept in den Vordergrund rücken, was dazu beitragen möchte, Goethes Schreiben als eine Handlung zu betrachten, als ein Tun.

Obwohl etwa das organozistische, Herdersche Kulturkonzept stark auf Goethes Kulturauffassung abfärbt, entsteht dessen Ästhetik eher aus dem Krisenbewusstsein gegenüber einer Verschränkung von Natürlich-Ganzheitlichem und Künstlich-Gespaltenem in der Moderne⁴. Anders gesagt: Bildung und Umbildung implementieren auf eigene Art und Weise das literarische Werk und lassen ihren prozessualen Charakter durchblicken. Das Gestaltungspotenzial stellt das Abgeschlossene und Statische in Frage und macht letztendlich das Organismusdenken problematisch. Zufall, Nebeneinander, Montage, Dissonanz und Diskontinuität bestimmen die Entstehung der Texte und das ständige Ineinanderübergehen ihrer

modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un 'valore'; il secondo una perenne approssimazione al 'valore'. Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in Ders., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, S. 232-241: 233. Contini übernahm dann gerne ironisch von Croce die spöttische Bezeichnung der 'Kladdenkritik'. Vgl. Michele Ciliberto, *Contini, Croce, gli 'scartafacci'*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 5 (2013), 2, S. 571-597 (Übers. und Hervorh. G. C. – G. S.).

⁴ Vgl. Giuliano Baioni, *Appunti sulla 'Urpflanze'*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», 23 (1984), 2, S.15-27.

Elemente und Formen. Der Kollektivsingular 'Natur' selbst erweist sich als Repräsentation, als sprachliches Konstrukt, das nur über Brüche gewonnen werden kann, eigentlich über Dichtung, von der es bei Goethe heißt: «Literatur ist das Fragment der Fragmente»⁵. Dichtung ist immer nur Spur, Spiel unterschiedlicher Interferenzen und Verschiebungen, Echo und Nach-Dichtung, Übersetzung, Netzwerk, in dem jedes Wort alle anderen bestimmt.

2.

Jenseits eines jedweden vitalistischen Rückgriffs auf Goethes Perspektive der Metamorphose, kann man auf den prozessualen Ansatz zurückgreifen, den Goethe für sein Œuvre beansprucht, in dem er besonders in seiner Spätphase der Fragmentierung eine neue Gestalt verleiht, die offensichtlich eine Transformation impliziert: Beides – der Teil und das Ganze – werden zusammengefügt und damit auch transformiert. Entdeckt Goethe in der Morphologie das Prinzip der Variation, so macht er das gleiche Prinzip für das literarische Werk geltend und bringt die Einheit von Empirie und Reflexion, Betrachtung und Theorie, Anschauung und Darstellbarkeit ans Licht, was sein umbildendes Schreiben charakterisiert.

Von der Weite der Wiederentdeckung von Goethes Morphologie kann ein peripheres Beispiel zeugen: ein Zitat von Goethes Versen im Vorwort der Zeitschrift «Die Form», die 1922 im Rahmen der deutschen Gewerbeschau in München zu erscheinen begann. Als Leitspruch wird das Gedicht *Epirrhema* zitiert: «Denn was innen, das ist außen», das zum ersten Mal im dritten Gedichtband der *Ausgabe letzter Hand* zwischen der *Metamorphose der Pflanzen* und der *Metamorphose der Tiere* publiziert wird. Eine solche ideelle bzw. strukturelle Dimension der materiellen Form erlebte Anfang des 20. Jahrhunderts im Rückgriff auf Goethe ihre Hochkonjunktur. Nicht zu übersehen ist hierbei die Wiederaufnahme als Paratext, der als suggestive Vorüberlegung die gemeinte Resonanz anklingen lässt. Wenn auch mit anderer Akzentsetzung – aber durch die gleiche bedeutende Marginalität des einleitenden Paratextes – stellt Vladimir Propp Zitate aus Goethes Theorie der Morphologie der bahnbrechenden *Morphologie des Märchens* (1928) voran: Als Vorbedingung der ganzen Arbeit und übergreifender Bezug auf eine als allgemein anzuerkennende Quelle verwendet der russische Folklorist Goethes morphologische Schriften als Motto einzelner Kapitel. Im Vorwort zitiert er eine Stelle aus den

⁵ MA 17, S. 814 (*Maximen und Reflexionen*, Nr. 512).

Begriffen einer Physiologie, in der für jene «besondere Wissenschaft», wie Goethe sie nennt, plädiert wird:

[...] Sie hat den großen Vorteil daß sie aus Elementen besteht, die allgemein anerkannt sind daß sie mit keiner Lehre im Widerstreite steht, daß sie nichts wegzuräumen braucht um sich Platz zu verschaffen daß die Phänomene, mit denen sie sich beschäftigt höchst bedeutend sind und daß Operationen des Geistes, wodurch sie die Phänomene zusammenstellt, der menschlichen Natur angemessen und angenehm sind, so daß auch ein fehlgeschlagener Versuch, darin selbst noch Nutzen und Anmut verbinden könnte⁶.

In der Wiederholung des Sachverhalts suchte Goethe die Ansätze der Morphologie zu konturieren, um gleichzeitig deren fließende Grenzen zu zeigen, was eine Dynamik innerhalb der Wissenschaft selbst auftreten lässt. Eine solche gekoppelte Geste musste bei Propp – wie später bei anderen – das Interesse an dieser Metadisziplin motivieren.

Das Interdisziplinäre der Morphologie hat im Laufe der Zeit Schule gemacht und rückt heute noch immer in den Vordergrund⁷. Man könnte sagen, dass sich damit ein roter Faden durch die Rezeption von Goethes Morphologie zieht: Die Mehrfachbeziehungen von Goethes Metadisziplin basierten auf der grundlegenden Vergleichsinstanz, die ihre Heterogenität zu funktionalisieren vermag. Somit wird Morphologie als ein Netzwerk verstanden, das indem es neue Reflexionsbereiche involviert, die Potentialität von Goethes «besonderer Wissenschaft» ans Licht bringt. Es ist auch nicht von ungefähr, dass das Kollektive zur passenden Form der aktuellen Auseinandersetzung erläutert wird: Das Nachleben von Goethes Morphologie⁸ wird kollektiv hinterfragt und dabei deren breiter Wirkungskreis signalisiert⁹.

⁶ FA 24, S. 368-369.

⁷ Vgl. den Sammelband *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, hrsg. v. Sasha Freyberg – Ralph Müller – Thomas Reinhardt – Muriel Van Vlet – Ralf Becker – Mathias Wunsch, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2022.

⁸ So lautet der Untertitel des Sammelbandes bzw. der Kollektivmonographie, wie die Herausgeber verstehen wollen *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Eva Axer – Eva Geulen – Alexandra Heimes, Wallstein Verlag 2021. Von Eva Geulen sei an dieser Stelle auch die Studie *Aus dem Leben der Form: Goethes Morphologie und die Nager*, August Verlag, Berlin 2016 erwähnt.

⁹ Dass Goethes Morphologie insbesondere im Bereich der Ästhetik rezipiert wird, wurde im Sammelband *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hrsg. v. Jonas Maatsch, De Gruyter, Berlin-Boston 2014 dargestellt. Vgl. auch Rüdiger Görner, *Goethes geistige Morphologie. Studien und Versuche*, Winter, Heidelberg 2012.

Es ist nicht zu übersehen, dass die von Goethe ins Leben gerufene Morphologie nicht im Sinne einer teleologischen Vorstellung verstanden wird, die besonders in der Goetherezeption der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Rolle spielt. Konzepte, die für lebende Organismen und Spezies, für die «[g]eprägte Form die lebend sich entwickelt» erarbeitet wurden¹⁰, können natürlich nicht unmittelbar für zeichenhafte, künstlich-kulturelle Konstrukte gelten wie Texte und Makrotexte. Goethes Konzept der Morphologie ist kein System, sondern es geht aus einer Ansammlung von unterschiedlich entstandenen und von Goethe selbst mit historischer Distanz edierten Aperçus hervor. Gleichzeitig stimuliert es, das Kunstwerk in seiner eigengesetzlichen Dynamik und infolgedessen in seiner Pluralität zu betrachten. Dies ist insbesondere der Fall, wenn textuelle und makrotextuelle Verwandlungen in einem gemeinsamen Rahmen diskutiert werden, was jenes dialogische Prinzip produktiv macht. Damit geben die einzelnen Beiträge Impulse, Texte als Verwandlung von Texten auf verschiedenen Ebenen zu lesen, wobei Brüche und sogar Fehlleistungen oft zum zentralen Thema werden.

3.

Gilt Goethes Morphologie als Erkenntniskategorie für Kunstwerke? Dies ist die Frage, die David Wellbery in seinem Beitrag aufwirft und dabei zeigt, wie die Begriffe von Teil und Einheit, Idee und Typus in der Kunstbetrachtung von Goethe funktionalisiert werden und die «ungebundene Einheit» des Kunstwerks ans Licht bringen. Appelliert Wellbery an ein Prinzip der Mannigfaltigkeit, so wird dieses in den Deutungsperspektiven der Beiträge bestätigt, wobei verschiedene Wege eingeschlagen werden. Behandelt werden also die situativ bedingte und bedingende semantische Variation eines Worts durch ein ganzes Werk, nämlich die erste Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (siehe den Beitrag von Ernst Osterkamp); Entstehung und Verwandlungen exemplarischer Texte (siehe die Beiträge von Bernhard Fischer zu Goethes Mondliedern und von Ariane Ludwig zu den vielfältigen handschriftlichen Dokumenten der Überarbeitung der *Wanderjahre* von der ersten zur zweiten Ausgabe); die Variationen innerhalb eines ganzen Gedichtzyklus wie bei den *Römischen Elegien* im Beitrag von Stefan Nienhaus und die extremen Schwankungen der *Venezianischen Epigramme*: Anhand des äußerst instabilen und beweglichen Gedicht-Komplexes, der jeglichen traditionellen 'Werk'-Begriff sprengt, widerlegt Claus Zittel

¹⁰ *Urworte. Orphisch*. MA 12, S. 91.

methodisch in seinem Beitrag jede Engführung von organozistischen Morphologie-Konzepten und der Phänomenologie der Textualität.

Es geht aber weiterhin um interne Verwandlungen eines Stoffes oder einer Motivkonstellation in Goethes Œuvre, und zwar in den Beiträgen von Mathias Mayer über Werther in Goethes Lyrik und von Elena Agazzi über Proserpina. Bei der jahrzehntelangen Konstanz von Goethes Bilderwelt lässt sich eine Binnen-Intertextualität beobachten, in deren Verweisungs-dichte Konnotationen wechseln und sich ansammeln, was dem Bild, dem Wort eine selbstständige Prägnanz verleiht. Die Wandlungsprozesse, denen die Entstehung von *Faust. Ein Fragment* ausgesetzt war, und deren Spuren in der endgültigen Textgestalt indirekt vorhanden bleiben, werden von Stefania Sbarra rekapituliert¹¹.

Eine weitere Perspektive ist die der Strategien des Edierens eigener Textsammlungen. Gabriella Catalano zeigt in ihrem Beitrag, wie in Goethes *Ausgabe letzter Hand* Anordnung und Neukontextualisierung den verändernden Einblick in das Werk prägen, das sich als Sammlungsraum den zeitlichen Transformationen anbietet. In dieser Hinsicht legen Schreibprozess und Selbst-Edieren den Wandel einer Werksemantik frei, die Goethe selbst in der bekannten Formulierung «ein Unendliches in Bewegung»¹² zusammengefasst hat. Die Autorschaft in der Gestalt der Editionen untersucht Hendrik Birus, der zeigt, wie die Aufsätze aus der Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* in die Einzelbände von Goethes letzter Ausgabe integriert werden, was die Reflexion über das Kollektivwerk der Zeitschrift aus der Perspektive der auktorialen Aneignung impliziert. Ähnliches gilt für eine andere, von Goethe herausgegebene Zeitschrift, die hauptsächlich eine Edition weit zurückliegender Schriften darstellt, nämlich *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*. Der Beitrag von Ansgar Mohnkern untersucht den losen, ja unzusammenhängenden und heterogenen Charakter dieses Aggregats, das ja die Textbasis von Goethes morphologischen Studien darstellt.

Giovanni Sampaolo untersucht ein bisher nicht als solches erkanntes Fehlzitat aus Ovids *Metamorphosen* in Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren*, das in der Erzählung durch eine fiktive Fehlübersetzung und von einem komplexen Netz aus Fehlleistungen umspinnen wird. Aus Goethes Interesse an Dante und dessen Übersetzung ergebe sich nach der Rekonstruktion von Elena Polledri die Entdeckung der Form der Terzinen, was Goethes Verständnis der sprachlichen Übertragung als kulturellen Übergang erkennen lässt. Wie Goethe gearbeitet hat, wird von Bodo

¹¹ In dieser Hinsicht der Motiv-Konstanz und -Variation kann man nicht umhin auf Wilhelm Emrich zu verweisen, *Die Symbolik von Faust II: Sinn und Vorformen*, Königstein i.T. 1981⁵ (Nachdruck der 3., überarbeiteten Aufl. 1964).

¹² MA 6.2, S. 368.

Plachta ganz konkret in seinem Beitrag über Goethes Arbeitszimmer und Schreibtische in Frankfurt und in Rom, im Weimarer Gartenhaus und am Frauenplan dargestellt. Damit wird ein Blick in Goethes Werkstatt und in seine Schreibrituale und Arbeitsorganisation geworfen.

4.

Ganz zufällig und unabsichtlich begann das in diesem Band dokumentierte Kolloquium gerade am Jahrestag der Doppelschlacht bei Jena und Auerstedt, quasi als fernes Echo jenes epochalen Umbruchs. Eine gewisse Analogie zwischen Goethes Worten in den *Tag- und Jahreshäften* und unserer Situation vom 14. Oktober 2021 ist wohl kaum zu überhören: «Zwar brannte die Welt in allen Ecken und Enden», aber Weimar «genöß noch eines gewissen fieberhaften Friedens»¹³. Nach einer langen, weltweit völligen Unterbrechung aller wissenschaftlichen Veranstaltungen, bei einer gerade erst abflauenden Pandemie, eine Tagung 'in Präsenz', d.h. mit wirklichen Menschen, statt auf einem Bildschirm: Daran haben die Veranstalter und alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer festgehalten. Italien hielt dazu die archetypische Erzählstruktur von Boccaccios *Decamerone* bereit: einerseits die grassierende Pest in den Städten, andererseits literarische Vorträge auf einem abseitigen Hügel. Als Goethe-Forscherinnen und -Forscher haben wir uns diese wirklichen Unterhaltungen deutscher, italienischer und amerikanischer Ausgewanderten im Zeichen der Kunst, der Wissenschaft und der Geselligkeit gewünscht, und wir glauben, sagen zu dürfen, dass sie fruchtbar waren.

¹³ Zum Jahr 1806. MA 14, S. 164.

Haupt und Grundbegriffe des Lebens und der Kunst*

David E. Wellbery

Ein Paralipomenon zur *Einleitung* in die *Propyläen* lautet: «Die Naturschönheit ist den Gesetzen der Notwendigkeit unterworfen, die Kunstschönheit den Gesetzen des höchst gebildeten menschlichen Geistes; jene erscheinen uns gleichsam gebunden, diese gleichsam frei»¹. In der *Einleitung* selbst heißt es, der Künstler habe «wetteifernd mit der Natur etwas geistlich-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint»². An den Äußerungen aus dem Jahr 1798 zeichnet sich das Thema meines Beitrags ab. Es geht um das Verhältnis von Natur und Kunst und damit um die für beide Bereiche geeignete Erkenntnisform. Somit geht es auch um die Frage, inwiefern sich die Begrifflichkeit der Morphologie, wie sie von Goethe entwickelt wurde, zur Beschreibung und Deutung von Kunstwerken eignet. Von einer Gleichsetzung von Natur und Kunst kann mit Blick auf die zitierten Sätze keine Rede sein. Laut der zuerst angeführten Formulierung weisen zwar beide Bereiche eine immanente Gesetzmäßigkeit auf, durch die kategoriale Unterscheidung von Naturnotwendigkeit und freier Geistestätigkeit werden sie jedoch auseinandergehalten. Beim genaueren Hinsehen merkt man auch, dass das ganze Begriffsgerüst aufgrund der adverbialen Bestimmung «gleichsam» leicht ins Schwanken gerät, – das unscheinbare Wort lässt eine ironische Note mithören, die für Goethes theoretische Schriften nicht untypisch ist. Eine vergleichbare Abschwächung begrifflicher Schärfe zugunsten der Freisetzung schwebenden Sinnpotentials ist auch an der zweiten Formulierung zu beobachten. Dort heißt es, dass das im Wetteifer mit der Natur hervorgebrachte geistig-organische Kunstprodukt «natürlich zugleich und übernatürlich» erscheine. Als letztes Beispiel sei

*Der Titel bezieht sich auf folgende Stelle aus Goethes *Tagebuch der italienischen Reise*: «Es ist unglaublich was mich diese acht Wochen auf Haupt und Grundbegriffe des Lebens so wohl, als der Kunst geführt haben» (FA 15.1, S. 733).

¹ FA 18, S. 477.

² *Ebd.*, S. 462.

an einen Satz aus dem Aufsatz über *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* erinnert: «Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur»³. In welchem Sinne, fragt man sich, denn auch hier wird die apodiktische Bestimmung gleichzeitig gesetzt und aufgehoben. Dementsprechend lautet meine These: Die an den zitierten Beispielen zuerkennenden semantischen Schwankungen rühren daher, dass in Goethes theoretisch-wissenschaftlichen Arbeiten die vergleichende Betrachtung von Natur und Kunst sich in einem semantischen Reflexionsraum entfaltet, der von einem Als-ob, einem «gleichsam» mitgeprägt ist. In diesem Raum bilden sich die 'Haupt- und Grundbegriffe des Lebens' und der Kunst heraus. Die Einheit von Kunst und Natur ist spekulativ, reflektierte Identität des Unterschiedenen⁴. Im Folgenden versuche ich diese These anhand von drei Begriffen zu konkretisieren: Ungebundenheit, Entschiedenheit und Identität.

1. Ungebundenheit

Ein frühes Beispiel des Reflexionsverhältnisses von Kunst und Natur findet sich in dem Konvolut *Aus Goethes Brieftasche*, das Goethe 1776 als Anhang zu Heinrich Leopold Wagners Übersetzung von Louis-Sébastien Merciers *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* veröffentlichte. Dort ist zu lesen: «Es ist endlich einmal Zeit, daß man aufgehöret hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß»⁵. Der Satz wird oft als Ablehnung der klassischen Regelästhetik im Sinne der Genieemphase der 1770er Jahre verstanden. Tatsächlich aber geht es hier nicht um eine leere Negationsgeste, sondern um ein wohlüberlegtes Raisonement. Goethe führt nämlich einen Grund an, warum ihm die Regelpoetik abhold ist. «Das Zusammenwerfen der Regel», erklärt er, «gibt keine Ungebundenheit»⁶. Goethes Kritik betrifft nicht die Normativität schlechthin, sondern vielmehr die Unmöglichkeit, durch eine willkürliche Zusammenstellung von Regelbestimmungen mehr als ein Zusammengeflicktes zu produzieren. Die Regelpoetik verfügt nicht über die notwendigen begrifflichen Mittel, um die ungebundene Einheit des Werks zu denken.

³ *Ebd.*, S. 506.

⁴ Mit dieser These wird Goethes Denken mit maßgeblichen philosophischen Bestrebungen seiner Zeit in Verbindung gebracht. Im Rahmen dieses Aufsatzes ist es nicht möglich, diese Verbindungen zu erkunden, aber zumindest zwei Leitendenzen sollen erwähnt werden: a) das Hinausgehen über die alltägliche empirische Erkenntnisform; b) die Entwicklung eines höheren Begriffs der Anschauung.

⁵ *Ebd.*, S. 174.

⁶ *Ebd.*

Damit ist ein Grundproblem formuliert, dass sich nicht nur für Goethes Kunsttheorie, sondern auch für seine Morphologie als zentral erweisen wird: das Problem der wesentlichen Einheit des künstlerischen bzw. natürlichen Gegenstandes. An dieser Problemstelle tritt seit Aristoteles traditionell der Formbegriff ein, von dem man meinen könnte, er stehe Goethe gar nicht zur Verfügung, da am Anfang des kleinen Aufsatzes die Rede von der «Form dramatischer Stücke» abgelehnt wurde. Dem ist aber nicht so. Goethe weiß sich durch Einführung eines innovativen Formbegriffs zu helfen, eines Begriffs, der mehr als eine Zusammenstellung von äußern Merkmalen beinhaltet: «Deswegen gibts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. [...] [die] inner[e] Form, die alle Formen in sich begreift»⁷. Halten wir also fest: 1776 führt Goethe einen Formbegriff in die Ästhetik ein, der a) genuine, nicht bloß «zusammengebundene» Einheit gewährleistet, b) Form als inneres Prinzip der Intelligibilität des Gegenstandes begreift und c) eine produktive Kapazität – hier: das Gefühl – postuliert, dem das Prinzip entspringt und das es nachvollziehend erfasst. Diese konzeptuelle Leistung wurde dadurch ermöglicht, dass sich Goethes Denkprozess in jenem oben erwähnten Reflexionsraum zwischen Natur und Kunst ausfaltete. Denn das Konzept der ungebundenen Ganzheit, die dem Begriff der inneren Kunstform zugrunde liegt, ist seinerseits auf die Totalität der «verbreiteten Natur»⁸, das heißt, auf die metaphysische Instanz einer umfassenden, sich aus sich herausgestaltenden Einheit bezogen. Hierauf wird zurückzukommen sein.

Das eben referierte Konzept entstammt selbstverständlich einer bestimmten Phase von Goethes Entwicklung, aber das Beharren auf die Priorität der Ganzheitlichkeit und die Ablehnung einer von Teilen ausgehenden Auffassung künstlerischer Produktion ist ein durchgehender Zug von Goethes kunstbezogenen Äußerungen. Noch am 20.6.1831 kann er gegenüber Eckermann ausrufen: «Wie kann man sagen, Mozart habe Don Juan *komponiert!* *Komposition* – als ob es ein Stückchen Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!»⁹ Es sind dann auch die isolierten, aus dem Gefüge des Ganzen herausgerissenen und als selbständig betrachteten Teile, die Goethes anfängliche Versuche in der Botanik zum Scheitern bringen. Das wird zum Beispiel in dem kostbaren Aufsatz *Geschichte meines botanischen Studiums* folgendermaßen beschrieben:

⁷ *Ebd.*

⁸ *Ebd.*, S. 175.

⁹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Ernst Beutler, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1976, S. 759.

Soll ich nun über jene Zustände mit Bewußtsein deutlich werden, so denke man mich als einen geborenen Dichter, der seine Worte, seine Ausdrücke unmittelbar an den jedesmaligen Gegenständen zu bilden trachtet, um ihnen einigermaßen genug zu tun. Ein solcher sollte nun eine fertige Terminologie ins Gedächtnis aufnehmen, eine gewisse Anzahl Wörter und Beiwörter bereit haben, damit er, wenn ihm irgend eine Gestalt vorkäme, eine geschickte Auswahl treffend, sie zu charakteristischer Bezeichnung anzuwenden und zu ordnen wisse. Dergleichen Behandlung erschien mir immer als eine Art von Mosaik, wo man einen fertigen Stift neben den andern setzt, um aus tausend Einzelheiten endlich den Schein eines Bildes hervorzubringen; und so war mir die Forderung in diesem Sinne gewissermaßen widerlich¹⁰.

Die zugrunde liegende Beobachtung, dass die Zerlegung des Naturphänomens in Teile und die terminologische Fixierung derselben der Erkenntnis Abbruch tun, findet sich oft in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Diese Stelle ist jedoch besonders interessant, weil hier die Kunst – genauer: Goethes eigene Erfahrung bei der dichterischen Produktion – als erkenntnisfördernde heuristische Ressource dient. Von dieser Erfahrung aus gewinnt Goethe die Einsicht, dass die zur Terminologie geronnene Sprache des Bezugs zur plastisch sich gestaltenden Erfahrung entbehrt. Die dichterische Sprache dient jedoch nicht bloß als Kontrast zur Terminologie; sie beansprucht einen epistemologischen Vorrang. Denn sie schmiegt sich dem Erfahrungsvollzug an, formt sich in mitvollziehender Konformität mit dem sich entfaltenden Gestaltenwandel des jeweiligen Phänomens. Das Schlüsselwort in Goethes Beschreibung dieses Sachverhalts ist natürlich das Zeitwort «bilden», dessen Verwendung an der zitierten Stelle die bekannten Zeilen aus *Howards Ehrengedächtnis* anklingen lässt, welche den spezifischen Erkenntniswert der Dichtung in deren Fähigkeit verorten, die von Luke Howard entwickelte, durchaus unentbehrliche Wolkenklassifikation zu überschreiten und die wesensmäßige Kontinuität im Werden und Wandel der Wolkenbildung zu erfassen¹¹.

Liefert die Terminologie nur den Schein eines Bildes, dann deswegen, weil sie Zugang zu dem versperrt, was Goethe mit einem grandiosen Superlativ die «absoluteste Einheit»¹² eines natürlichen Geschöpfs nennt. Erfassbar ist diese Einheit nur als Idee. Nur in der Idee ist, mit Mephis-

¹⁰ FA 24, S. 744-745.

¹¹ «So, wenn der Maler, der Poet, / Mit *Howards* Sond'ring wohl vertraut, / Des Morgens früh, am Abend spät, / Die Atmosphäre prüfend schaut, // Da läßt er den Charakter gelten; / Doch ihm ertheilen luftige Welten / Das Übergängliche, das Milde, / Daß er es fasse, fühle, bilde» (FA 2, S. 505).

¹² FA 24, S. 269.

topheles gesprochen, das «geistige Band», welches ungebundene Einheit gründet, zur adäquaten Erkenntnis gebracht¹³. Mit dem Begriff der Idee nennt Goethe die höchste Stufe der Erkenntnis natürlicher Einheiten. Andere in Einzeluntersuchungen verwendete Begriffe – zum Beispiel Typus, Urbild, Schema – sind als Vorstufen der Idee zu betrachten, die deren Gesetzmäßigkeit oder Regelcharakter teilen. Auf naturwissenschaftlicher Seite sind diese Zusammenhänge gut erforscht. Hier möchte ich zwei Aspekte der weniger ausführlich diskutierten Verwendung des Ideenbegriffs in der Theorie des Schönen und der Kunst thematisieren.

Es ist ein zentrales Motiv von Goethes Denken, dass das ganzheitliche «Schema» bzw. das «Urbild», demgemäß die «schaffende Gewalt» der Natur verfährt, nicht den «Sinnen», sondern «dem Geiste darzustellen» sei¹⁴. In dieser nur durch den Geist erfassbaren Gesetzmäßigkeit wurzelt die Fruchtbarkeit der Idee als eines generativen Prinzips. Hat man sich die Idee im Geiste angeeignet, dann lässt sich ein Spektrum oder Reihe möglicher Verwirklichungen konzipieren, die, auch wenn sie empirisch nicht belegt sind, in ihrer Gesetzeskonformität «innerliche Wahrheit und Notwendigkeit»¹⁵ aufweisen. Diese konzeptuelle Konfiguration bildet die Grundlage des 1794 verfassten Textes *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden kann*. Hier geht es nicht darum, die Gesetzmäßigkeit einer lebendigen Organisation zu bestimmen; vielmehr will Goethe das Prinzip herausstellen, welches dem auf höhere Organismen bezogene Schönheitsurteil zugrunde liegt. Wie bei der naturwissenschaftlichen Erkenntnis muss der Forscher von äußeren Kriterien wie Proportion und Symmetrie absehen und stattdessen «geistige Formeln» aufstellen, die «mit dem Verfahren der größten Künstler zusammentreffen» und sich gleichzeitig auf «schöne Naturprodukte» anwenden lassen¹⁶. Wichtig in diesem Zusammenhang scheint mir Goethes Ergänzung der Formel Vollkommenheit-plus-Freiheit durch die Aspekte des Zutrauens und der Hoffnung, womit die anthropologische Bedeutsamkeit der Schönheitsidee angedeutet wird. Ebenso signifikant ist Goethes methodologischer Vorschlag, durch

¹³ *Faust*, V. 1936-1941: «Wer will was lebendig's erkennen und beschreiben, / Sucht erst den Geist heraus zu treiben, / Dann hat er die Teile in seiner Hand, / Fehlt leider! nur das geistige Band» (FA 7.1, S. 84).

¹⁴ FA 24, S. 270.

¹⁵ «Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen» (an Herder, 17. Mai 1787, FA 15.1, S. 346).

¹⁶ FA 24, S. 220-221.

imaginative Variation, das Spektrum möglicher Verwirklichungen der Schönheitsidee abzumessen, ein Verfahren, das offensichtlich an das im Brief an Herder erwähnte Gedankenexperiment der phantasiemäßigen Erfindung gültiger Pflanzenformen anknüpft¹⁷. Somit lässt der kleine Aufsatz den Umriss einer morphologischen Ästhetik erkennen, die in der einheitsstiftenden Idee und der ideengeleiteten Erkundung von varianten Konkretisierungen ihr konzeptuelles Zentrum hat. Zur vollen Ausfaltung gelangt diese Ästhetik vier Jahre später in der paradigmatischen *Laokoon*-Beschreibung, die Goethe im ersten *Propyläen*-Heft veröffentlichte. Hier ist nicht der Ort, die Befunde dieses ausgiebig erforschten Aufsatzes *en détail* darzustellen, aber einen für mein Anliegen zentralen Punkt möchte ich doch hervorheben. Das organisierende Zentrum von Goethes Beschreibung ist die Bestimmung des ästhetischen Typus, der sich in der skulpturalen Ausgestaltung der Gruppe verwirklicht. Es handelt sich um die Gattungsidee der pathetischen Schönheit, deren innere Spannkraft dem momentanen Umschlag von Streben in Leiden entspringt. Die Umschlagsformel bündelt sinnlich-leiblich-energetische und affektiv-geistige Aspekte zur einheitlichen Gestalt einer Grenzerfahrung menschlichen Seins. Sie ist die künstlerische Idee, welche alle von Goethe untersuchten Aspekte des Werkes zur ungebundenen Einheit synthetisiert. Daran schließt sich dann das morphologische Verfahren der Reihenbildung an, indem Goethe die *Laokoon*-Gruppe mit anderen Skulpturen in Beziehung setzt oder alternative Sujets, an denen die Pathosidee zu realisieren wäre, imaginativ durchspielt.

An dieser Stelle will ich auf eine andere Dimension von Goethes Begriff ungebundener Einheit aufmerksam machen, die an der *Laokoon*-Beschreibung erkennbar ist. Im zweiten Absatz, wo die Grundvoraussetzungen der Untersuchung erläutert werden, behauptet Goethe, dass, wenn von einem «trefflichen Kunstwerk» gesprochen werde, es «fast nötig» sei, «von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz»¹⁸. Ich schlage vor, diese Formulierung im Sinne eines Monismus der Kunst zu deuten. Wir kennen ja ähnliche Äußerungen aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften, zum Beispiel aus der *Farbenlehre*: «Farben und Licht stehen zwar unter einander in dem genauesten Verhältnis, aber wir müssen uns beide als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will»¹⁹. Der Monismus, der in

¹⁷ «Höchst interessant wird alsdann die Betrachtung sein, wie man Charaktere hervorbringen könne, ohne aus dem Kreise der Schönheit zu gehen, wie man Beschränkung und Determination aufs besondere, ohne der Freiheit zu schaden könne erscheinen lassen» (*ebd.*, S. 221).

¹⁸ FA 18, S. 489.

¹⁹ FA 23.1, S. 12.

den zitierten Sätzen Goethes zur Sprache kommt, ist eine schwer nachvollziehbare These, denn sie widerspricht unserer alltäglichen Auffassung beispielsweise von Einzelphänomenen und umfassender Ganzheit. Wie kann die Natur ganz im Farbenkreis, die Kunst ganz in der *Laokoon*-Gruppe gegenwärtig sein? Um solche Verhältnisse begreifen zu können, musste Goethe durch die Schule Spinozas gehen. So lautet eine zur Zeit seiner Spinoza-Studien niedergeschriebene Notiz: «Alle beschränkte Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Teile des Unendlichen sie nehmen vielmehr Teil an der Unendlichkeit»²⁰. Auch der Begriff der Idee als synthetisches Prinzip eines lebendigen Wesens bezieht sich letztlich auf die umfassende Ganzheit der Natur. Der gleiche Gedanke spinozistisch gewendet: «Wir können bei Betrachtung des Weltgebäudes, in seiner weitesten Ausdehnung, in seiner letzten Teilbarkeit, uns der Vorstellung nicht erwehren daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wonach Gott in der Natur, die Natur in Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit, schaffen und wirken möge»²¹. Auch wenn die Grundlagen von Goethes monistischer Auffassung auf die 1770er Jahre zurückreichen und in den 1780er Jahren durch die erneute Beschäftigung mit Spinozas Philosophie vertieft werden, ist es der späte Goethe, der in lyrisch-spielerischen Kapriolen das poetische Potential des Monismus erkundet:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgebilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art²²[.]

Der um die Vergleichspartikel konstruierte Parallelismus ist die spielerische Bestätigung meiner These, dass auch der Monismus zu den Haupt- und Grundbegriffen des Lebens und der Kunst gehört.

2. Entschiedenheit

Der Begriff der Entschiedenheit, dem ich mich jetzt zuwende, wird in der neueren Forschung zu Goethes Morphologie nur beiläufig erwähnt. Ich möchte ihn aber in den Rang eines Haupt- und Grundbegriffs des Lebens und der Kunst erheben, das heißt, ihn als eine Kategorie betrachten, die vor aller Erfahrung das morphologische Wissen strukturiert. In diesem Sinne hat Goethe die Leitbegriffe seiner Forschungstätigkeit

²⁰ FA 18, S. 188.

²¹ FA 24, S. 449.

²² FA 10, S. 527.

verstanden. So bekundet er in einer späten Notiz, welche die *Weimarer Ausgabe* unter den Titel *Aphoristisches* stellt, seine Vorliebe für diejenige «Region [...], wo Metaphysik und Naturgeschichte übereinander greifen» und der Forscher unter dem «hohen Einfluß der Idee» stehe²³. In jener Region erfasse er die Begriffe, welche die Bewältigung «gränzenloser Einzelheiten» und die Gewinnung von «Klarheit und Ordnung» ermöglichen.²⁴ Zu diesem Repertoire von Ordnungsbegriffen gehört auch die Entschiedenheit. Sie ist vorgreifend als derjenige Aspekt der Idee zu bestimmen, die Absonderung, Differenz, Selbständigkeit und einmalige Individualität in die umfassende Einheit einbringt. Insofern bezeichnet der Begriff der Entschiedenheit das Moment innerer Artikulation und gerade aus diesem Grunde ist er auch für die Ästhetik relevant.

Der dritte Vortrag aus der 1796 verfassten Vortragsreihe zur vergleichenden Anatomie behandelt die Gesetze der Organisation überhaupt und kann uns hier als Leitfaden dienen. Unterschieden werden drei grundlegende Formen der Organisation: eine Nullstufe, die sich bei den Mineralkörpern beobachten lässt; eine unvollkommene Form der Organisation, welche die Pflanze aufweist, schließlich die vollkommene Organisation der höheren Tiere. Vollkommenheit ist hier im Sinne der vollständigen Realisierung eines Begriffs zu verstehen. Somit kann man von Organisation im eigentlichen Sinne des Wortes erst bezüglich der dritten Stufe reden. Aber der kontrastierende Blick auf die Vorstufen ist nichtsdestoweniger zur Klärung des Begriffs notwendig. Die Nullstufe – die Stufe der mineralogischen Verbindungen – ist dadurch gekennzeichnet, dass sich die Grundteile des Mineralkörpers in einem Zustand «suspendierter Gleichgültigkeit» befinden²⁵. Mit diesem schönen Begriff (der nebenbei gemerkt für das Verständnis der *Wahlverwandtschaften* einschlägig ist) erfasst Goethe die Tatsache, dass die Teile, obzwar sie eine Zeit lang miteinander verbunden sein mögen, durch einwirkende Kräfte auseinandergerissen und in neue Verbindungen eingebracht werden können. Etwas salopp formuliert: Im Salz ist dem Chlorid das Natrium egal. Solche Körper weisen keine eigene Gestalt auf, sie kennen keine Differenz zwischen Innen und Außen, sie bilden aufgrund der «Gleichgültigkeit ihrer Teile in Absicht auf ihr Zusammensein»²⁶ kein organisiertes Ganzes. Das ändert sich, wenn man die Stufe der Pflanze erreicht. Pflanzen verarbeiten aufgenommene Stoffe «auf das innigste», sondern das Unbrauchbare ab, entwickeln dann eine «das mannigfaltigste Leben bezeugende Form». Diese Lebensform mit ihrem von Goethe herausgearbeiteten sechsstufigen Wachstumsverlauf

²³ WA II, 6, S. 348: *Zur Morphologie*, I. Teil.

²⁴ *Ebd.*, S. 348-349.

²⁵ FA 24, S. 273.

²⁶ *Ebd.*, S. 274.

ist allerdings in dem Sinne unvollkommen, dass sie die nacheinander entstehenden organischen Teile, wie Goethe hervorhebt, zu der «hohen Determination und Festigkeit [nicht] erheben» könne, «als es von den vollkommeneren Tiernaturen geschieht»²⁷. Dieses Urteil beruht auf Goethes Einsicht, dass die Pflanze bloß als «scheinbares Ganzes»²⁸ zu betrachten sei, welches aus unabhängigen, jedoch identischen Teilen bestehe. Zur Ganzheitlichkeit bzw. zur Vollkommenheit der Organisation fehlt die interne Differenzierung, fehlt die Ko- und Subordination nicht identischer, nicht austauschbarer Teile. Es fehlt mit anderen Worten die Entschiedenheit: «Daher entspringt aus der völligen *Entschiedenheit* der Glieder die Würde der vollkommensten Tiere und besonders des Menschen. Hier hat, in der regelmäßigsten Organisation, alles bestimmte Form, Stelle, Zahl, und was auch die mannigfaltige Tätigkeit des Lebens für Abweichungen hervorbringen mag, wird das Ganze sich immer wieder in sein Gleichgewicht stellen»²⁹. Eine weitere, dem gleichen Kontext entnommene Stelle, die den Begriff in Form eines Verbuns einsetzt, lässt deutlich erkennen, dass die Entschiedenheit mit funktionaler Differenzierung, Entgegensetzung und Interdependenz der Komponenten einhergeht³⁰. Überall (nicht nur im Organischen), wo ganzheitliche Zusammenhänge entstehen, ist der Prozess des Sich-Entscheidens am Werk. Man denke an den 695ten Paragraphen der *Farbenlehre*, der in sublimstem *Farbenlehre*-Prosastil anhebt: «Entstehung der Farbe und sich entscheiden ist eins»³¹. An dieser Stelle wird dann auch der Begriff der Polarität als die im Bereich der Farben prägende Erscheinungsform der Entschiedenheit eingeführt und durch eine dem Text eingefügte Matrix der einschlägigen polaren Werte illustriert. In diesem Sinne kann auch die Pflanze, obwohl sie kein vollkommen organisches Wesen ist, als organisierte Verlaufsgestalt betrachtet werden. Dies jedenfalls die Ansicht, die Goethe in seinen späten Überlegungen zur Spiraltendenz vertritt, wo die entschiedene Polarität von männlichem Vertikalsystem und weiblichem Spiralsystem in eine höhere Synthese überführt und aufgehoben wird³².

Ist die Entschiedenheit, wie Goethes Vortrag über die Gesetze der Organisation in aller Deutlichkeit zeigt, ein Grundbegriff der Morpho-

²⁷ *Ebd.*, S. 275.

²⁸ *Ebd.*, S. 276.

²⁹ *Ebd.*, S. 279 (Hervorhebung D.E. W.).

³⁰ « [...] dann sind die Glieder geeignet sich zu entscheiden, aus ihrem früheren Verhältnis tretend, sich von einander aufs möglichste abzusondern, ohngeachtet ihrer innerlichen Verwandtschaft bestimmte entgegengesetzte Charaktere anzunehmen, und indem sie sich in Systeme zusammendrängen die mannigfaltigen energischen Operationen des Lebens möglich zu machen» (*ebd.*, S. 278).

³¹ FA 10, S. 226.

³² FA 24, S. 804-805.

logie, dann stellt sich die Frage, ob das auch für die Kunst gelte. Um diese Frage zu beantworten, lohnt es sich, an eine oft zitierte Stelle aus dem Aufsatz *Bedeutende Förderniß durch ein einziges geistreiches Wort* anzuknüpfen. Thema ist Goethes von Heinroth als «gegenständliches Denken» bezeichnete Denkweise, weiterhin – und das ist der für uns relevante Aspekt – seine gegenständliche Dichtung. Um den Sinn dieses Ausdrucks zu erläutern, berichtet Goethe, dass im Laufe seines Lebens «gewisse große Motive, Legenden, uralteschichtlich Überliefertes» sich ihm so fest einprägten, dass sie «vierzig bis fünfzig Jahre lebendig und wirksam [in seinem] Innern» blieben, dabei «sich immer umgestalteten» und schließlich «einer reineren Form, einer entschiednern Darstellung entgegen reiften»³³. An dieser Stelle erkennt man, dass Goethes Begriff des Gegenständlichen nicht primär auf die empirische Erfahrung bezogen ist, sondern vielmehr die Entschiedenheit meint, das heißt: die sich zur seienden Selbstständigkeit herausgestaltende Form. Die reine Form findet ihre Konkretion in der scharfen Binnendifferenziertheit der Darstellung, wobei die Bilder ihr Schemenhaftes abstreifen und als durchartikuliertes, seiendes Gebilde hervortreten. Im Purkinje-Aufsatz wird die produktive Kraft, welche innere Bilder – Goethe nennt sie «Idole» – zur gegenständlichen Konkretion bringt, zur Voraussetzung von Kunst überhaupt erklärt³⁴. Sehr erhellend ist dann im gleichen Aufsatz folgende Feststellung: «Je größer das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild. Man sehe Zeichnungen von Raffael und Michel Angelo, wo auf der Stelle ein strenger Umriß das was dargestellt werden soll vom Grunde loslöst und körperlich einfaßt»³⁵. Nicht nur das sich vom Grund abhebende Bild weist aber Entschiedenheit auf, sondern auch der Produktionsprozess, dessen leibliche Vollzugsform Goethe folgendermaßen beschreibt: «Alles kommt darauf an, das Eigenleben des Auges und der korrespondierenden Finger zu der entschiedensten verbündeten Wirksamkeit heranzusteigern»³⁶. Sowohl die künstlerische Gestaltung als auch die ästhetische Erfahrung sind als einheitliche Doppelbewegung von in Eins fassender Formbildung und entschiedenster Artikulation zu begreifen; anders formuliert: als «in sich auseinandernehmendes Zusammennehmen»³⁷. Das ist die Grundform

³³ *Ebd.*, S. 596.

³⁴ «Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervorthun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden» (FA 25, S. 826).

³⁵ *Ebd.*, S. 827.

³⁶ *Ebd.*

³⁷ So Heidegger zum Verhältnis von *synthesis und diaresis* im apophantischen Satz.

goethischer Erfahrung. So schreibt er in dem Aufsatz *Einwirkung der neueren Philosophie*: «denn hatte ich doch in meinem ganzen Leben, dichtend und beobachtend, synthetisch, und dann wieder analytisch verfahren, die Systole und Diastole des menschlichen Geistes war mir, wie ein zweites Atemholen, niemals getrennt, immer pulsierend»³⁸.

3. Identität

In einem Brief an Charlotte von Stein vom 9.7.1786 lesen wir: «Das ungeheure Reich [das Pflanzenreich] simplifiziert sich mir in der Seele [...] Und es ist kein Traum keine Phantasie; es ist ein Gewährwerden der wesentlichen Form, mit der die Natur gleichsam immer spielt und spielend das mannigfaltige Leben hervorbringt»³⁹. Goethe konnte aufgrund gemeinsamer Leseerfahrungen voraussetzen, dass seine Korrespondentin den Ausdruck «Gewährwerden der wesentlichen Form» als Übersetzung eines technischen Begriffs aus der Philosophie Spinozas erkennen würde. Zwei Monate vorher (5.5.1786) hatte er nach Erhalt von Jacobis Buch *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn* (1785) den entsprechenden lateinischen Begriff in seinem Antwortbrief verwendet. Was im Brief an Frau von Stein «Gewährwerden der wesentlichen Form» heißt, wird im Brief an Jacobi das *Schauen* der *essentiae formalis* genannt, Spinozas Definition der *scientia intuitiva* entsprechend⁴⁰. Damit befinden wir uns in jenem thematischen Bereich, worauf sich Goethes Begriff der Anschauung bezieht. Hier möchte ich auf eine bestimmte Sinndimension dieses Begriffs aufmerksam machen, nämlich die Anschauung als Erfahrungsmodus der Subjekt-Objekt Identität⁴¹. So

Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit, Gesamtausgabe* II, 29/30, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 1983, S. 457.

³⁸ FA 24, S. 443.

³⁹ FA 2, S. 638-639.

⁴⁰ «Wenn Du sagst man könne an Gott nur *glauben* [...] so sage ich dir, ich halte viel aufs *schauen*, und wenn Spinoza von der *Scientia intuitiva* spricht, und sagt: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*; so geben mir diese wenigen Worte Muth, mein ganzes Leben der Betrachtung der Dinge zu widmen die ich reichen und von deren *essentia formali* ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann [...]» (FA 29, S. 629). Übersetzung des zitierten Spinoza-Satzes: 'Diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee der formalen Wesenheit einiger Attribute Gottes fort zu der adäquaten Erkenntnis der Wesenheit der Dinge'. Vgl., Spinoza, *Ethica* E2p40s2, sowie den Kommentar in Eckart Förster, *Die 25 Jahre der Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M. 2011, S. 100-106.

⁴¹ Die Tendenz setzt sehr früh ein. Vgl. diesen Satz aus dem 1776 veröffentlichten Konvolut *Aus Goethes Brieftasche*: «Nimm ietzo das *Haften* an Einer Form, unter *allen*

stellt Goethe in einem 1801 verfassten Brief an Jacobi fest, die einzige Art von Philosophie, die ihm wahrhaft fördere, sei die, welche «unsere ursprüngliche Empfindung, als seien wir mit der Natur eins, erhöht, sichert und in ein tiefes[,] ruhiges Anschauen verwandelt»⁴². Sehr bekannt ist natürlich der Satz: «Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird»⁴³. Schließlich wird in dem Aufsatz *Anschauende Urteilskraft* gefordert, «das Anschauen einer immer schaffenden Natur» so intensiv einzuüben, dass man schließlich zur geistigen «Teilnahme an ihren Produktionen» befähigt wird⁴⁴. Meine Frage lautet: Wie ist diese im Anschauen erreichte Identität zu verstehen?

Eine mögliche Antwort ginge vom traditionsreichen Begriff der Ideenschau aus, das heißt, vom Begriff einer Anschauung, der die Gegenüberstellung von Blickzentrum und Gehalt fehlt und die daher als das Subjekt erfüllende Prägnanz erlebt wird⁴⁵. Ich glaube jedoch, dass eine solche Auslegung des goetheschen Anschauungsbegriffs in die Irre führt, und zwar deswegen, weil sie sich am Paradigma der visuellen Wahrnehmung orientiert. In seiner Würdigung der wissenschaftlichen Arbeiten von Caspar Friedrich Wolff hebt Goethe bei aller Anerkennung des «trefflichen Vorarbeiters» als Mangel von dessen Arbeiten hervor, dass Wolff «zwischen Sehen und Sehen» nicht unterschieden habe, das heißt, dass er nicht hinreichend berücksichtigt habe, dass in der naturwissenschaftlichen Forschung «die Geistes-Augen mit den Augen des Leibes in stetem lebendigem Bunde [...] wirken» müssen. Wissenschaftlich produktiv sei einzig eine Anschauung unter der Leitung der «Geistes-Augen»⁴⁶. Es gebe sogar Fälle, wo «die Grundgestalt sich am wunderbarsten aufschließt, dem Auge ganz verschwindet und nur vom Geiste verfolgt werden kann»⁴⁷. Ausschlaggebend ist nicht das Sehen im Sinne der empirischen Wahrnehmung, sondern die spezifische Art der geistigen Operation⁴⁸. Eine nähere Bestimmung dieser Operation ist einer

Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger, wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden» (FA 18, S. 180).

⁴² FA 29, S. 189 (Brief vom 23. November 1801).

⁴³ FA 25, S. 113.

⁴⁴ FA 24, S. 448.

⁴⁵ Vgl. Helmut Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, in *Gesammelte Werke III: Anthropologie der Sinne*, hrsg. v. Günter Dux u.a., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, S. 85-100.

⁴⁶ FA 24, 432.

⁴⁷ An Friedrich Siegmund Voigt, 20. Dezember 1806, FA 33, S. 150.

⁴⁸ Vielleicht wirft diese Diskussion des Motivs der «geistigen Augen» ein Licht auf eine rätselhafte Stelle in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Bei den Exequien Mignons folgt auf die Klage der Knaben («nicht mehr») folgendes Trostwort des Chors: «Schaut mit Augen des Geistes hinan! in euch lebe die bildende Kraft, die das Schönste, das Höchste

Stelle zu entnehmen, an der Goethe die Hauptforderung aufstellt, der ein kompetenter wissenschaftlicher Zeichner zu genügen habe:

Muß doch derjenige, der nachbilden, wieder hervorbringen will, die Sache verstehen, tief einsehen, sonst kommt ja nur Schein und nicht das Naturproduct in's Bild. Solche Männer sind aber nothwendig, wenn Pinsel, Radirnadel, Grabstichel Rechenschaft geben soll von den zarten Übergängen, wie Gestalt in Gestalt sich wandelt, sie, vorzüglich, müssen erst, mit geistigen Augen, in dem vorbereitenden Organ, das nothwendig folgende, in dem Abweichenden die Regel erblicken⁴⁹.

Der einsichtige und gemäß seiner Einsicht arbeitende Zeichner ist deswegen in der Lage, von den zarten Übergängen, die sich sowohl an der einzelnen Pflanze als im Pflanzenvergleich zeigen, *Rechenschaft* zu geben, weil er *die Sache versteht*. Was heißt aber die Sache verstehen? Der zitierte Passus lässt keinen Zweifel daran, dass der Begriff des Verstehens hier die Erfassung des allgemeinen Richtungssinns desjenigen Prozesses meint, dessen Vollzug beobachtet wird, und dieser ist natürlich die gesetzmäßige Entfaltung der Pflanze in ihren sechs Phasen. Das heißt: man muss verstehen, wo man im Prozess steht und über die Positivität des sichtbar Gegebenen hinaus erkennen, was durch das gegenwärtig beobachtete Pflanzenorgan *vorbereitet* wird und was auf diese Vorbereitung *notwendig* – d.h., der Idee nach – *folgen* muss. Die Einsicht des Zeichners ist kein blankes Sehen, nicht mal ein erfülltes Sehen im Sinne der Ideenschau, sondern ein dem Vollzug immanentes Handlungswissen. In dem berühmten Gespräch mit Schiller am 20.7.1794 ging es darum, diesem eine Auffassungsweise vorzuführen, welche die Natur «wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Teile strebend» darzustellen vermöge⁵⁰. Das kann aber nur heißen, dass die Natur nicht als statisches Objekt, sondern als sinnvoll handelnde Instanz begriffen wird. Damit aber ergibt sich eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Identitätsbegriffs. Die Teilnahme an den Produktionen der Natur ist selbstredend keine materielle; sie ist vielmehr geistiger Nachvollzug der Genese des Gegenstandes aus seiner Idee und somit teleologisches Handlungswissen. Von dem Hofgärtner Seidel in Dresden, bei dem Goethe mal Rat geholt hatte, heißt es in einer späten Notiz: «Er hatte sich den Begriff in seiner ganzen Folge nach und nach aus seiner eigenen Praxis vollständig errungen und gebarte damit besser als irgend ein anderer»⁵¹.

hinauf über die Sterne das Leben trägt» (FA 9, S. 956).

⁴⁹ WA II, 6, S. 172-173: *Zur Morphologie*, I. Teil.

⁵⁰ FA 24, S. 436.

⁵¹ WA II, 6, S. 346: *Zur Morphologie*, I. Teil.

Solches Vollzugswissen ist in dem Sinne anschaulich, dass es erstens ein unmittelbares (intuitives) Wissen ist und zweitens ein Wissen, in dem das Ganze und die Teile und damit auch «Simultanes und Sukzessives innigst verbunden sind»⁵². Es ist drittens insofern anschaulich, als es im Sinne des Monismus auf die umfassende göttlich-natürliche Substanz – auf die Idee im emphatischen Sinn – bezogen ist. Wenn Goethe also in seinem Brief an Frau von Stein das «Gewahrwerden der wesentlichen Form» hervorhebt, hat er nicht die Wahrnehmung einer festen Konfiguration im Blick, sondern eine sich gesetzmäßig entfaltende Tätigkeit.

Mein Ausgangspunkt in diesem Abschnitt war der Begriff der Identität und ich möchte nun mit einem kurzen Hinweis darauf schließen, wie die eben ausgeführten Überlegungen zur Naturerkenntnis mit Kunst und Ästhetik zusammenhängen. Zunächst ist auf den Sonderfall des Farbkreises zu verweisen, dessen «harmonische Gegensätze» laut *Farbenlehre* par. 812-813 einen Wink geben, «daß uns die Natur durch Totalität zur Freiheit heraufzuheben angelegt» sei. Insofern sei der in sich harmonisch entgegengesetzte Farbkreis als eine «Naturerscheinung» zu betrachten, die wir «unmittelbar» – das heißt: ohne die Vermittlung künstlerischer Gestaltung – zum «ästhetischen Gebrauch» überliefert erhalten. Und die spezifische Wirkung dieses protoästhetischen Phänomens bestehe darin, dass sie den pathologischen Charakter des Affekts zu neutralisieren und uns «durch Totalität zur Freiheit» heraufzuheben vermöge⁵³. Dieser die Kluft zwischen Natur und Kunst, Notwendigkeit und Freiheit überbrückende Gedanke lässt mutmaßen, dass für Goethe die künstlerische Form, der laut dem *Pandora*-Fragment die «höchste» Gewalt⁵⁴ (*vis*) zukomme, in ihrer Wirkungsdimension spontane schöpferische Tätigkeit freisetzt. Das ist allerdings nicht in dem Sinne zu verstehen, dass die künstlerische Form etwa einen Anstoß gäbe, der über das Werk hinauswirkte. Es geht vielmehr um die nachzuvollziehende Genese des Werks aus seiner Idee bzw. um die Erfahrung der Idee als eines «belebende[n] und ordnende[n] Prinzips»⁵⁵. Wenn von einer Ästhetik Goethes überhaupt gesprochen werden kann, dann hat sie hierin ihren Grundgedanken. Dessen wichtigste Implikation ist die Überwindung des abstrakten, sich am Objektparadigma orientierenden Formalismus zugunsten eines prozessualen Konzepts von Form. Am deutlichsten hat Goethe diesen theoretischen Schritt in einem Gespräch formuliert, von dem in der *Kampagne in Frankreich* berichtet wird. Dort geht es um die von Hemsterhuis-Anhängern verfochtene These, das

⁵² FA 24, S. 449.

⁵³ FA 10, S. 258-259.

⁵⁴ FA 6, S. 685.

⁵⁵ FA 10, S. 750: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1829), Buch 3: *Aus Makariens Archiv*.

Schöne trete dann ein, «wenn wir die größte Menge der Vorstellungen in Einem Moment bequem erblicken und erfassen» [...]. Dieser auf Messbarkeit ausgerichteten Auffassung stellt Goethe die These entgegen: «das Schöne sei, wenn wir das gesetzmäßig Lebendige in seiner größten Tätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir zur Reproduktion gereizt uns gleichfalls lebendig und in höchster Tätigkeit versetzt fühlen»⁵⁶. Das ist geistige Teilnahme im Bereich der Kunst, Vollzug des gesetzmäßigen, lebendig bildenden geistigen Prozesses, die das Werk hervorbringt. Dass das Lebendige in seiner «höchsten Tätigkeit und Vollkommenheit» erfahren wird, ist keine bloß quantitative, sondern eine teleologische Bestimmung, die letztlich geistige Selbstgesetzgebung anvisiert. In Italien ist Goethe diese Kunsterfahrung zuteilgeworden. Das scheint mir in folgenden Zeilen aus dem *Tagebuch der italienischen Reise* unmissverständlich ausgesprochen zu sein:

Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die [die] in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun die Überbleibsel des alten grosen Geistes erblickte, die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art der Verklärung sein selbst und ein Gefühl von freyerem Leben, höherer Existenz Leichtigkeit und Grazie⁵⁷.

⁵⁶ FA 16, S. 546.

⁵⁷ FA 10.1, S. 686.

«Gestaltenfolge».
Formen des Lebens und der Erzählung
in Goethes Heften *Zur Morphologie*

Ansgar Mohnkern

1.

In den Jahren zwischen 1817 und 1824 veröffentlicht Goethe bei seinem Verleger Cotta jene Serie von 'Heften', die er mit dem Titel *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie* versieht. Eigentümlich an dieser gewöhnlich als Hefte *Zur Morphologie* zirkulierenden Sammlung sind sowohl Inhalt als auch äußere Gestalt. So haben die Hefte bis heute kaum den Status dessen erreicht, was – wollte man an dem Begriff überhaupt noch festhalten¹ – gewöhnlich als 'Werk' bezeichnet wird. Insgesamt nämlich eignet dem Arrangement, in dem Goethe zwar nicht alle, aber die meisten seiner morphologischen Schriften in Teilen erstmals, in Teilen aber auch 'bloß' von Neuem zur Veröffentlichung bringt, etwas eigentümlich Loses, Unzusammenhängendes, Ungeordnetes, ja bisweilen gar Unförmliches. Schließlich liefern die Hefte zunächst einmal eine weder chronologisch noch thematisch einheitlich sortierte Ansammlung von Texten, die allesamt zu jenem Komplex der lebendigen Formen zwischen 'Metamorphose der Pflanzen', Anatomie und Osteologie gehören, der – so der Untertitel der Hefte – das Reich der «Bildung und Umbildung organischer Naturen» (MA 12, S. 7) durchmisst. Seine morphologischen Hefte gibt Goethe dabei in zwei Bänden heraus, von denen der erste vier (1817-1822), der zweite bloß noch zwei Hefte (1823-1824) umfasst. Das Antiklimaktische an der Darstellungsweise, die eine jede Lektüre enttäuscht, welche nach einem teleologischen Prinzip in der Anordnung der Texte Ausschau hält, spiegelt sich auch darin, dass Goethe etwa bei den letzten beiden Heften kaum mehr in der Lage zu sein scheint, eigenes Material aufzubringen. So versickert das Projekt am Ende mehr, als dass es tatsächlich zum Abschluss kommt. Zu dem bisweilen unkoordiniert anmutenden Erscheinungsbild des

¹ Einschlägig zur Diskussion natürlich nach wie vor Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in Ders., *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, dt. Übers. v. Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S. 57-63.

«Unternehmen[s]» (MA 12, S. 11) der Hefte gehört auch, dass Goethe in den beiden letzten vermehrt auf die Idee zurückgreift, einige seiner langjährigen Mitstreiter in morphologischen Angelegenheiten dazu zu bewegen, Texte anzuliefern, die er dann, teils kommentiert, in die Veröffentlichung aufnimmt. Am Ende wird das Projekt, das von Beginn an wohl sowieso nie die Vorstellung von einer ‘Vollendung’ im emphatischen Sinne kannte, mehr oder minder kommentarlos eingestellt².

So scheint wohl angemessen, die Hefte *Zur Morphologie* in genau jenem Licht zu betrachten, in dem Goethe sie selbst unaufgeregt markierte, als er sie in einem Brief an einen morphologischen Mitstreiter als «historisches Zeugnis»³ (MA 12, S. 829) bezeichnete. Das Bewusstsein um die eigene Geschichtlichkeit der Hefte seiner Beiträge ist es auch, was als Konstante in den Heften selbst immer wieder zur Sprache kommt. Dies klingt bereits in einem der programmatischen Texte in *Der Inhalt befürwortet* an:

Gegenwärtig ist bei mehr und mehr sich verbreitender Erfahrung, durch mehr sich vertiefende Philosophie manches zum Gebrauch gekommen, was zur Zeit als die nachstehenden Aufsätze geschrieben wurden, mir und andern unzugänglich war. Man sehe daher den Inhalt dieser Blätter, wenn man sie auch jetzt für überflüssig halten sollte, geschichtlich an, da sie denn als Zeugnisse einer stillen, beharrlichen, folgerechten Tätigkeit gelten mögen (MA 12, S. 20).

«Zeugnisse einer stillen, beharrlichen, folgerechten Tätigkeit»: So lautet die Formel, mit der Goethe nicht nur sein morphologisches Programm ausruft, sondern in dem sich auch das Bewusstsein spiegelt, dass jede (natur-)wissenschaftliche Praxis immer auch eine geschichtliche ist. So wirkt jeder der Beiträge an einem System mit, das sich, wenn auch bedächtig und langsam, in Bewegung befindet. Dieses im Kern geschichtliche Bewusstsein eignete bereits der *Farbenlehre*⁴, doch gerade

² Ergebnis dieser Praxis der Vielstimmigkeit sind die Beiträge von Carl Gustav Carus, Joseph Eduard d’Alton, Ignaz Löfl und Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, die neben einem ohnehin schon deutlichen Schwund des Werkcharakters den Heften Elemente kollektiver Autorschaft verleihen und – ganz im Sinne Barthes’ – am Ende die Idee des Autors selbst, wenn nicht abschaffen, so doch immerhin in Frage stellen. Vgl. hierzu Dorothea von Mücke, *Goethe’s Metamorphosis: Changing Form in Nature, the Life Sciences, and Authorship*, in «Representations», 95 (2006), S. 27-53 sowie Safia Azzouni, *Kunst als praktische Wissenschaft. Goethes «Wilhelm Meisters Wanderjahre» und die Hefte «Zur Morphologie»*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2005, S. 33-41.

³ Goethe an Nees von Esenbeck, 15. Mai 1817.

⁴ So in der Einleitung zum historischen Teil der *Farbenlehre*: «Wird einer strebenden Jugend die Geschichte eher lästig als erfreulich, weil sie gerne von sich selbst eine neue, ja wohl gar eine Urwelt-Epoche beginnen möchte; so haben die in Bildung und Alter Fortschreitenden gar oft mit lebhaftem Danke zu erkennen, wie mannigfaltiges Gute, Brauchbare und Hülfreiche ihnen von den Vorfahren hinterlassen worden». Denn, so

die ersten der Hefte folgen einer solchen Idee der Geschichtlichkeit in doppeltem Sinne. Zum einen nämlich rekurrieren sie wiederholt auf Goethes sehr persönliche *Geschichte meines botanischen Studiums*, das ganz im Zeichen eines sich «nach und nach entwickelnde[n] Fortschritt[s]» (MA 12, S. 24) steht⁵. Zum anderen aber dokumentieren die Hefte auch den Werdegang eines Wissensfeldes, das sich zudem noch selbst mit einem im weitesten Sinne geschichtlichen Problem befasst: nämlich einem morphologischen Wissen, das um Fragen von Entstehung, Entwicklung und Abwandlung lebendiger Formen kreist. Darin durchstreifen die Hefte das Feld des Lebens als die, wie Goethe schon früh sie nannte, «schönste Erfindung» (MA 2.2, S. 478) der Natur und leisten in der Nachverfolgung jener «Bildung und Umbildung organischer Naturen» die Spurensuche geschichtlicher Formprozesse, ja vielleicht sogar die Suche nach der Geschichtlichkeit von Formprozessen (des Lebens) selbst.

Die Herausgeber der Münchner Ausgabe bemerken über Goethes Hefte *Zur Morphologie* ganz nüchtern: «Ihr Inhalt ist außergewöhnlich heterogen» (MA 12, S. 915). Solche Heterogenität besteht zumindest in zweifacher Hinsicht. Erstens bilden die Beiträge Goethes (wie auch seiner Mitautoren) eine Konstellation von Texten, die über eine Spanne von etwa vier Jahrzehnten entstanden sind. Entstehungsgeschichtlich ältestes und für die Herausbildung einer Evolutionsbiologie von Linné bis Darwin vielleicht bedeutendstes Dokument ist der Text *Den Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der obern Kinnlade zuzuschreiben* (1786). Der Beitrag hat mit der Ausweisung einer Kontinuität zwischen tierischer und menschlicher Anatomie durchaus einen besonderen wissenschaftsgeschichtlichen Wert, zumal Goethes Beobachtungen zum *os intermaximillare* einen entscheidenden Baustein zum aufkommenden Verständnis der evolutionären Geschichtlichkeit von Leben selbst bedeuten. Goethes Beitrag nämlich arbeitet hier einem Naturverständnis entgegen, dessen Leitfaden im 19. Jahrhundert das von Charles Lyell in seinen *Principles of Geology* (1830-1833) ausgerufene Prinzip der «successive changes»⁶ bildet, in dem jenes methodologische Prinzip naturwissenschaftlicher Praxis formuliert wird, an das sich noch Charles Darwins

fährt Goethe fort: «Nichts ist stillstehend. Bei allen scheinbaren Rückschritten müssen Menschheit und Wissenschaft immer vorschreiten, und wenn beide sich zuletzt auch wieder in sich selbst abschließen sollten». Und: «Um sich von der Farbenlehre zu unterrichten, mußte man die ganze Geschichte der Naturlehre wenigstens durchkreuzen, und die Geschichte der Philosophie nicht außer Acht lassen» (MA 10, S. 475).

⁵ Der vollständige Titel schließt darum den Verweis auf das eigene Leben mit ein: «Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden» (MA 12, S. 3).

⁶ Charles Lyell, *Principles of Geology*, ed. by James A. Secord, Penguin, London 1997, S. 5.

On the Origin of Species (1859) beflissen halten wird⁷. Zweitens bildet sich die Heterogenität der Hefte aber natürlich auch in der Vielfalt der Gegenstände aus, die sich im weit aufgespannten Feld zwischen einer Theorie der *Metamorphose der Pflanzen* und jenen anatomischen und osteologischen Beiträgen ansiedeln, in denen Goethe sich zu jener Reihe von Lebensformen äußert, in der Probleme der «Verstäubung, Verdunstung, Vertropfung» (MA 12, S. 212 ff.) ebenso zur Sprache kommen wie etwa «die Faultiere und die Dickhäutigen» (MA 12, S. 244), ein «fossiler Stier» (MA 12, S. 252), Schalen- und Muscheltiere oder eben – in der von Eva Geulen symptomatisch ins Visier genommenen Rezension zu Eduard d’Altons illustrierten *Skelette[n] der Nagetiere* – «hupf- und sprunghastig[e]» (MA 12, S. 378) Nager⁸.

Dass die Hefte für den Verleger Cotta trotz eines für Goethes Verhältnisse durchaus maßvollen Honorars zu einem Minusgeschäft wurden und über weite Strecken des 19. Jahrhundert ohne bedeutende Rezeptionskarriere blieben, zeigt an, wie sowohl ihre Gestalt als auch ihre Inhalte zwar vielleicht nicht auf Ablehnung, aber doch auf eine Form von Achselzucken stießen. Wenn die Rezeption von Goethes Morphologie gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts schließlich Fahrt aufnimmt, so geschieht dies – etwa bei Rudolf Steiner, Ernst Haeckel, Wilhelm Troll oder selbst noch Gottfried Benn – vor allem auf Basis vager und vor allem allgemeiner Ideen, die nicht an der konkreten Lektüre der Hefte, sondern vielmehr an Goethes vermeintlich ganzheitlichen Prinzipien von Natur, Leben, Gestalt und Form interessiert sind⁹. Ganz sicher steht das Phänomen dieser notorischen Unschärfe

⁷ So etwa eine der meistzitierten Stellen Darwins: «It may be said that natural selection is daily and hourly scrutinising, throughout the world, every variation, even the slightest; rejecting that which is bad, preserving and adding up all that is good; silently at insensibly working, whenever and wherever opportunity offers, at the improvement of each organic being in relation to its organic and inorganic conditions of life. We see nothing of these slow changes in progress, until the hand of time has marked the long lapse of ages, and then so imperfect is our view into long past geological ages, that we only see that the forms of life are now different from what they formally were» (Charles Darwin, *On the Origin of Species. A Facsimile of the First Edition*, ed. by Ernst Mayr, Harvard University Press, Cambridge-London 1964, S. 84). In anschaulicher Weise hat Andrea Wulf in ihrer Biografie Alexander von Humboldts den Einfluss Goethes auf Humboldt und damit – auch vermittelt durch «lebenslange Humboldt-Lektüre» (Ulrich Päßler, *Darwin*, in *Alexander von Humboldt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Ottmar Ette, Metzler, Stuttgart 2021, S. 249) – gerade auch auf Darwin nachgezeichnet. Vgl. Andrea Wulf, *Alexander von Humboldt und die Erfindung der Natur*, dt. Übers. v. Hainer Kober, Penguin, München 2015, S. 47-63.

⁸ Vgl. Eva Geulen, *Das Leben der Form. Goethes Morphologie und die Nager*, August Verlag, Berlin 2016.

⁹ Als Beispiel solcher abstrakter Allgemeinheit kann wohl selbst Gundolfs Vagheit mit Bezug auf Goethe als Naturwissenschaftler gelten. Er merkt an: «Denn wie sie [die

in der Rezeptionsgeschichte der Hefte *Zur Morphologie* zum einen im Licht des wiederkehrenden Bedürfnisses, den «proteische[n] Dichter»¹⁰ als Ganzes zu bewältigen und ihn dabei als programmatisches Exempel für das Prinzip (vager) Ganzheitlichkeit urbar zu machen. Zum anderen aber geistert durch breite Schichten dieses Interesses an Naturwissenschaften im Allgemeinen und Morphologie im Besonderen ein im Kern antimoderner, bisweilen gar offen reaktionärer Kulturkonservatismus, der vor allem in den Jahren um 1900 das Bild vom «Naturforscher Goethe [...] als Kontrapunkt zur durch die moderne Wissenschaft bewirkten Verfallsgeschichte der Moderne»¹¹ installierte und dieses Bild als Leitfaden diskursiv zirkulieren lässt.

Sind also große Teile der Rezeptionsgeschichte von der Vorstellung getrieben, dass – wie Gundolf es ausdrückte – in eben diesem «Naturforscher Goethe» am Ende «noch immer Faust» zu finden sei, «der das All geistig durchdringen muß, um sich zum All zu erweitern»¹², so ist es erst den jüngsten Bemühungen zu verdanken, endlich die Grundlage dafür geschaffen zu haben, dass die Lektüre der morphologischen Schriften von einer «Verpflichtung auf Syntheseleistung und Totalitätsanmutung»¹³ freigesprochen werden konnte. Dass etwa die großen Biografien seit Gundolf, die ja vor allem in ihren populären Versionen – und mit der Ausnahme von Nicolas Boyles' (immer) noch unvollendetem und darum die Hefte immer noch aussparenden Projekt – an der Idee von einem irgendwie ganzen und einheitlichen «Kunstwerk des Lebens»¹⁴ hängen, mag erklären, warum sie diesen vor allem den zum Zeitpunkt ihrer Erscheinung

Denkmale der altgriechischen Naturphilosophen, denen Goethe als Forscher verwandt ist] versuchte auch er das innen und außen gefühlte All durch Anschauung zu fassen und zu distanzieren, das Angesehene durch Ur-einheiten zu gliedern, die Erfahrung durch die Idee und als Idee zu deuten» (Friedrich Gundolf, *Goethe*, Georg Bondi, Berlin 1918, S. 271).

¹⁰ Karl Robert Mandelkow, *Der proteische Dichter. Ein Leitmotiv in der Geschichte der Deutung und Wirkung Goethes*, in Ders., *Orpheus und Maschine. Acht literaturgeschichtliche Arbeiten*, Lothar Stiehm, Heidelberg 1976, S. 23-37.

¹¹ So Mandelkow mit Bezug vor allem auf Stewart Chamberlain in Karl Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, C.H. Beck, München 1980, Bd. 1, S. 196.

¹² Gundolf, *Goethe*, a.a.O., S. 268.

¹³ Geulen, *Aus dem Leben der Form*, a.a.O., S. 88. Das Nachzeichnen von alternativen Formen der Rezeption und produktiven Anverwandlung von Goethes Morphologie abseits einer Totalitätsbesessenheit vom Schlage Gundolfs hat erst in allerjüngster Zeit erste – und mit Sicherheit noch nicht letzte – Ergebnisse zu Tage gebracht. Vgl. dazu vor allem den Band *Aus dem Leben der Form. Studien zum Nachleben von Goethes Morphologie in der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Eva Axer – Eva Geulen – Alexandra Heimes, Wallstein, Göttingen 2021.

¹⁴ So in der ausgesprochen populären Goethe-Biografie von Rüdiger Safranski, *Goethe. Kunstwerk des Lebens*, Hanser, München 2013.

populären Lebensbeschreibungen von Gundolf, Friedenthal oder auch Safranski vielfach hilflos und in großen Teilen begrifflos gegenüberstehen. Ist dabei das «Spätwerk»¹⁵ Goethes insgesamt schon schwierig genug begrifflich einzugrenzen und in die Vorstellung von 'einem Goethe' zu integrieren, so ist die bisweilen zum Ausfransen neigende Form der Hefte womöglich das extremste Beispiel jener Ironie, wodurch die Idee des «Spätwerks» bei Goethe vielleicht gerade darin ihre Legitimation erhält, dass dieses – wie etwa im Fall der *Wanderjahre* – so entschieden an der Idee des Werkcharakters selbst kratzt. Wenn jedoch sogar noch Albrecht Schöne den Ansatz verfolgt, dass Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten einem Gesetz der sinnvollen Abfolge unterliegen, weil sie sich «[v]om Festen und Schweren, Materiell-Beständigen [...] zu immer Zarterem und Leichterem, Schwebend-Vergänglicherem»¹⁶ bewegten und also eine teleologisch anmutende Reihe bildeten, so zeigt sich, wie stark das Echo der um 1900 herum installierten Vorstellung von einem irgendwie einheitlichen Naturwissenschaftler Goethe nachhallt. Jeder der Versuche aber, einen 'sinnvollen', gleichsam organischen Zusammenhang aus den Heften *Zur Morphologie* selbst zu destillieren, muss notwendigerweise den philologischen Sachverhalt der bereits markierten Heterogenität, ja bisweilen die blanke Unordnung in der Abfolge der Texte übersehen, oder gar vorsätzlich ignorieren¹⁷.

Jedoch ist auch ein solcher 'teleologisch-ganzheitlicher' Impuls in der Herangehensweise nicht nur an die Morphologie und ihre Rezeption, sondern auch an die Hefte selbst, ins Stocken geraten. Dies, so scheint es, stellt sich zunächst einmal als Effekt einer historisch fundierten Herausgabe der Hefte dar, die ja als ein (philologisch) ganzes und vollständiges «Unternehmen»¹⁸ erst seit der publikationschronologisch sortierten Münchner Ausgabe zugänglich sind. Dies hat die Grundlage dafür geschaffen, dass die Beschäftigung mit Goethes Morphologie gerade in jüngster Zeit eine bemerkenswerte Karriere der Emanzipation hingelegt hat¹⁹. Dabei scheint es auch, als sei hier das insgesamt erwachte Interesse

¹⁵ Vgl. hierzu etwa den jüngst erschienenen Band *Goethes Spätwerk. On late Goethe*, hrsg. v. Kai Sina – David E. Wellbery, De Gruyter, Berlin-Boston 2020.

¹⁶ Albrecht Schöne, *Über Goethes Wolkenlehre*, in «Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen», 1968, S. 26-54: 27.

¹⁷ Weil in diesem Zusammenhang kaum von einer «Vollendung» der Morphologie die Rede sein kann, hat man eine solche in die Hände anderer zu legen versucht. Vgl. Adolf Meyer-Abich, *Die Vollendung der Morphologie Goethes durch Alexander von Humboldt. Ein Beitrag zur Naturwissenschaft der Goethezeit*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1970.

¹⁸ Die Herausgeber verstehen die Hefte – wohl ein wenig unscharf – in diesem Sinne sogar als «Werk» (MA 12, S. 915).

¹⁹ Als Auswahl hervorzuheben sind dabei zweifelsohne neben den bereits genannten Studien Eva Geulens die Arbeiten von Uwe Pörksen (hier vor allem die immer noch

an der Geschichte, wenn nicht des Lebens selbst, so doch zumindest des Begriffs desselben geschuldet, das heute, im Licht einer zunehmend konturiert sich darstellenden Krise eben dieses Lebens, keineswegs allein akademischer Natur ist²⁰. Darüber hinaus ist das rezente Interesse an Goethes Morphologie aber ganz ohne Zweifel auch dem Wiedererwachen des Interesses an dem Problem der Form geschuldet, wie es sich seit einigen Jahren weit über die bloß philologische Spielart hinaus beobachten lässt²¹. Was dabei alle Ansätze neuerer Arbeiten zu Goethes Morphologie im Stillen eint, ist wohl – vermittelt unter anderem durch dieses Interesse an Form – der nicht immer explizit ausgesprochene, aber doch wohl implizite Verdacht, dass es sich bei Goethes Morphologie im Allgemeinen sowie bei den Heften im Besonderen zumindest um einen, wenn nicht gar *den* Schlüssel zu Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten, ja vielleicht zu seinem Spätwerk insgesamt handeln könnte.

grundlegende Studie über *Erkenntnis und Sprache in Goethes Naturwissenschaften* [1974], in Ders., *Zur Geschichte deutscher Wissenschaftssprachen. Aufsätze, Essays, Vorträge und die Abhandlung «Erkenntnis und Sprache in Goethes Naturwissenschaft»*, hrsg. v. Jürgen Schiewe, De Gruyter, Berlin-Boston 2020), Azzouni, *Kunst als praktische Wissenschaft*, a.a.O. sowie Stefan Blechschmidt, *Goethes lebendiges Archiv: Mensch, Morphologie, Geschichte*, Winter, Heidelberg 2009).

²⁰ Dieses Interesse hängt, wie es scheint, mit einem weit ins Gesellschaftliche insgesamt hineinragende Interesse am Zustand (und an der Krise) des Lebens auf dem Planeten heute zusammen. Kaum auszudenken war wohl noch vor zwei Jahrzehnten, dass wie heute eine Biografie Alexander von Humboldts als des vielleicht frühesten und ohne den Einfluss Goethes nicht zu denkenden Seismografen globaler ökologischer Gleich- und Ungleichgewichte zum populären Bestseller werden konnte (Wulf, *Alexander von Humboldt*, a.a.O.). Vgl. einen anderen populären Klassiker vor allem zur Krise des Lebens und der Mannigfaltigkeit seiner Formen Elizabeth Kolbert, *The Sixth Extinction. An Unnatural History*, Holt and Company, New York 2014. Zur Rekonstruktion der Zirkulation des Lebensbegriffs um 1800 vgl. auch Robert J. Richards, *The Romantic Conception of Life. Science and Philosophy in the Age of Goethe*, University of Chicago Press, Chicago-London 2004 (zu Goethe S. 413-503).

²¹ Im Zusammenhang mit Goethe sind hier neben Geulens Studien vor allem die Arbeiten David E. Wellberys (*Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hrsg. v. Jonas Maatsch, De Gruyter, Berlin-München-Boston 2014, S. 17-42 sowie *Goethes «Pandora». Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 2017, hier S. 16-31) zu nennen, die den ideen- wie auch begriffsgeschichtlichen Beitrag Goethes zum Problem der Form ausloten. Zum Problem der Form um 1800 vgl. auch Rüdiger Campe, *Das Argument der Form in Schlegels «Gespräch über die Poesie»*. Eine Wende im Wissen der Literatur, in «Merkur», 68 (2014), S. 110-121. – Dass fachübergreifende Interesse am Problem der Form zeigt derweil eine Serie anderer grundlegender Arbeiten an, die das Problem auch auf Aspekte des Gesellschaften und Politischen übertragen. Vgl. Hierzu vor allem Caroline Levine, *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton University Press, Princeton 2015 und Anna Kornbluh, *The Order of Forms: Realism, Formalism, and Social Space*, Chicago University Press, Chicago 2019.

2.

Das ausgeweitete Begriffsfeld der Form wird in Goethes Schreiben von einer Serie von Begriffen besiedelt, die in ihrem Prinzip allesamt miteinander in Beziehung stehen: Idee, Schema, Typus, Gestalt, auch Begriff. Sie alle deuten auf ein im Kern Strukturelles und Begrenzendes, das sich von einem irgendwie 'Inhaltlichen' scheidet, ihm dabei aber doch eine Form von Erscheinung – auch im Sinne von Erkennbarkeit, von 'Definition' als Grenzziehung – verleiht. Ein (inhaltliches) Ding jedoch ist bei Goethe, der darin noch der klassischen Konvention einer Korrespondenz von Begriff und Anschauung als Bedingung wahren Wissens zuarbeitet, bloß erkennbar, wenn es sich in Abgrenzung zu einem anderen befindet, das heißt: wenn es qua Form von diesem geschieden und identifizierbar wird. Auf das Terrain der lebenden Formen hatte hier ja zumal Linnés taxonomische Erfassung lebendiger Formen wichtige Vorarbeiten geleistet, indem er zwar nirgends auf einer Verschmelzung von Begriff und Sache bestand, aber sich doch immerhin überhaupt erst mit der typologischen wie auch (und vor allem) terminologischen Erfassung des Lebens befasste. Damit wirft besagter Linné nicht nur das Problem der Kategorisierung und Anordnung dieses Lebens aufs Spielfeld des Wissens, sondern deutet implizit das Problem an, dass sich das «Leben» überhaupt zu etwas Allgemeinem verhält, und zwar im konkreten Fall zu einer klassifizierenden Nomenklatur, sei es als Begriff oder – wie bei Goethe – als Form²².

Alles inhaltlich Gegenständliche findet sich im Kontext der Morphologie Goethes, der ja stets vom Standpunkt eines «unmittelbaren Anschauen[s]» (MA 12, S. 23) her denkt, nie von einer bloß statischen Form 'dominiert', sondern wird vielmehr von dieser Form in sich aufgenommen, ja geht bisweilen aus dieser gleichsam von innen heraus hervor. Für dieses Formverständnis Goethes steht das Bild ein, wie es sich im ersten seiner *Sonette*, in *Mächtiges Überraschen* findet. Dort heißt es formelhaft in der zweiten und dritten Strophe:

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.

²² So Goethe: «Bei allem Vorgesagten hatte ich nicht unterlassen auf dem von Linné bezeichneten Weg fortzuschreiten, auf welchem jedoch manches mich wo nicht irre machte, doch zurückhielt. Botanische Terminologie auf die Gegenstände anzuwenden, war mein gewissenhaftes Bemühen, dabei fand ich leider sehr oft große Störung» (MA 12, S. 25).

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weichet,
 Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
 Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben. (MA 9, S. 12)

Wird im Gedicht das insgesamt schwierige und vor allem schwankende Verhältnis von Bewegung (des Wassers) auf der einen Seite und Form auf der anderen Seite verhandelt, so geschieht dies – die gestaut-gestaunte «Welle» zeigt es an – im Zeichen immanenter Selbstbezüglichkeit, mit der die zur Form werdende Welle «sich immer selbst [...] trink[t]». Form, gegenständlich geworden in der Begrenzung der «weite[n] Schale», geht in diesem Sinne aus der Bewegung hervor, nicht aber Bewegung aus der Form. So schreibt Goethe zum einen an der Semantik der problematischen Bewegung allen Wassers in Richtung des väterlichen Ozeans fort, die ja bereits seine frühe Lyrik, etwa in *Mahomets Gesang*, prägte²³. Zum anderen aber knüpft Goethe hier auch an ein Verständnis von Form an, das im Grunde auf Aristoteles zurückgeht, bei dem Form nie bloß statisch, nie bloß ruhend oder fixiert gedacht wird, sondern selbst immer schon im Verhältnis zu einem Stoff oder einer Bewegung steht sowie an das «Vermögen des Hervorbringens» gekoppelt ist²⁴. In Aristoteles' *Metaphysik* ist jedoch – das Programm von Goethes *Metamorphose der Pflanzen* begrifflich antizipierend – auch das Verhältnis von Form und Fortpflanzung bestimmt: «Denn der Same bringt (etwas) in der Weise hervor wie (der Künstler) das Kunstwerk. Er hat nämlich die Form [τὸ εἶδος] dem Vermögen nach in sich, und dasjenige, wovon der Same ausgeht, ist in gewisser Weise ein Gleichnamiges»²⁵. In bestimmter Weise zeichnet sich somit bereits bei Aristoteles eine Art von Morphologisierung des Formbegriffs ab, insofern der Begriff der Form an das Bild eines Samens gebunden wird und darin jene Sphäre zugewiesen bekommt, die auch bei Goethe eine so grundlegende Rolle für die Vorstellung von Form spielt: nämlich die Sphäre des Lebens.

²³ Vgl. zu diesem Komplex Gerhart von Graevenitz, *Gewendete Allegorie. Das Ende der modernen Lyrik in Goethes Sonette-Zyklus 1815/1827*, in *Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre*, hrsg. v. Eva Horn – Manfred Weinberg, Opladen-Wiesbaden, Springer 1998, S. 97-117. Vgl. zu *Mächtiges Überraschen* und dem Problem der Form auch Ansgar Mohnkern, *Metapher, Wiederholung, Form. Zu Goethes Unbegrifflichkeiten*, Aisthesis, Bielefeld 2012, S. 151-180 sowie Wellbery, *Form und Idee*, a.a.O., S. 31 ff.

²⁴ So Aristoteles in der *Metaphysik*: «Es ist also offenbar, daß die Form, oder wie man sonst die Gestaltung am sinnlich Wahrnehmbaren nennen soll, nicht wird, und daß es keine Entstehung derselben gibt, und das ebenso wenig das Sosein entsteht; denn dies, die Form, ist vielmehr dasjenige, was in einem anderen wird, durch Kunst oder durch Natur oder durch das Vermögen des Hervorbringens» (Aristoteles, *Metaphysik*, Griechisch-Deutsch, dt. Übers. v. Hermann Bonitz, hrsg. v. Horst Seidl, Meiner, Hamburg 1991, Bd. 2, S. 33).

²⁵ Aristoteles, *Metaphysik*, a.a.O., S. 39.

Selbstbezüglichkeit, Werden und Leben – dies sind die wesentlichen Elemente eines Formbegriffs, der in einer Morphologie als der Lehre von den Formen des Lebens wirkt und den sich Goethe in einer Vielzahl von Varianten zum Gegenstand nimmt. In dieses konzeptionelle Feld fällt auch der Begriff der Bildung, wie er ja zumal seit dem Erscheinen des Beitrags *Über den Bildungstrieb* (1781) von Johann Friedrich Blumenbach, dem – wie Alexander von Humboldt ihn nannte – «Nestor der deutschen Naturforscher»²⁶, zunächst einmal vor allem als biologischer zirkulierte²⁷. Wenn nämlich von «Bildung und Umbildung» die Rede ist, so muss dies im Sinne eines immer auch selbstbezüglichen Formenwandels «organischer Naturen» verstanden werden. Überhaupt hat Goethe entscheidenden Anteil an der Revolution des Formbegriffs, wie sie sich um 1800 ereignet. Denn aus der breiten Gemengelage von Vorstellungen über Form und Leben geht ein entschieden morphologisch geprägter Formbegriff hervor, der die alte (eidetische) Idee einer festen und statischen Form zunehmend hinter sich lässt, um ihn, wie es scheint, zu verlebendigen, zu dynamisieren, und letztlich geschichtlich zu machen. Was etwa bei Aristoteles noch unentfaltet im Begriff selbst bloß schlummert, dass nämlich Form als *eidos* schon in der vermeintlichen Beiläufigkeit des Gebrauchs des Bildes vom Samen ein spezifisch Lebendiges besitzt und damit in die Richtung einer (lebendigen) Form als *morphé* hinüberspielt, findet bei Goethe seine volle Entfaltung. Gleichsam als Nebenprodukt des Interesses am Leben bildet sich so ein morphologisches Formkonzept aus, das auch als 'endogen' bezeichnet wurde, weil es einen «Prozess des Sich-Herausbildens» mit einschließt und «Reproduktion» gleichsam selbstbezüglich «als Hervorbringung/Zeugung/Bildung begriffen»²⁸ wird: Form «schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken».

Ganz gleich ob dieses neue Formkonzept nun als morphologisch oder endogen bezeichnet wird. Was an der Umwertung des Formbegriffs entscheidend ist, ist seine implizite Modernität. Form stellt sich nämlich nicht (mehr) als eine gegebene dar, die sich aus einer gleichsam 'höheren' Instanz speist, von der sie ins Leben gesetzt wird. Vielmehr besteht Form vor allem da, wo Leben ist und wo Leben sich selbst organisiert. Sie hängt an diesem Leben und – das ist entscheidend – geht aus diesem

²⁶ Alexander von Humboldt, *Die Kosmos-Vorträge 1827/28 in der Berliner Singakademie*, hrsg. v. Jürgen Hamel – Klaus-Harro Tiemann, Insel, Frankfurt a.M. 2004, S. 130.

²⁷ Vgl. zu Goethes Verhältnis zu Blumenbach den kleinen Beitrag *Bildungstrieb* in den Heften (MA 12, S. 100 ff.) sowie Georg Schwedt, *Goethes Kontakte zu Göttinger Professoren in und über Göttingen hinaus*, in «Der gute Kopf leuchtet überall hervor». *Goethe, Göttingen und die Wissenschaft*, hrsg. v. Elmar Mittler – Elke Purpus – Georg Schmidt, Wallstein, Göttingen 1999, S. 40-49, vor allem 41 ff.

²⁸ Wellbery, *Form und Idee*, a.a.O., S. 19.

hervor. Sie wird aus diesem 'von innen heraus' entwickelt und ist nicht mehr bloß Effekt einer metaphysischen Setzung. Das macht auch den Verweis darauf, dass «Erfahrung, Betrachtung, Folgerung», wie sie laut Selbstanzeige in den Heften *Zur Morphologie* ihren Ort haben, «durch Lebensereignisse verbunden» sind, umso schlagender, weil es gerade diese Ereignisse des Lebens sind, aus denen die Hefte – und zwar so, als wären sie lebendige Formen selbst – hervortreten. Was nämlich heißt dies anders, als dass über das Leben und seine Formen eben bloß aus dem Leben selbst heraus zu sprechen ist, nie aber aus einer außenstehenden, einer übergeordneten Perspektive?

Der Ansatz, dass sich die Formen des Lebens immer nur aus dem Inneren des Lebens entwickeln, nicht aber sich aus einer höheren Instanz herleiten lassen, tritt bei Goethe auch entschieden an die Stelle der metaphysischen Spekulation über den Anfang und das Ende sowohl von Form als auch von Leben. Dass die Hefte dabei selbst die Vorstellung von einem teleologischen Baugesetz ausschlagen, das einem von außen vorgegebenen Ziel nachstrebt, erscheint somit nur konsequent. So muss auch der Atheismusverdacht, wie ihn ja Ende des 18. Jahrhunderts Jacobi für alle Spinozisten wie Goethe hegte, im Grunde als berechtigt gelten. Denn es erscheint durchaus angemessen, von der durch und durch pantheistischen Naturvorstellung Goethes eine mehr oder minder direkte Linie zu modernen materialistischen Vorstellungen von Natur und Leben zu ziehen. Darüber hinaus aber führt das Ausschalten der statisch-eidetischen Vorstellung von Form sowie ihre Ersetzung durch eine morphologische auch zu dem Schwund von Horizontalität in dem Sinne, dass nun die Formen (des Lebens) nicht mehr einer metaphysischen Höhe entstammen, sondern sich vielmehr in der Fläche bzw. in der Ebene gleichwertiger Teile ansiedeln und organisieren. Geht Form nämlich aus dem Leben hervor, so heißt dies auch, dass sie immanenter Bestandteil desselben ist und damit Teil derselben Ebene ist, die sie zugleich erfassbar und darstellbar macht. So ist auch der Ausspruch «Liebe will ich liebend loben, / Alle Form, sie kommt von oben» (MA 9, S. 12), wie er dem *Sonette*-Zyklus von Goethe vorangestellt wurde, durchaus als ironisch zu verstehen, zumal ja im ersten der Sonette gerade das Gegenteil veranstaltet wird, indem nämlich die Form aus der (lebendigen) Bewegung hervorgeht und eben nicht vorgeschichtlich vorhanden ist. Entschieden modern ist Goethes Konzeption der Form also auch darum, weil sie das morphologische Projekt zu einem horizontalen Projekt macht und es damit als ein «Unternehmen» ausruft, das, indem es die vertikal-metaphysische Dimension ausschaltet, sich allein noch in die Breite und Länge zu ziehen vermag.

3.

Ins Feld des Politischen übertragen ließe sich womöglich behaupten, dass das morphologische Projekt Goethes, so im Übrigen wie auch andere praktische und gesellschaftliche Instanzen und Institutionen im Kontext einer allumfassenden Modernisierung seit 1800, latent dem Prozess einer Demokratisierung unterzogen wird, insofern sich die Teilformen eines zunehmend unübersichtlichen Ganzen stets aus sich selbst zu schöpfen und einer Legitimierung zu unterziehen haben. Abseits dieses latent politischen Aspekts an Goethes Neuausrichtung des Formbegriffs erscheint aber am Mangel von 'Höhe' und 'Tiefe' nun auch umso bedeutender, dass gerade die Hefte, deren äußere Form ja schon so etwas wie eine horizontale Ordnung nachstellt, selbst kein im emphatischen Sinne 'höheres' Ziel ausgeben, sondern insgesamt eine «lockere Reihe»²⁹ von Texten liefern, die mimetisch die Formprozesse dessen nachbilden, wovon in den Heften ja eigentlich die Rede ist: nämlich die Formprozesse des Lebens. So erweitert Goethe die von Blumenbach ererbte Idee der Bildung hier entschieden, indem solche «Bildung» eben auch oder gerade das Feld der «Umbildung» mit einschließt. Schließlich geht es hier bloß um das Nachzeichnen eines Systems steter Veränderungen, Spielarten und Variationen. In *Die Absicht eingeleitet* merkt Goethe an:

Betrachten wir aber alle Gestalten, besonders die organischen, so finden wir, daß nirgend ein Bestehendes, nirgend ein Ruhendes, ein Abgeschlossenes vorkommt, sondern daß vielmehr alles in einer steten Bewegung schwanke. Daher unsere Sprache das Wort Bildung sowohl von dem Hervorgebrachten, als von dem Hervorgebrachtwerden gehörig genug zu brauchen pflegt. (MA 12, S. 13)

Solches Schwanken ist eines nicht nur von Formen und deren (Um-)Bildungen, sondern im Grunde ein Schwanken von allem. Denn es «schwankte das ganze Wissen» (MA 12, S. 19). Gleich ob «schwankende Gestalten» (*Faust*, MA 6.1, S. 535), «Schicksal im Schwanken» (*Wahlverwandtschaften*, MA 9, S. 351) oder auch «schwankende[n] Gesinnungen» (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, MA 17, S. 448): Überall wird als «Unbegreifliches, Unerforschliches» dasjenige markiert, was als ein Anfang, ein Ursprung, als (metaphysische) Gewissheit des Ersten zu denken versucht wird³⁰. Schwankend ist dabei bloß der Zustand dessen,

²⁹ Pörksen, *Erkenntnis und Sprache in Goethes Naturwissenschaften*, a.a.O., S. 91.

³⁰ «Schwanken ist ein Schlüsselwort der Hefte-Morphologie. Könnte es einen Grundbegriff für den bleibenden Mangel an festem Grund und Boden geben, dann hätte man ihn im Schwanken zu suchen. Obwohl er nicht zur Privattopik gehört, kann man ihn zu anderen Goethetopoi in Beziehung setzen. Wo Schwanken ein Unbegreifliches,

wovon der Augenblick erstmaliger Schöpfung im Sinne einer einmaligen 'Bildung' unzugänglich ist und wovon bloß Fortbildung und 'Umbildung', also stetige Variation und instabile Bewegung nachzuzeichnen sind³¹.

Wie Aristoteles bemüht nun auch Goethe das Bild des Samens, wendet es jedoch entschieden in eine andere Richtung:

Man sieht hier sogleich, daß das Geheimnis der Fortpflanzung durch Samen, innerhalb jener Maxime schon ausgesprochen ist; und man bemerke, man bedenke nur erst recht, so wird man finden, daß selbst das Samenkorn, das uns als eine individuelle Einheit vorzuliegen scheint, schon eine Versammlung von gleichen und ähnlichen Wesen ist. (MA 12, S. 15)

War in Aristoteles' Bild vom Samen noch die Form desjenigen illustriert, was aus der Mitte des Lebens als ein Distinktes herausragt, so entledigt sich Goethe selbst beim Samen bereits der Vorstellung einer «individuelle[n] Einheit» im Sinne von Einmaligkeit. Vielmehr weisen die Samen auf vervielfältigbare Formungen voraus, die in dem einzelnen Samen allenfalls latent beschlossen liegen. Denn das einzelne «Samenkorn» steht hier bloß parsprototisch für das Gesamte des Lebens überhaupt ein, und zwar weil es nicht den Ursprung des Lebens bedeutet, sondern in ihm bloß «gleiche[] und ähnliche[] Wesen» als je zukünftige eingeschlossen sind. Diese bilden die immer nur folgenden Variationen der Idee dessen, was «Samen» heißt.

Aus dieser Konstellation ergibt sich, dass Leben insgesamt einzig als eine vor allem kettenartige «Versammlung von gleichen und ähnlichen Wesen» vorstellbar ist und somit dem einzelnen Samen keine Sonderstellung im Sinne eines Anfangs oder gar (metaphysischen) Ursprungs

Unerforschliches auszeichnet, verweist es auf Urphänomen und Symbol» (Geulen, *Aus dem Leben der Form*, a.a.O., S. 65).

³¹ Davon angerührt sind selbstverständlich auch *Urphänomen* und *Urpflanze* als Begriffe, an denen Goethe ja bekanntlich schon während der *Italienischen Reise* die Vorstellung aufgibt, dass sie konkret dinglichen Charakter haben. So markiert die Vorsilbe *Ur-* in den Hefen darum keine Anfänglichkeit, sondern bloß – im System vergleichbarer Formen und Typen – das Element eines (unverfügbaren) Begriffs. Zu seinen osteologischen Studien merkt Goethe an: «Hiebei fühlte ich bald die Notwendigkeit einen Typus aufzustellen, an welchem alle Säugetiere nach Übereinstimmung und Verschiedenheit zu prüfen wären, und wie ich früher die Urpflanze aufgesucht, so trachtete ich nunmehr das Urtier zu finden, das heißt denn doch zuletzt: den Begriff, die Idee des Tiers» (MA 12, S. 19). Vgl. zum Komplex der Urpflanze bei Goethe auch Eva Geulen, *Urpflanze (und Goethes «Hefte zur Morphologie»)*, in *Urworte. Zur Geschichte und Funktion erstbegründender Begriffe*, hrsg. v. Michael Ott – Tobias Döring, Wilhelm Fink, München 2012, S. 155-171. – Zur Bedeutung des Prinzips der Fortpflanzung in Goethes Morphologie vgl. auch meine eigenen Ausführungen in Ansgar Mohnkern, *Metapher, Wiederholung, Form*, a.a.O., S. 15-47.

zusteht. Vielmehr bildet das Einzelne bloß den Teil einer horizontalen Kette dessen, was Goethe als «das organische Wandeln und Umwandeln der Pflanzenwelt» (MA 12, S. 18) bezeichnet, womit das Prinzip einer im Grunde seriellen «Gestaltenfolge» (MA 12, S. 18) bezeichnet wird. Auch das Samenkorn nämlich liegt bloß im Kontext eines «fortwährende[n] Umbilden[s]» (MA 12, S. 18) vor und ist von diesem nicht ausgenommen. In der Gesamtabfolge solcher Formumbildungen oder, um Goethes eigener Sprache zu folgen, «Metamorphosen» lassen sich also in diesem Sinne keine Ursprünge oder Anfänge identifizieren, wie sie bei Aristoteles als dem Philosophen des *primum mobile* vorherrschen. Worüber Goethes Morphologie vielmehr verfügt, sind einzig die immer nur unvollständigen Teile einer versatilen und fortwährend in Bewegung sich befindenden Kette: Teile, die das Ganze des «bewegliche[n] Leben[s] der Natur» (MA 12, S. 15) zwar in Ausschnitten darstellen, aber doch nie in seiner Gesamtheit repräsentieren können. Denn: «Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet» (MA 12, S. 13) und fungiert somit bloß als ein Partielles, als der Teil eines (nie vorhandenen) Ganzen.

Solch eine parsprototische Organisation der Darstellung und Erfassung eines im Grunde nur unfertig darstellbaren 'Ganzen' betrifft dabei nicht bloß die Elemente organischen Lebens, sondern eben auch die einzelnen Beiträge und Erscheinungsformen der Hefte selbst. Kein einziger Beitrag vermag dabei einen vollständigen Überblick über das unendliche Feld lebendiger Formen zu liefern. Vielmehr stellt jeder von ihnen bloß auszugsweise den Teil einer Abfolge dar, die so recht keinen Anfang, kein Ende und vor allem kein Ziel, kein *telos* hat. Der Form nach liefern die Hefte selbst eine parsprototische Organisationsform von Wissen und weisen somit auch ein Baugesetz aus, das sich vor allem mit Prinzipien figürlichen Sprechens charakterisieren lässt. Dies schließt zunächst mit ein, dass Goethes Morphologie sich nicht nur beiläufig, sondern vielmehr strukturell an der Logik bildlichen Sprechens speist. In der Gesamterscheinung der Hefte liegen jedoch eben vor allem Anordnungsverhältnisse vor, die sich spezifisch als parsprototische, ganz allgemein aber wohl auch als metonymische bezeichnen lassen. Eine solche metonymische Struktur bildet das Gerüst sowohl von Goethes morphologischem Denken als auch der Versammlungsform der einzelnen morphologischen Beiträge im Kontext ihrer Veröffentlichung in der alles in allem losen Gestalt der Hefte. So stehen, wie es scheint, die einzelnen Teile des Ganzen, also die einzelnen Beiträge der Hefte in einer im weitesten Sinne metonymischen Beziehung zueinander. Zwar besteht zwischen ihnen eine Art von Berührung, doch haben sie, wie über die Bedeutungslogik der Metonymie angemerkt wurde, streng genommen

«keine gemeinsamen Seme»³². Anders nämlich als im Fall metaphorischer Korrespondenz, die ihren Grund darin hat, dass das Verhältnis zwischen dem Darstellenden und dem Dargestellten «semantisch motiviert»³³ ist, arbeiten sich die einzelnen Beiträge im insgesamt metonymisch organisierten Geflecht der morphologischen Hefte zwar allesamt an der Vorstellung dessen ab, was «organische[] Naturen» sind. Doch haben diese Beiträge ihr einzig teilbares Sem streng genommen bloß in einer Art Leere, nämlich der Tatsache, dass sie Formen herausbilden, deren Substanzen im lebendigen Feld zwischen Pflanzenbildung und Anatomie gegenständlich ausgesprochen disparat bleiben.

Es herrscht in dem Verhältnis der Einzelteile zueinander somit das Gesetz dessen, was Roman Jakobson einmal mit dem Phänomen der «Berührungsassoziation»³⁴ bezeichnete, als er vom insgesamt metonymischen Charakter der Erzählung sprach. Dazu gehört auch, dass die Prinzipien der Vergleichung und der Analogie, wie sie von Goethe immer wieder betont werden, auch an einem (horizontalen) System metonymischer Referenzen mitwirken und sich die Verhältnisse der Einzelteile nicht semantisch, sondern allenfalls formal organisieren, ohne dabei auf (metaphysische) 'Tiefe' zu insistieren³⁵. Somit haben die Hefte auch kein Kompositionsprinzip im Sinne der Verschmelzung seiner Teile zu einem Gesamtkörper, sondern allenfalls ein Koordinationsprinzip im Sinne einer insgesamt flachen «Gestaltenfolge», nach welcher sich «manches auf eine höchst anschauliche Weise reihen und ordnen wird» (MA 12, S. 16). Weil morphologisches Wissen zudem auf der «Trennung der Teile» (MA 12, S. 12) basiert, liefern die Hefte somit auch kein Ganzes in Teilen, sondern vielmehr eine bloße «Versammlung» solcher Teile, die zwar

³² Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, Wilhelm Fink, München 1974, S. 153.

³³ *Ebd.*, S. 149.

³⁴ Roman Jakobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, in Ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hrsg. v. Elmar Holenstein – Tarcisius Schelbert, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979, S. 202.

³⁵ Damit in Verbindung steht auch das Prinzip der Analogie, mit der in Goethes Morphologie die Einzelteile miteinander kommunizieren. Denn: «Analogie ist nichts weiter als der (Kant analogisch entlehene) Oberbegriff für Substitutionsoperationen, in denen eines (beispielsweise Natur, Erfahrung, Kant) für ein anderes (beispielsweise Kunst, Idee, Goethe) genommen wird unter Beibehaltung der Relation, in der das eine jeweils zum anderen steht. Als *quid pro quo* kann solches Verständnis von Analogie auf letzten, metaphysischen (monistischen) oder vernunftphilosophischen (kantischen) Grund offenbar mindestens vorläufig verzichten» (Geulen, *Aus dem Leben der Form*, a.a.O., S. 89 f.). Geulen verweist hier auch zurecht auf Goethes Bemerkung aus den «Betrachtungen im Sinne der Wanderer», die sich in der zweiten Auflage der *Wanderjahre* finden: «Nach Analogien Denken ist nicht zu schelten; die Analogie hat den Vorteil daß sie nicht abschließt und eigentlich nichts Letztes will [...]» (MA 17, S. 526).

prinzipiell die Möglichkeit eines Ganzen nicht ausschließt, aber die es eben doch nicht zu forcieren in der Lage ist. Denn: «diese trennenden Bemühungen, immer und immer fortgesetzt, bringen auch manchen Nachteil hervor. Das Lebendige ist zwar in Elemente zerlegt, aber man kann es aus diesen nicht wieder zusammenstellen und beleben» (MA 12, S. 12 f.). Das Ganze lässt sich also nicht aus den gereihten Teilercheinung extrapolieren, sondern verbleibt in einer unabschließbaren Kette von Variationen und «Umbildungen», die, sofern sie «immer und immer fortgesetzt» werden, nicht einmal die Illusion eines Endes oder gar einer Vervollkommnung vorspiegeln. Morphologie also ist, so lässt sich schließen, ein in ihrem Programm endloses Projekt von Formverschiebung und eben nicht – im Sinne der Rede über «zusammenstellen und beleben» – von Formschöpfung³⁶.

4.

Verbunden mit solche einer Logik der Formverschiebung ist, dass eine ihrem Wesen nach serielle Anordnung von Teilen wiederum in das Feld literarischer Form hinüberspielt. Denn im entfernten Sinne funktioniert Goethes Ansatz einer immer bloß reihenden Koordination nach jenen Maßstäben, die auch und vor allem dem Komplex der Erzählung zugehören. Dem liegt nicht nur zu Grunde, dass die «Inhalte und Verfahren» der Morphologie Goethes späte Prosa – allem voran die *Wanderjahre* – informieren³⁷. Vielmehr besitzt Goethes Morphologie selbst ein entschieden erzählerisches Element. Dies hat auch strukturelle Gründe, denn nicht umsonst wurden die Koordinationsprinzipien einer syntagmatischen Reihung seit jeher auch mit dem Komplex metonymischer Verschiebungsleistungen assoziiert, an denen sich erzählerische Ordnungen ja insgesamt nähren³⁸. Zwar ist unmittelbar nicht auszumachen, wie sich

³⁶ Kurioserweise artikuliert Goethe das Bewusstsein um die kettenhafte Reihung als Ordnungsprinzip in den Angelegenheiten lebendiger Formen («eine Reihe Formen») schon sehr früh. So merkt er schon vor seiner Reise nach Italien in *Dem Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der obern Kinnlade zuzuschreiben* (1786) an: «Welch eine Kluft zwischen dem os intermaxillare der Schildkröte und des Elefanten, und doch läßt sich eine Reihe Formen dazwischen stellen die beide verbindet» (MA 2.2, S. 545).

³⁷ Vgl. Azzouni, *Kunst als praktische Wissenschaft*, a.a.O., S. 13 ff.

³⁸ Noch einmal Jakobson: «Erzählung bewegt sich von Gegenstand zu seinem Nachbar auf raumzeitlichen und Kausalitätswegen; der Weg vom Ganzen zu den Teilen und umgekehrt ist nur ein besonderer Fall dieses Prozesses» (Jakobson, *Randbemerkungen*, a.a.O., S. 202). Angewandt auf Goethes Hefte *Zur Morphologie* ist dieser «besondere[] Fall» wohl ein schon gar nicht mehr angestrebter. Alles, so scheint es, neigt sich an den Heften gleichsam immer schon «seinem Nachbar[n]» (und nur diesem) entgegen: «immer und immer fortgesetzt» als endlose Reihe von immerzu unabschließbaren «Umbildungen».

an den morphologischen Heften auch jenes Begehren artikuliert, das Peter Brooks einst im Begriff der Erzählung identifizierte, als er (mit Lacan) das Begehren als narrativen Treiber benannte. Doch ganz ähnlich jener «word-to-word connections of metonymy»³⁹, die den Erzählapparat antreiben, wandern die Hefte, daran ihren Gegenständen gleich, in einer Art erzählerischer Reihe von einem Element zum anderen. Dabei stehen diese Elemente miteinander eben metonymisch in Beziehung, also nach Gesetzmäßigkeiten der Formverschiebung innerhalb ein und derselben (horizontalen) Ebene dessen, was mit Bezug auf Goethe wohl am einfachsten mit dem Begriff «Leben» zu bezeichnen ist. Auch findet sich das metonymisch-parsprototische Prinzip gerade mit dem Aspekt einer Zeitlichkeit verbunden. In der *Metamorphose der Pflanzen*, zweifelsohne einschlägig für den Nachvollzug von Goethes morphologischem Programm, heißt es nämlich ganz in diesem Sinne:

Die Pflanze muß von den einfachsten Blättern ausgehen, die sich stufenweise vermannigfaltigen, einschneiden, vervielfältigen, und indem sie sich vorwärts schieben, immer ausgebildeter, schlanker und leichter werden, bis sie sich in dem größten Reichtum der Blume versammeln, um den Samen entweder auszuschütten, oder gar einen neuen Lebenslauf wieder zu beginnen. (MA 12, S. 73)

«[V]on den einfachsten Blättern ausgehen» weist auf das parsprototische Prinzip, das zugleich – «stufenweise vermannigfaltigen, einschneiden, vervielfältigen» zeigt es an – im Verbund steht mit einer Serialisierung der Teile, die zwar jeweils als Elemente einer Reihe das ‘Ganze’ der Pflanze metonymisch bedeuten, aber es nie als ein ruhendes Gebilde so zur Darstellung bringen, dass an ihm die Rastlosigkeit von «Bildung und Umbildung» außer Kraft gesetzt wäre. So nimmt das Element der Vervielfältigung nicht nur Spuren der Verschiebung («vorwärts schieben») in sich auf, sondern hat darin eben auch eine elementar zeitliche Struktur («bis sie»). Dabei sinkt die (Um-)Bildungsbewegung beim Ausdruck ihres Höhepunkts – «in dem größten Reichtum der Blume» – in eine Zeitlichkeit zyklischer Wiederholung zurück. Schließlich steht am Ende wiederum nur jener «Samen» und also jenes *pars pro toto*, welches zugleich einen neuen Anfang, nicht aber einen eigentlichen Fortschritt bedeutet, insofern er abermals nichts anderes hervorbringt als «einen neuen Lebenslauf». Diese Konvergenz von (metonymischer) Verschiebungslogik

³⁹ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford University Press, Oxford 1984, S. 58. Vgl. zur Funktion metonymischer Erzählmuster auch meine eigenen Ausführungen in Ansgar Mohnkern, *Gegen die Erzählung: Melville, Proust und die Algorithmen der Gegenwart*, Turia + Kant, Wien-Berlin 2022, insbes. (mit Blick auf Proust) S. 85-150.

und auf Wiederholung gerichteter zeitlicher Ordnung findet im gleichen Aufsatz ihren Niederschlag, wenn Goethe die Rede von der «sukzessiven höchsten Vermannigfaltigung der einfachsten Blattgestalt» (MA 12, S. 34) bemüht, die ihrerseits Ausdruck einer zugleich figurativen wie auch temporalen Anordnung ist, wie sie nun eben auch den Komplex des Erzählerischen charakterisiert. So nämlich wie etwa für Scheherazade in *Tausendundeiner Nacht* die Fortsetzung des Erzählens die Abwehr des Todes bedeutet, so nimmt das bloße 'Weitererzählen' der morphologischen Ordnung des Lebens so etwas wie die Rückversicherung gegen das Sterben in sich auf, insofern «die Gesetze der Umwandlung» (MA 12, S. 29) vor allem «den regelmäßigen Weg der Natur» (MA 12, S. 29) und das Prinzip der «Beständigkeit» (MA 12, S. 40) lebendig erhalten. In diesem Sinne besteht Goethes morphologisches Projekt vor allem in der Nachzeichnung und Nachstellung eines Systems lebendiger Formen, die sich, selbst wenn sie «eine Stufe näher zum Ziel» (MA 12, S. 40) gelangen, doch in einer Unendlichkeit verlieren, weil dieses Ziel, ganz wie in *Mächtiges Überraschen* am Ende doch immer bloß wieder einen Anfang bildet: nämlich «ein neues Leben» (MA 9, S. 12).

Im lebendigen Komplex von «Bildung und Umbildung» kommt es also im Grunde vor allem auf eines an: dass es irgendwie weitergeht. Im Lichte der narrativen Ordnung, die in den Heften *Zur Morphologie* still ihr Werk verrichtet, scheint es somit kein Zufall, dass die Sprache ihrer Beiträge zuletzt eben auch in jenes semantische Feld ausschweift, das nur allzu gut aus dem terminologischen Reservoir einer zumal strukturalistischen Narratologie bekannt ist. So verweist Goethe immer wieder auf den Taxonomen Linné, doch dynamisiert er dessen insgesamt statisches Modell einer Erfassung des Lebendigen entschieden, indem er an seinem Vorgänger vor allem herausstellt, dass er die «Wirkung der Natur *Prolepsis*, eine *Antizipation*» (MA 12, S. 63) genannt habe. Zeitlich gelesen lässt sich also an der Sprache des «vorwärts schieben» auch ein Element solcher Prolepsis nicht nur als biologische Vorwegnahme von Formen, sondern auch als im weitesten Sinne erzählerisches Verfahren ausweisen, wie es ja schon Gérard Genette vor allem mit Blick auf Proust in seinem Gründungstext moderner Narratologie ausgearbeitet hat⁴⁰. Nimmt man dabei diese begriffliche Entsprechung nicht nur als bloße Koinzidenz, sondern vielmehr als Marker struktureller Korrespondenz, so lässt sich ein im Kern erzählerisches Formgesetz von Goethes Morphologie nicht von der Hand weisen, insofern ja die Formen des Lebens plötzlich als Formen der Erzählung erscheinen. Damit geht einher, dass auf diese Weise auch die Geschichtlichkeit, wie sie in den Heften ausgestellt

⁴⁰ Vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, dt. Übers. v. Andreas Knop, Wilhelm Fink, Paderborn 2012³, S. 39-47.

wird, angemessen eingefangen wird⁴¹. Nimmt man nämlich das erzählerische Element an der Morphologie ernst, so wird sichtbar, warum in morphologischen Angelegenheiten nicht von Anfang oder Ende im emphatischen (teleologischen) Sinn die Rede sein kann, sondern warum diese erzählerische Ordnung vielmehr so beschaffen ist, dass in ihr – entgegen der berühmten Formulierung von Aristoteles, nach der eine Erzählung immer «Anfang, Mitte und Ende»⁴² habe – alles bloß Teil einer unendlichen Mitte ist. So gibt es in den *Umbildungsprozessen*, die in dem Bereich der lebendigen Formen vorherrschen, keine Schöpfungen oder einmaligen Ereignisse, sondern bloß allmähliche Kontinuitäts- und Varianzmuster an Gestalten und Elemente, die «immer schon» bestehen und sich somit nur in einer Form zyklischer Zeitlichkeit auszubreiten in der Lage sind.

In dieser Ordnung, die einzig horizontale Erstreckung ihrer Elemente, nicht aber vertikal-metaphysische Sprünge kennt, finden sich auch all jene Elemente verstrickt, die mit der Vorsilbe «Ur-» versehen sind. Geht es nämlich in Goethes Morphologie um die Bildung von Begriffen, so nur in dem Sinne, dass es sich um solche handelt, «die analog jenen Uranfängen sein möchten» (MA 12, S. 99), wie es in *Bedenken und Ergebung* heißt. Der Begriff der Analogie darf hier aber nicht im Sinne einer metaphorisch-metaphysischen Entsprechung verstanden werden, sondern bildet vielmehr eine Form von allgemeiner Referenzialität, und zwar in dem Sinne, dass in der insgesamt flachen Kette morphologischer Gestaltfolgen die einzelnen Elemente entfernt miteinander kommunizieren. Dies geschieht, indem diese wie in einem narrativen Gefüge miteinander in Beziehung stehen, aufeinander verweisen und darin gleichsam (wahl-)verwandtschaftlich dem Programm Charlottes folgen, die ja bekanntermaßen fragt: «wer spielt nicht gern mit Ähnlichkeiten?» (MA 9, S. 318). Darum auch sind benannte «Uranfänge[]» nicht als Momente der Schöpfung zu lesen, sondern bilden bloß (metonymische) Referenzpunkte in einer dem Wesen nach endlosen Kette von Formen

⁴¹ In entferntem Sinne schreibt Goethes Morphologie damit an einem Paradigma fort, das bereits im 18. Jahrhundert, nämlich in Lessings *Laokoon*, als Kernbestand einer vor allem erzählerischen Dichtung in Abgrenzung zur bildenden Kunst formuliert wurde. Über Homer bemerkt Lessing: «Doch [...] da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich auf einander folgen, und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, in Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. v. Wilfried Barner u.a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 2014, Bd. 5.2, S. 122).

⁴² Aristoteles, *Die Poetik*, Griechisch/Deutsch, dt. Übers. und hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Reclam, Stuttgart 1982, S. 77.

und Formverwandlungen. Dieses Modell der Unabschließbarkeit geht somit über in die Struktur eines «nach und nach», in der die morphologische mit der erzählerischen Ebene formelhaft verschmilzt. So liest sich etwa in der *Metamorphose der Pflanzen* der Übergang der Formen wie ein prozessuales Nachzeichnen erzählerischer Allmählichkeit:

Mit mehrerer Aufmerksamkeit haben wir den oben schon angeführten Fall zu beobachten, wo der Übergang zum Blütenstande *langsam* vorgeht, die Stengelblätter nach und nach sich zusammenziehen, sich verändern, und sich sachte in den Kelch gleichsam einschleichen; wie man solches bei Kelchen der Strahlenblumen, besonders der Sonnenblumen, der Calendeln, gar leicht beobachten kann. (MA 12, S. 39)

«[L]angsam», «nach und nach», «sich sachte [...] einschleichen»: Fast scheint es, als sei besagter «Übergang zum Blütenstande» nicht nur erzählerisch geordnet, sondern als bringe sein Nachvollzug einen Erzählvorgang selbst hervor. Ablesbar wird daran abermals, wie Goethes Morphologie formgebend Elemente des Narrativen in sich aufnimmt, ja sogar selbst ein erzählerisches Baugesetz hat, das sich in der Rede vom «nach und nach» spiegelt. Wieder gilt dabei, dass dieses Gesetz keines ist, nach dem Goethes morphologisches Denken den (späten) Erzählstil wie etwa den der *Wanderjahre* prägt, sondern die erzählerische Ordnung vielmehr selbst die Grundlage für das morphologische Projekt bildet, wie es dann – metonymisch aufgereiht – in den Heften auch der äußeren Form nach Gestalt annimmt⁴³.

5.

Aus der Perspektive dieser erzählerischen Ordnung erscheint zuletzt aber auch die Markierung «durch Lebensereignisse verbunden», mit der Goethe seine Hefte versieht, in einem neuen Licht. Denn zum einen zeigt sich, wie die Verbundenheit dieser Ereignisse eben in einer alles in allem erzählerischen Form organisiert vorliegt. Zum anderen aber sind diese auch solche, die zu jenem Komplex gehören, durch den – in der Sprache der *Wanderjahre* – «jemand im höchsten Alter sich selbst historisch wird» (MA 17, S. 693). Zwar hat sich zuletzt durchaus ein

⁴³ In den *Wanderjahren* ist bei der Verhandlung der geognostischen Modelle auch von einem «nach und nach» der Neptunisten die Rede, von denen Goethe bekanntermaßen ja einer war: «Mehrere wollten unsere Erdgestaltung aus einer nach und nach sich senkend abnehmenden Wasserbedeckung herleiten; sie führten die Trümmer organischer Meeresbewohner auf den höchsten Bergen so wie auf flachen Hügeln zu ihrem Vorteil an» (MA 17, S. 490).

Bewusstsein für die Verwobenheit von Goethes autobiografischem «Selbstbildnis» mit seinem Projekt der Morphologie⁴⁴ herausgebildet, doch sind gerade die spezifisch narrativen Elemente, die die Hefte *Zur Morphologie* als Bemühung Goethes lesbar machen, ein Selbstbild für die Nachwelt zu konservieren und zu organisieren, bis heute weitestgehend unbenannt geblieben. Dies ist der Fall, obwohl solche narrativen Elemente bisweilen frappierend offen zu Tage treten⁴⁵. Schließlich stehen die Hefte nicht nur in entstehungsgeschichtlicher Nachbarschaft zu Goethes letztem großen Roman, sondern eben auch – und vielleicht vor allem – zu jenem anderen großen erzählerischen Projekt in Goethes Spätwerk: dem der Erzählung vom eigenen Leben. Doch ist nicht nur die zeitliche Nähe der Entstehung dieser Texte eklatant⁴⁶, sondern gerade auch die Art und Weise, wie das spezifisch narrative Gesetz eines «nach und nach» nicht nur mit dem morphologischen Grundgedanken einer Mitte ohne Anfang und Ende kommuniziert, sondern eben auch Goethes autobiografische Prosa prägt, die – durchaus episodenhaft – den «neuen Lebenslauf», von dem im Beitrag über die *Metamorphose der Pflanzen* die Rede ist, in der Variante des eigenen Lebens durchspielt und erzählerisch nachvollzieht. Dass etwa im ersten Buch von *Dichtung und Wahrheit* das formelhafte «nach und nach» gleich fünfmal verwendet

⁴⁴ So vor allem Holger Helbig, *Stille Tätigkeit und redliches Bemühen. Goethes Selbstbildnis als Morphologie und seine methodischen Implikationen*, in *Morphologie und Moderne*, a.a.O., S. 75-93. Vgl. auch Günter Niggel, *Das Problem der morphologischen Lebensdeutung in Goethes «Dichtung und Wahrheit»*, in «Goethe-Jahrbuch», 116 (1999), S. 291-299.

⁴⁵ Am kuriosesten ist diesbezüglich wohl Dorothea Kuhns Anmerkung im Kommentar der Frankfurter Ausgabe: «Goethe hat die morphologischen Prinzipien und Gesetze, die er nach und nach entwickelte und dann zum Maßstab seiner Forschungen machte, selbst nicht zusammengefasst oder systematisch vorgeführt» (Dorothea Kuhn, *Goethes Morphologie*, in FA 24: *Schriften zur Morphologie*, S. 853-866: 854). Das «nach und nach», so scheint es, ist hier bekannt, aber nicht – als Marker der erzählerischen Ordnung von Goethes Morphologie – verstanden. David E. Wellbery bringt in seiner Lektüre von Goethes Pandora derweil eine «Morphologie der Prozessformen» mit «narrativen Grundstrukturen» (Wellbery, *Goethes «Pandora»*, a.a.O., S. 16) im Sinne einer Ausweisung einer «inneren[n] Notwendigkeit der Motivreihe» (*ebd.*, S. 19) des Festspiels zusammen. Allerdings geht es hier mehr um Fragen der Entwicklung im Drama gemäß eines Konzepts von Morphologie, nach dem diese ganz im Sinne einer teleologischen Anordnung an der Herausbildung «eine[s] synthetischen Handlungssinn[s]» (*ebd.*) mitwirkt, die nur schwer mit dem Modell der Erzählung als einer fortwährend metonymisch arbeitenden Verschiebungsleistung in Verbindung zu bringen ist, zumal sie die eigentliche Frage nach dem Wesen einer flachen – und womöglich ziellosen – erzählerischen Struktur selbst meidet.

⁴⁶ Die *Italienische Reise*, deren morphologischen Elemente ja auch thematisch unübersehbar sind, schließt Goethe 1817 ab, an anderen autobiografischen Texten wie *Dichtung und Wahrheit*, den *Tag- und Jahreshäften*, aber auch an der *Campagne in Frankreich* und der *Belagerung von Mainz* arbeitet Goethe parallel zu den Heften *Zur Morphologie*.

wird, liefert nur ein symptomatisches Indiz unter vielen und zeigt doch deutlich an, wie bei Goethe nicht nur Morphologie und späte Prosa, sondern auch die Ausgestaltung der eigenen Lebensgeschichte eine erzählerisch-morphologisches Grundgestaltung ausweisen. Dass jedoch Goethes Idee der naturwissenschaftlichen Praxis im Allgemeinen immer auch bedeutet, dass sie, wie im Vorwort zur *Farbenlehre* angedeutet, «mit Selbstkenntnis [...] zu tun und vorzunehmen» (MA 10, S. 11) sei, ist nur die eine Seite der Korrespondenz von Morphologie und Autobiografie. Die andere beinhaltet, dass spätestens seit der Umformung des Reisetagebuchs in die *Italienische Reise* der Leitfaden von Goethes Idee der autobiografischen Erzählung immer auch ein morphologischer ist. So lässt sich die *Italienische Reise* als narratives Gefüge lesen, das sich von den bloß «verschiedene[n] Pflanzen» (MA 15, S. 105), wie sie sich noch in Venedig finden, über «botanische[] Grillen» (MA 15, S. 209) während des ersten römischen Aufenthalts bis hin zu den Meditationen über «Urpflanze» und «Weltgarten» (MA 15, S. 327) erstreckt, wie Goethe sie in der Darstellung seines Aufenthalts auf Sizilien anstellt, und das im Grunde nichts anderes als die Erzählung von einer Bildungs-, und *Umbildungsreise* des Morphologen Goethe liefert. Zudem produziert sie diese Erzählung wiederum nur in der Sprache der lebendigen Formen von Pflanzen (und Tieren). So wird ja bekanntermaßen

[d]ie Urpflanze [...] das wunderlichste Geschöpf von der Welt, um welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins Unendliche erfinden, die konsequent sein müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existieren, doch existieren könnten und nicht etwa malerische oder dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innere Wahrheit und Notwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen. (MA 15, S. 456)

In dieser Vorstellung der «Urpflanze» liegt somit nicht bloß ihr ideeller Charakter als Begriff, sondern auch die Möglichkeit, aus ihr heraus «noch Pflanzen ins Unendliche [zu] erfinden» und somit gleichsam eine Kette möglicher Fortsetzungen aus ihr heraus zu entwerfen, die an jene unabschließbare 'Sukzession des Weitergehens' erinnert, die ja auch jeder erzählerischen Ordnung eignet, wenn sie sich in einer unendlichen Mitte ausbreitet. Denn «indem wir alles dasjenige in der Gesamtheit vorausahnen was in der Folge sich mehr und mehr entwickeln, wozu das Entwickelte weiter führen soll» (MA 15, S. 456 f.), wird nur abermals ein Ausblick auf jene (metonymischen) Verschiebungsketten eröffnet, in denen «Bildung und Umbildung» sowohl morphologische als eben auch narrative Formen und Elemente befällt. In ihrer Fortsetzung oder – mor-

phologisch gesprochen – «Fortpflanzung» (MA 15, S. 458) beanspruchen die Elemente, wenn sie auch im gegenwärtigen Moment 'bloß' fiktiv sein mögen, mehr als bloß «Schatten und Scheine» zu sein. Vielmehr machen sie Anspruch auf «eine innere Wahrheit und Notwendigkeit», ja vielleicht auch auf eine Art von «Wirklichkeit», wie sie Roland Barthes einst meinte, als er die Spuren von einem «Wirklichkeitseffekt» im (realistischen) Erzählen Flauberts verfolgte⁴⁷. Gewendet auf spezifisch autobiografisches Erzählen ergibt sich darin eine Art von «Autobiofiktion», und zwar in dem Sinne, dass gerade die Formen des Lebens – ganz gleich ob als Formen des organischen Lebens der Pflanzen und Tiere oder eben des eigenen Lebens – bei Goethe immer auch als Formen von Erzählung am Werk sind⁴⁸. Denn am eigenen Leben wird sichtbar: Sie haben in der Erzählung nicht nur ihr angemessenes Moment der Darstellung, sondern sie wachsen geradezu aus dem buchstäblich fruchtbaren Feld erzählerischer Organisation hervor. Formen des Lebens, so lässt sich verkürzt sagen, sind immer auch Formen des Erzählens. Und wollen sie sich als Formen des eigenen Lebens (autobiografisch) zur Anschauung bringen lassen, so zeigt sich, warum *Dichtung und Wahrheit* am Ende vielleicht nichts anderes liefert als eine Serie von Heften, in denen die Dichtung immer Erzählung ist und die Wahrheit eine Form der Morphologie. Schließlich berichtet die große Autobiografie von einem kleinen Goethe, der sich schon früh die Elemente in der Kette als jeweils einzelne und gesonderte zurechtlegte, so als wollte er in ihnen die parsprototischen Teile eines Ganzen liefern, von dem doch vor allem eines gilt: dass es nicht zu haben ist. So heißt es in *Dichtung und Wahrheit*:

Ich erinnere mich, daß ich als Kind Blumen zerpfückt, um zu sehen, wie die Blätter in den Kelch, oder auch Vögel beruft, um zu beobachten, wie die Federn in die Flügel eingefügt waren. Ist doch Kindern dieses nicht zu verdenken, da ja selbst Naturforscher öfter durch Trennen und Sondern als durch Vereinigen und Verknüpfen, mehr durch Töten als durch Beleben, sich zu unterrichten glauben. (MA 16, S. 128)

⁴⁷ Vgl. Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in *Das Rauschen der Sprache*, a.a.O., S. 164-172.

⁴⁸ Vgl. dazu *AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie*, hrsg. v. Christian Moser – Jürgen Nelles, Aisthesis, Bielefeld 2005.

Goethes Schreibtische

Bodo Plachta

1.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich die bürgerliche Wohnung zu einem realen, dabei allerdings nicht weniger imaginativen Ort individueller Selbstfindung und -bestimmung¹. Arbeits- und Lebensbereiche wurden sichtbar voneinander geschieden, wobei die private Sphäre eine Aufwertung erfuhr. Wohnen spielte im sozialen und kulturellen Diskurs in dem Maße eine Rolle, wie sich die Vorstellungen von Wirtschaften, Familie und Zusammenleben veränderten. Möbel und Interieurgestaltung sind wichtige Indikatoren für diesen Prozess, denn sie sind Ausdruck des Lebensgefühls und eines Willens zu individueller Entfaltung. Sie lassen Rückschlüsse auf die Bewohner und die Art und Weise zu, wie sie diese Räume gestaltet und in ihnen gelebt haben. Jede einzelne Wohnung ist nun das individuelle «Ausdrucksmedium seines Bewohners»². Das zeigt auch eine lebendige Diskussion über neue Einrichtungstrends und Wohnstile im «Journal des Luxus und der Moden»³. Im Januar 1787 war dort in einem Artikel *Ueber bürgerliches Ameublement* zu lesen: «Der Geist eines wahren guten und geschmackvollen Ameublements ist zweckmäßige Bequemlichkeit, Simplicität und Schönheit der Form, und solide reinliche Arbeit daran»⁴. Dieser auf Einfachheit⁵ basierende

¹ Dieser Beitrag basiert auf meinem Buch *Arbeitszimmer und Schreibtische*, Wehrhahn, Hannover 2021.

² *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, hrsg. v. Sebastian Böhmer – Christiane Holm – Veronika Spinner – Thorsten Valk, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2012, S. 167.

³ Vgl. Angelika Emmrich – Susanne Schroeder, *Weimarer historische Interieurs. Zum Ameublement im «Journal des Luxus und der Moden»*, in *Friedrich Justin Bertuch (1747-1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, hrsg. v. Gerhard R. Kaiser und Siegfried Seifert, redaktionelle Mitarbeit Christian Deuling, Niemeyer, Tübingen 2000, S. 501-518.

⁴ «Journal des Luxus und der Moden», 2 (Januar 1787), S. 28.

⁵ Gert-Dieter Ulferts, *Möbel für Europa. Roentgen und Weimar, in Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents*, hrsg. v. Hellmuth Th. Seemann, Wallstein, Göttingen 2008, S. 298-317: 305.

«Grund-Charackter» von Einrichtungsgegenständen war dazu geeignet, soziale Schranken zu überwinden. Es spielte keine Rolle mehr, ob es sich um ein «kostbares» oder «wohlfeiles Ameublement» handelte, denn die aufkommende Industrialisierung der Möbelherstellung konnte inzwischen unterschiedlichste Ansprüche bedienen. Die «schöne Form, und bequeme und geschmackvolle Einrichtung eines Meubles» sollte das einzige Kriterium sein, an dem sich die von nun an regelmäßig eingerückte Rubrik «Ameublement» bei der Präsentation neuer Einrichtungsideen orientierte⁶. Welche Konsequenzen dies im einzelnen hat, lässt sich gut an Schreibmöbeln ablesen, deren Konstruktion im Verlauf ihrer Geschichte sehr genau auf Veränderungen des Alltags reagierte und sich von repräsentativ-dekorativen zu funktionalen Gebrauchsgegenständen veränderte.

Auch im «Journal des Luxus und der Moden» wurden mehrfach Schreibmöbel in Text und Bild vorgestellt, wobei deren Konstruktion im Hinblick auf die Schreibpraxis bewertet wurde. Schreiben war längst Thema des kulturellen und literarischen Diskurses, denn die zunehmende Schreibkompetenz zählte einerseits zu den Errungenschaften des modernen Individuums, setzte andererseits gerade am Paradigma des Schreibens ein Nachdenken über die Ambivalenz von Kompetenz, Selbstfindung und Selbstverwirklichung in Gang. Schreiben wurde dabei zunehmend als eine Tätigkeit wahrgenommen, bei der sich kulturelle, sprachliche, technologische und körperliche Phänomene zu einer komplexen «Schreibszene» verdichten. Doch die «Schreibszene» ist letztlich nur ein Modell, denn die genannten Phänomene sind häufig instabil, variabel und unterliegen situativen Bedingungen⁷. Dementsprechend entwarfen Schriftsteller für ihre Arbeitszimmer variantenreiche, von biografischen Aspekten und individuellen Schreibpraktiken, aber auch von Moden beeinflusste «Szenarien des Schreibens»⁸. Sie schufen vielfältige «Rahmen» für ihre Arbeit, die sie wie Regisseure auf der Theaterbühne inszenierten⁹. Wie komplex die Apparatur eines Schreibtisches, seine Zweckmäßigkeit und sein dekorativer Ausdruck mit dem Schreiben

⁶ «Journal des Luxus und der Moden», 2 (Januar 1787), S. 28.

⁷ Vgl. Rüdiger Campe, *Die Schreibszene. Schreiben, in Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht – K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 759-772: 760.

⁸ Christiane Holm, *Goethes Arbeitszimmer. Überlegungen zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800*, in *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*, hrsg. v. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex, De Gruyter, Berlin-Boston 2017, S. 47-63: 48.

⁹ Martin Stingelin, 'Schreiben'. *Einleitung*, in *«Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum». Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hrsg. v. Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, Fink, München 2004, S. 7-21: 8.

verknüpft sein können, führt Goethe am Beispiel der schon zu seiner Zeit berühmten Schreibmöbel des Tischlers David Roentgen vor.

Roentgen war es gelungen, Schreibtische zu höchster kunsthandwerklicher Form weiterzuentwickeln, wobei das *bureau à cylindre*, also ein Möbel mit gewölbter und versenkbarer Abdeckplatte sowie mit ausgeklügelten Schubladen- und Aufklappsystemen, zu seinem Markenzeichen wurde. Roentgen baute nicht nur imposante und elegante Luxusobjekte, sondern sie waren trotz vieler technischer Spielereien ausgesprochen funktionale, alltagstaugliche Möbel¹⁰. Die Mischung aus aristokratischem Repräsentationsmöbel und gediegen bürgerlichem Gebrauchsmöbel, die mitsamt einer raffinierten «Schreibarchitektur» vielfach «staunende Begeisterung» hervorriefen, machte Roentgens Schreibtische zu einem Prototyp klassizistischer Möbelkunst¹¹. Wie sehr diese Möbel allerdings mit dem *ancien régime* und seinem Untergang verbunden waren, zeigt eine Szene aus Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, wo die kleine, vor den Revolutionswirren geflohene Adelsgesellschaft während einer abendlichen Zusammenkunft miterlebt, wie ein Schreibtisch, ein Exemplar «von Röntgens bester Arbeit» und «Muster einer vortrefflichen und dauerhaften Tischlerarbeit», mit einem «starke[n] Knall» «gegen Mitternacht» entzweispringt, während gleichzeitig auf einem benachbarten Anwesen sein «Zwillingsbruder» verbrennt¹². Beide Schreibtische, kommentiert der Erzähler, «waren zu Einer Zeit aus Einem Holze mit der größten Sorgfalt von Einem Meister verfertigt; beide haben sich bisher trefflich gehalten»¹³. Man mag diese Szene unheimlicher und dramatischer «Selbstvernichtung»¹⁴ eines Möbels als Fanal revolutionärer Verwerfungen deuten, doch der berstende bzw. verbrennende Schreibtisch wirft unweigerlich die Frage nach den Konsequenzen für das Schreiben auf, das nun an diesen beiden Möbeln mit einem Schlag nicht mehr möglich ist. Schreibtisch und Schreiben sind physisch aneinander gebunden, das ist eine Binsenwahrheit. Diese Symbiose hat Vorteile, sie wird aber immer dann zur Gefahr, wenn das Möbel durch äußere Einflüsse in seiner Materialität bedroht ist. Viele Roentgen-Schreibtische haben solche zerstörerischen Ereignisse überlebt, ebenso viele sind seit den kriegेरischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts verschollen. Heute sind sie wertvolle Antiquitäten und museale

¹⁰ Vgl. u.a. *Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens*, ed. by Wolfram Koeppel u.a., The Metropolitan Museum of Art, New York 2012.

¹¹ Gerhard Dietrich, *Schreibmöbel. Vom Mittelalter zur Moderne*, Keyser, München 1986, S. 122.

¹² WA I, 18, S. 147.

¹³ *Ebd.*, S. 148.

¹⁴ Boris Roman Gibhardt, *Verkauf der Sinnlichkeit. Materielle Innovation und ästhetische Opposition im Klassischen Weimar*, in *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, a.a.O., S. 146-155: 153.

Ausstellungshighlights, für Goethe bewahrten sie die «unverwechselbare Eigentümlichkeit des auf [ihnen] schreibenden Subjekts»¹⁵.

Roentgen-Möbel begleiteten Goethe sein ganzes Leben hindurch, und er setzte sich, als Roentgen infolge der Französischen Revolution ins Exil vertrieben wurde, in Weimar für die Manufaktur, ihre Mitarbeiter und Produkte ein. Er kannte diese Möbel schon aus dem Frankfurter Elternhaus. Im Juli 1774 besuchte er gemeinsam mit Lavater und Basedow die Manufaktur Roentgens in Neuwied. 1779 entwarf er einen Schreibtisch im Stil eines *bureau à cylindre* für Charlotte von Stein, der vom Weimarer Hoftischler Preller gefertigt wurde und sich heute im Roten Salon von Schloss Kochberg befindet. Dieser Schreibtisch war eine deutlich schlichtere Variante dieses Möbeldesigns, indem man auf viele Roentgentypische Schmuckelemente wie kunstvolle Intarsien und aus Metall gefertigte Verzierungen verzichtete. Goethe und der Tischler setzten allein auf die Wirkung der schlichten Form und des schönen Mahagoniholzfuerniers¹⁶. Diesen Schreibtisch, ein schönes Muster klassizistischen Möbeldesigns, nannte er am 30. November 1779 nicht deshalb «kostbar», weil er ein sehr persönliches Geschenk für die Freundin, sondern weil es ein Einzelstück war, «das nicht auf der Messe erkaufte» wurde, dagegen aber das Resultat eines intensiven schöpferischen Prozesses war: «denn seit Anfang dieses Jahrs hab ich mich beschäftigt ihn zusammenzutreiben, alles selbst ausgesucht» und «das von seinem ersten Entwurf meine Sorge, meine Puppe, meine Unterhaltung war»¹⁷. Dieser Schreibtisch ist nicht nur ein Möbel, das durch «ästhetische Raffinesse und skulpturale Qualität» besticht¹⁸, es ist ein Möbel, und zwar ein Schreibmöbel, in das sich Goethes kreativer Gestaltungswille selbstbewusst eingeschrieben hat.

2.

Obwohl Goethe die technische Raffinesse, eine schöne und elegante Form, kunsthandwerkliche Qualität, aber auch die optische und räumliche Wirkung von Schreibtischen zu schätzen wusste, besaß oder nutzte er nie

¹⁵ Gerhard Neumann, *Schreibschrein und Strafapparat. Erwägungen zur Topographie des Schreibens*, in Ders., *Kafka-Lektüren*, De Gruyter, Berlin-Boston 2013, S. 55-75: 58.

¹⁶ Brigitte Langer, *Möbelkunst*, in *Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier. Mit einem Sonderteil Klassisches Ambiente heute*, hrsg. v. Christoph Hölz, Battenberg, Augsburg 1999, S. 50-89: 57 f.

¹⁷ WA IV, 4, S. 149.

¹⁸ Christiane Holm, *Goethes Gewohnheiten. Konstruktion und Gebrauch der Schreib- und Sammlungsmöbel im Weimarer Wohnhaus*, in *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, a.a.O., S. 116-125: 117.

Schreibtische von der Opulenz der Roentgen-Möbel. Eher das Gegenteil war der Fall. Er verfolgte zwar mit großem Interesse die Diskussionen über eine kunstgerechte Ausgestaltung von Innenräumen und kannte die Möbeltrends, trotzdem lehnte er für sein unmittelbares Arbeitsumfeld jegliche «Flitterherrlichkeit der neuen Welt»¹⁹ als Behinderung von Kreativität ab. Goethes Schreibtische – soweit sie sich erhalten haben oder durch Quellen dokumentiert sind – sind schlichte Möbel und verfügen über große Arbeitsflächen. Sie sind Teil seiner Arbeitsorganisation und dienen dem Schreiben. Ihre Auswahl orientierte sich durchweg an einem Kriterium, das auch im «Journal des Luxus und der Moden» als Maßstab galt: «Unser Schreibtisch muss uns so individuell angemessen seyn, als unser Rock»²⁰. Bei der Einrichtung seiner Arbeitszimmer orientierte sich Goethe stets an diesem Maßstab und sämtliche Arbeitszimmer und Schreibmöbel sind von seiner persönlichen Situation sowie der aktuellen Schreibpraxis und einer genau umrissenen Arbeitsökonomie geprägt. Goethes Arbeitszimmer waren zugleich Orte der «Präsentation des eigenen künstlerischen Entwurfs»²¹.

Bereits das Arbeitszimmer im Frankfurter Elternhaus lässt den Gestaltungswillen des angehenden Dichters erkennen. Dieses Zimmer hatte mehrere Funktionen, es diente zum Wohnen, Schlafen, Schreiben und war ein Ort für unterschiedlichste Beschäftigungen, Experimente und Selbsterkundungen. Goethe hat diesen Raum zweimal gezeichnet.

¹⁹ WA I, 37, S. 318.

²⁰ Friedrich Justin Bertuch, *Ein großes Bureau für einen Geschäftsmann*, in «Journal des Luxus und der Moden», 8 (Mai 1793), S. 285–289: 285.

²¹ Theda Jürjens, «fama, artes, memoria». *Künstlerische Selbstinszenierung im Italien des 16. Jahrhunderts in Venedig, Verona und Florenz*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2016, S. 95; <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/24461/1/Juerjens_Theda.pdf> (letzter Zugang: 8. September 2021). – Das Haus des Künstlers, Dichters oder Komponisten und mithin seine Arbeits- und Lebensräume werden seit Mitte der 1980er Jahre aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht. Vgl. u.a. folgende Publikationen: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Eduard Hüttinger, Waser, Zürich 1985; *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, hrsg. v. Hans-Peter Schwarz in Zusammenarbeit mit Heike Lauer und Jörg Strabenow, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Braunschweig 1989; *Mythos Atelier. Von Spitzweg bis Picasso, von Giacometti bis Naumann*, hrsg. v. Ina Conzen, Hirmer, Stuttgart 2012; *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, hrsg. v. Margot Th. Brandlhuber – Michael Buhrs, Hatje Cantz, Ostfildern 2013; Bodo Plachta, *Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildhauer*, Fotografien Achim Bednorz, Reclam, Stuttgart 2014; Bodo Plachta, *Dichterhäuser*, Fotografien von Achim Bednorz, Theiss, Darmstadt 2017; *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*, a.a.O.; Bodo Plachta (Text) – Achim Bednorz (Bild), *Komponistenhäuser. Wohn- und Arbeitsräume berühmter Musiker aus fünf Jahrhunderten*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2018.



Abb. 1: Goethes Frankfurter Arbeitszimmer, Skizze im Brief an Augusta von Stolberg. Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Hs-25744 (Miteigentum der Bundesrepublik Deutschland).

Die erste Zeichnung, die eine junge männliche Person schreibend vor einem Tisch mit gedrechselten Beinen am Fenster in einem barocken Stuhl mit hoher Lehne sitzend zeigt, ist insbesondere durch das Interieur und die übrigen im Zimmer verteilten Gegenstände interessant. Ob Goethe in dem Schreiber ein Selbstporträt geschaffen hat, ist fraglich, weil kaum eine markante physiognomische Ähnlichkeit zwischen der dargestellten Figur und dem Dichter erkennbar ist²². Zu sehen ist eine Staffelei mit einem Landschaftsbild, davor befindet sich ein weiterer Tisch mit geschwungenen Beinen, auf dem eine Flasche und ein Glas stehen. An der Wand hängen Kleider, ein Dreispitz und darüber verschiedene Gipsabdrücke. Auf dem Fußboden fällt eine geöffnete Truhe ins Auge, aus der Kleider oder Tücher hervorquellen, ein einzelner, auf dem Boden liegender Schuh unterstreicht den Eindruck von Unaufgeräumtheit oder besser von kreativer Unordnung. Petra Maisak hat angemerkt, dass diese Zeichnung an die «niederländisch beeinflussten Interieurs der Frankfurter Maler, namentlich an die Atelierbilder von Justus Juncker und Daniel Bager» erinnert²³. Obwohl die Zeichnung in ihrer Konzeption also durch Vorlagen präfiguriert ist, geht Maisak davon aus, dass diese Zeichnung ein «Spiegelbild» von Goethes «persönlichem Lebensbereich» ist²⁴. Goethe betrachtet diesen «Lebensbereich» als Atelier und stattet ihn mit Utensilien eines bildenden Künstlers aus, was durchaus zu verschiedenen Äußerungen passt, wonach er sich als «ganz Zeichner» charakterisiert²⁵.

Einen authentischeren, weil detaillierteren Blick in das Frankfurter Arbeitszimmer erhalten wir durch eine Skizze im Brief an Augusta von Stolberg vom 7.-10. März 1775. Obwohl Goethe mit der Skizze zuerst die Absicht verfolgte, die Adressatin über seine äußeren Lebensumstände zu informieren, spiegeln Brief und Zeichnung in ihrer Kombination die prekäre biografische Situation, in der sich Goethe nach der Lösung der Verlobung mit Lili Schönemann befand. Text und Bild illustrieren die Sorge vor einer unbestimmten Zukunft, die mit wechselnden Stimmungen, Unentschlossenheit und bohrenden Fragen nach adäquaten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten einherging. Dies zeigt sich im spontanen und erkennbar impulsiven Wechsel vom Schreiben zum Zeichnen, den Goethe nach Anfertigung der Zeichnung auf der folgenden Briefseite mit den Worten kommentiert: «Geseignet der gute

²² Hierzu *Corpus der Goethe-Zeichnungen*, bearb. v. Gerhard Femmel, 7 Bde. in 10, Seemann, Leipzig 1958-1973, Bd. 1, S. 44.

²³ Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Reclam, Stuttgart 1996, S. 42 f., dort auch eine Vergleichsabbildung von Johann Daniel Bagers Bild *Maler-Werkstatt* (1767).

²⁴ *Ebd.*, S. 43.

²⁵ So im Brief an Herder, 7. Dezember 1772, WA IV, 2, S. 43.

Trieb der mir eingab statt allen weitem Schreiben, Ihnen meine Stube, wie sie da vor mir steht, zu zeichnen. Adieu»²⁶. Goethe suggeriert mit der Zeichnung seines Arbeitszimmers wiederum den Eindruck einer «Künstlerwerkstatt», deren Wände «mit halbfertigen Arbeiten besteckt und behangen» waren²⁷. Doch diese Zeichnung und damit der Blick in das Zimmer ist differenzierter als die erste Zeichnung. Ihr liegt nun eine andere Raumperspektive zugrunde und diesmal ist keine Person im Zimmer anwesend. Die Staffelei (ergänzt um einen Buch- oder Notenständer, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt) dominiert den schlicht eingerichteten Raum. Schreibtisch und Stuhl vor dem Fenster sind nur ausschnitthaft am linken Bildrand zu sehen, die Perspektive des Zeichners rückt nun den Tisch mit den geschwungenen Beinen, auf dem zahlreiche Bücher liegen, ins Blickfeld, gewährt außerdem einen Blick auf das einfache Bett am rechten Bildrand. Betont wird insgesamt der lebensunmittelbare Charakter der Szenerie, visualisiert aber auch unterschiedlichste künstlerische Interessen des Bewohners. Ein ovaler Beistelltisch links neben dem Bett, eine geschlossene Truhe unter dem Tisch (auf der anderen Zeichnung war sie geöffnet) und ein linkerhand sichtbarer Schrank komplettieren die zweckmäßige, aber keineswegs dekorative Möblierung. Auf dem Schrank sind Büsten zu sehen, die Goethe sammelte. Die Wand ist über und über mit Blättern bedeckt, wohl eigene Zeichnungen, Porträtsilhouetten von Freunden und Stiche nach Köpfen Raffaels. Anders als bei der ersten folgt diese Zeichnung keinem Bildmuster, wenn auch die schraffierende Zeichenweise und die Verteilung von Licht und Schatten an Radierungen Rembrandts erinnern und wohl auch erinnern sollen²⁸. Der Brief als Ort der Zeichnung setzte andere Akzente, der Schreiber/Zeichner wollte authentisch sein und auf übermäßige Inszenierung verzichten – gerade deshalb ist die Zeichnung ein künstlerisches Bekenntnis. Der gesamte Raum vermittelt trotz und gerade wegen seiner Privatheit ein «bohemhaftes Aussehen»²⁹ und setzt insofern Zeichen, als sie mit Goethes Sturm-und-Drang-typischer Impulsivität und Arbeitsweise, aber auch mit damals geläufigen physiognomischen Vorstellungen in Zusammenhang zu bringen sind, wonach «Kleider und Hausrath eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen» lassen, jegliche Äußerlichkeit ihn aber auch «modificiert» und «verhüllt»³⁰. Der äußere

²⁶ WA IV, 2, S. 243.

²⁷ WA I, 28, S. 315.

²⁸ Vgl. Maisak, *Goethe. Zeichnungen*, a.a.O., S. 56.

²⁹ *Ebd.*

³⁰ *Von der Physiognomik überhaupt. Zugabe*, in *Der junge Goethe. Neu bearb. Ausgabe*, hrsg. v. Hanna Fischer-Lamberg, 5 Bde., De Gruyter, Berlin-New York 1963-1974, Bd.

Habitus eines Menschen und sein Lebensambiente sind Ausgangspunkt jedweder existentiellen Erfahrung und künstlerischen Aneignung. Dem entspricht eine spätere, von Eckermann überlieferte Reflexion über die Auswirkung von Räumen auf die Kreativität, wonach eine «prächtige Wohnung» keineswegs Garant für gelingendes Künstlertum ist: «Geringe Wohnung dagegen, wie dieses schlechte Zimmer, worin wir sind, ein wenig unordentlich ordentlich, ein wenig zigeunerhaft, ist für mich das Rechte; es läßt meiner inneren Natur volle Freyheit thätig zu seyn und aus mir selber zu schaffen»³¹.

3.

Goethes erster fester Wohnsitz in Weimar war das Gartenhaus im Ilmpark. Obwohl das Haus ein architektonischer Solitär ist, folgen die Innenräume einem «Paradigma der Einfachheit»,³² was vor allem die wenigen authentischen Möbelstücke unterstreichen, die heute an diesem Ort zu besichtigen sind. Goethe bemühte sich, für das Gartenhaus Einrichtungsgegenstände zu finden, die «ganz simpel» sind, «aber schöne Formen»³³ aufweisen. Das Stehpult und der hohe gepolsterte Sitzbock im Arbeitszimmer sind Beispiele für diese Suche nach zweckmäßigem und einfachem Mobiliar, an dem sowohl amtliche als auch literarische Arbeiten gleichermaßen effizient erledigt werden konnten. Das Stehpult ist etwa 120 Zentimeter hoch, verfügt an der Vorderseite über zwei Schubladen und ein Ablagefach sowie auf der rechten Seite unmittelbar unter der schrägen Schreibfläche über eine weitere kleine Schublade. Der einem Pferdesattel nachempfundene Sitzbock ruht auf vier langen schräggestellten Beinen und hat eine Sitzhöhe von 90 Zentimetern, die ein entspanntes sowie Becken und Rücken entlastendes Sitzen ermöglicht.

IV, S. 276. Vgl. auch Maisak, *Goethe. Zeichnungen*, a.a.O., S. 56.

³¹ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, nach dem ersten Druck, dem Originalmanuskript des dritten Teils und Eckermanns handschriftlichem Nachlaß neu hrsg. v. H.H. Houben, Brockhaus, Leipzig 1939²², S. 261 (23. März 1829).

³² Andreas Beyer, *Schlichtheit der Form, Reichtum der Gedanken. Sitz- und andere Denkgelegenheiten der Weimarer Klassik*, in: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, a.a.O., S. 156-165: 160. Vgl. auch Ders., *Weimarer Kulissen*, in: *Interieurs der Goethezeit*, a.a.O., S. 18-49: 22.

³³ Brief an Adam Friedrich Oeser, 15. Juni 1778, WA IV, 1, S. 231.

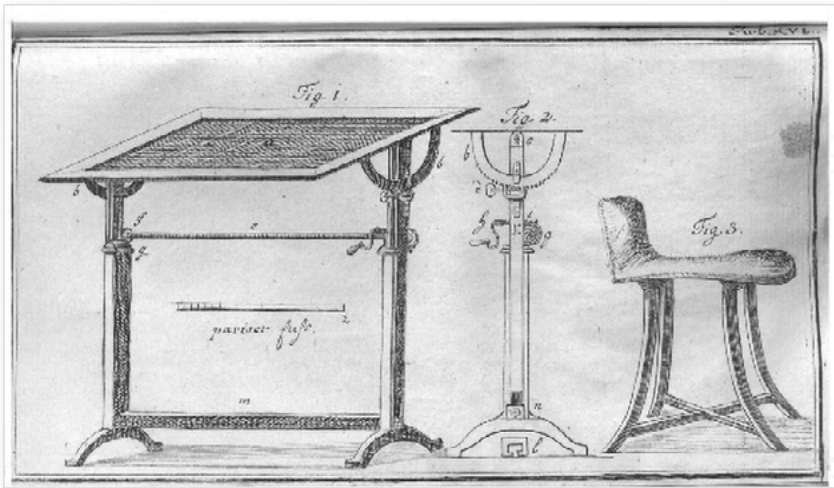


Abb. 2: Ein mechanischer Schreibtisch zum Stehen nebst Stuhl, «Journal des Luxus und der Moden», Mai 1786³⁴.

Ein solches Möbelensemble aus Pult und Sitzgelegenheit galt als modern und wurde im «Journal des Luxus und der Moden» angepriesen, wobei die ergonomischen Vorteile aus der Abwechslung von Stehen und Sitzen eigens herausgestellt wurden. Im Vergleich mit dem Frankfurter Arbeitszimmer definierte Goethe seinen Arbeitsbereich im Gartenhaus nun genauer, was etwa am separaten Bibliothekszimmer mit Regalen und Mappenschränken erkennbar ist. Die Gestaltung des unmittelbaren Schreibbereichs mit Pult und Sitzbock verfolgte aber weiterhin die Absicht, die Individualität seiner Arbeitsweise zu betonen, indem er bewusst schlichte Möbel nutzte, die aber im Diskurs der Zeit als hochmodern, bequem und körperfreundlich galten.

4.

Während der Italienreise und besonders in den ersten Monaten des Rom-Aufenthaltes begegnen wir – ähnlich wie im Frankfurter Elternhaus

³⁴ «Ist man vom Stehen ermüdet, so dienet der Stuhl, oder sogenannte Esel [...] auf dem man schrittlings wie auf einem Sattel sitzt, und der gerade so hoch seyn muß, daß man noch halbstehend sitzen kann, zum Ausruhen, und verstattet dabey auch immer dem Körper die aufrecht gerade Stellung, damit der Unterleib nicht den schädlichen Druck des Sitzens leide. Die Erfahrung spricht für die Nützlichkeit und Bequemlichkeit dieses Meuble [...]». *Ameublement. Ein mechanischer Schreibtisch zum Stehen nebst Stuhl*, in «Journal der Moden», 1 (Mai 1786), S. 191-193, Kupfertafel, hier S. 193 f.

– wieder einem bohemhaften Lebens- und Arbeitsambiente. In diesem «schöne[n] Quartier»³⁵ lebte Goethe mit drei Malern zusammen und diese Künstlergemeinschaft brachte einen anderen Alltag mit sich. Tischbein hielt in einer Reihe von Skizzen das ungezwungen-fröhliche und manchmal ausgelassene Leben in der Via del Corso fest, die trotz ihres anekdotisch überzeichneten Charakters in Kombination mit Briefzeugnissen einen anschaulichen Einblick in die Räume und das Interieur dieser Künstler-Wohngemeinschaft ermöglichen. Tischbeins Skizzen haben insofern dokumentarischen Wert, als sie Augenblickssituationen wiedergeben, die den Umgang der Bewohner miteinander, aber auch ihre Alltagsrituale und ihre individuellen künstlerischen Arbeitssphären abbilden, ja regelrecht erzählen. Goethe hat diese Skizzen später zwar als Tischbeins «römische Scherze» bezeichnet³⁶, aber weder ihre Realität noch deren erfrischende Unkonventionalität in Abrede gestellt. Das Zentrum der lebendigen Wohnung mit vielen Besuchern war Tischbeins Studio mit einem großen runden Tisch in der Zimmermitte, an dem gegessen, aber auch gezeichnet, geschrieben, betrachtet und diskutiert wurde. Zusammenleben und Arbeiten war oftmals das Ergebnis spontaner Improvisation. Die drei Maler benötigten allerdings eine feste Apparatur wie Staffeleien zum Arbeiten, wohingegen ein Dichter überall einen Schreibplatz finden konnte. Trotz aller Gemeinschaftlichkeit und formloser Begegnung hatte jeder Mitbewohner ein eigenes Zimmer und damit eine Rückzugsmöglichkeit. Goethe bewohnte ein an Tischbeins Studio angrenzendes «Klein Stüppen»³⁷ zum Schlafen und Arbeiten. Obwohl man auf Privatsphäre und Ruhe zum Arbeiten Wert legte, waren die Grenzen zwischen Bewohnern und Zimmern durchlässig und auch das Mal-, Zeichen- und Schreibmaterial stand jedem offenbar zur freien Verfügung. Goethe schreibt etwa am 15. November 1786 spät abends einen Brief an Charlotte von Stein «aus der Tusch Muschel aus welcher gezeichnet worden ist»³⁸. Während Tischbeins Abwesenheit durfte er dessen «großen kühlen Saal bewohnen, fleißig in demselben zeichnen und schreiben»³⁹. Auch die Arbeitszeiten unterlagen keinerlei Reglement, so schrieb Goethe morgens im Bett an der *Iphigenie*⁴⁰.

³⁵ Brief an den Weimarer Freundeskreis, 1. November 1786, WA IV, 8, S. 38.

³⁶ Brief an Tischbein, 21. Mai 1821, WA IV, 34, S. 202.

³⁷ Brief Tischbeins an Johann Caspar Lavater, 9. Dezember 1786; zit. nach Petra Maisak, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien*, in Hermann Mildenerberger, *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*, mit Beiträgen v. Margret E. Burscheidt – Donat de Chapeaurouge – Petra Maisak – Peter Reindl, Wachholtz, Neumünster 1986, S. 17-50: 24.

³⁸ WA IV, 8, S. 53 f.

³⁹ Brief an Herders Kinder und Friedrich von Stein, 30. Juni 1787, *ebd.*, S. 234 f.

⁴⁰ Vgl. Brief an Johann Gottfried und Caroline Herder, 2.-9. Dezember 1786, *ebd.*, S. 76. Vgl. auch den Brief Tischbeins an Lavater vom 9. Dezember 1786: «Da sizet er



Abb. 3: Johann Joseph Schmeller, *Goethe und der Schreiber John*, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Goethes Zimmer war spärlich mit breitem Bett und kleinem Tisch – eher ein Nachttisch mit Blumenvase und Öllampe – möbliert, wie Tischbeins Zeichnung *Das verfluchte zweite Kissen* zeigt. Schrank und Regale gibt es nicht, sodass Goethe sich mit Provisorien bei der Aufbewahrung seiner persönlichen Dinge behelfen muss. Die in Rom erworbenen Gipsbüsten stehen auf einem Brett, das auf Büchern und Folianten aufliegt. Darunter steht eine Reisekiste, in der er wohl seine Kleidung verwahrte. An den Wänden über dem Kopfende des Bettes hängen Porträt-Zeichnungen und unter dem Nachttischchen liegt ein Kleidungsstück. Ein Hammer für geologische Untersuchungen befindet sich auf dem Boden vor der Reisekiste. Ein Arbeitstisch ist auf dieser Zeichnung zwar nicht zu sehen, war aber ebenso wie Stühle vorhanden, wie andere Zeichnungen zeigen⁴¹. Der Tisch konnte für ein «Abendgespräch» an das Bett, in dem Goethe mit Nachtmütze und Feder in der Hand lag, herangerückt werden. Tischbeins Zeichnungen dokumentieren ein für Künstler typisches bohemhaftes Ambiente. Im diesen Provisorien intensivierte Goethe sein Schreiben, wobei gerade die Ateliersituation mit ihren Zufälligkeiten offenkundig stimulierend wirkte.

5.

Unser Bild von Goethes Weimarer Arbeitszimmer im rückwärtigen Teil seines Wohnhauses ist durch ein Gemälde von Johann Joseph Schmeller geprägt.

Es zeigt Goethe stehend mit auf dem Rücken verschränkten Armen an einem Frühjahrmorgen um sieben Uhr⁴², während er dem am Tisch sitzenden Schreiber John diktiert⁴³. Goethes eigentlicher Schreibtisch am

nun jezo und arbeitet des Morgens an seiner Efigenia fertig zu machen, bis um 9 Uhr»; zit. nach Maisak, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt*, a.a.O., S. 24.

⁴¹ Vgl. 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. v. Konrad Scheurmann – Ursula Bongaerts-Schomer, 2 Bde., Philipp von Zabern, Mainz 1997, Bd. 1, S. 78-95 (Fußn. S. 204-216): 90-94; vgl. auch Maisak, *Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt*, a.a.O., S. 30-32.

⁴² Die blaue Hyazinthe auf dem linken Repositorium und die verschiedenen Blüten in der Vase unter dem Spiegel ermöglichen eine Datierung der dargestellten Szene in das Frühjahr, während die Tischuhr die Zeit angibt und das durch das linke Fenster einfallende Licht aufgrund der Südlage des Arbeitszimmers das Morgenlicht sein muss; vgl. auch *Wiederholte Spiegelungen. Weimarer Klassik. 1759-1832. Ständige Ausstellung des Goethe-Nationalmuseums*, hrsg. v. Gerhard Schuster – Caroline Gille, 2 Bde., Hanser, München-Wien 1999, Bd. 1, S. 22.

⁴³ Vgl. auch *Vom Schreiben 2. Der Gänsekiel oder Womit schreiben? Mit einem Essay von Peter Härtling über Dichter und ihre Schreibgeräte*, bearb. v. Sabine Fischer, Deutsche

rechten Bildrand ist nur ausschnitthaft zu sehen. Das Gemälde, zwei Jahre nach Goethes Tod entstanden⁴⁴, illustriert die über Jahre hinweg eingespielten Arbeitsgewohnheiten des 'späten' Goethe, in deren Mittelpunkt das Diktat stand. Der Umbau des Hauses in den frühen 1790er Jahren und besonders der Ausbau des rückwärtigen Arbeitstraktes brachten neue Interieursituationen mit sich, die Goethes täglichen Gewohnheiten und seinen Arbeitsabläufen entsprachen. Er benötigte ein Arbeitszimmer, in dem er umherlaufen und gleichzeitig diktieren konnte. Diktieren und Laufen waren inzwischen stimulierender als das Sitzen am Schreibtisch vor dem leeren weißen Blatt, sodass er gegenüber Zelter sogar von der «Dictirseligkeit» gesprochen hat⁴⁵. So entschuldigt sich Goethe für einen diktierten, vom Sekretär niedergeschriebenen Brief mit dem Hinweis: «Wenn ich im Zimmer auf und abgehe, mich mit entfernten Freunden laut unterhalten kann und eine vertraute Feder meine Worte auffängt; so kann etwas in die Ferne gelangen»⁴⁶. Christian Schuchardt hat 1856 über diese Arbeitsmethode des Memorierens, Abstrahierens und der permanent abrufbaren Imaginationsfähigkeit, die keinen Unterschied zwischen beruflicher, gelehrter oder dichterischer Tätigkeit machte, mit Ehrfurcht vor der «Kraft, Sicherheit und Klarheit» von Goethes «Geist» folgendes berichtet:

Wie beim Anklopfen das kräftige *Herein!* ertönte, beendigte ich den letzten Satz und wartete, bis der Anwesende sich wieder entfernte. Da wiederholte ich so viel, als mir für den Zusammenhang nötig schien, und das Diktieren ging bis zur nächsten Störung fort, *als wäre nichts vorgefallen*. Das war mir doch zu arg, und ich sah mich überall im Zimmer um, ob nicht irgendwo ein Buch, ein Konzept oder Brouillon läge, in das Goethe im Vorübergehen schaute (während des Diktierens wandelte derselbe nämlich ununterbrochen um den Tisch und den Schreibenden herum), aber niemals habe ich das Geringste entdecken können⁴⁷.

Das Umherlaufen und kreative Innehalten während des Diktats ist auch von Zeitgenossen als Goethetypischer Arbeitshabitus geschildert worden. Der Moment des Innehaltens ist ebenfalls in der berühmten Statuette von Christian Daniel Rauch (1828) festgehalten. Rauch hatte die Positur des stehenden, im Prozess des Nachdenkens befindlichen Dichters im Hausrock persönlich erlebt. Seine Darstellung ist nicht nur authentisch, sondern hat wohl auch die Billigung des Porträtierten gefunden. Die Statuette wurde zum repräsentativen ikonographischen

Schillergesellschaft, Marbach 1994, S. 87-91.

⁴⁴ Vgl. *Wiederholte Spiegelungen*, a.a.O., Bd. 1, S. 23.

⁴⁵ Brief an Carl Friedrich Zelter, 6. Juni 1820, WA IV, 33, S. 54.

⁴⁶ Brief an Dorothea von Knabenau, 14. Oktober 1808, WA IV, 20, S. 179.

⁴⁷ FA 38, S. 580 f.

Modell und häufig reproduzierten Abbild des schaffenden Goethe, das sicherlich auch die Dichterfigur in Schmellers Gemälde beeinflusst hat.

Schmeller kannte Goethe aus langer Zusammenarbeit und das Arbeitszimmer aus eigener Anschauung. Darauf deuten einerseits das Fehlen des erst kurz vor Goethes Tod aufgestellten Tisches für die Enkel rechts neben dem Stehpult hin, andererseits Details wie das heruntergelassene Rollo am rechten Fenster, die genaue Wiedergabe des hölzernen Tintenfassens oder die beiden Topfpflanzen auf dem Fensterbrett, eine 'Königin der Nacht' und das für Goethes morphologische Studien wichtige Bryophyllum. Obwohl Schmellers Bild erst nach Goethes Tod im Atelier entstanden ist, hält es über die idealisierte Physiognomie des Dichters hinaus die Topografie des Arbeitszimmers in dem Zustand fest, wie sie bei Goethes Tod regelrecht 'eingefroren' wurde. Das Arbeitszimmer gehörte ebenso wie die Bibliothek oder das Schlafzimmer im Nachbarraum zu Goethes Privatsphäre, zu der nur Vertraute und wenige ausgewählte Besucher Zutritt hatten. Hier verbrachte er die meiste Zeit, im Winter verließ er diesen Teil des Hauses kaum, weil die Räume im Gegensatz zu denen auf der Vorderseite gut geheizt werden konnten. Schmellers Bild zeigt das Arbeitszimmer aus der Richtung, aus der es der Besucher noch heute betritt; die geschlossene Tür im Rücken des Betrachters ist im Spiegel zwischen den Fenstern zu sehen. Der dargestellte wie auch der wirkliche Raum ist schmucklos, das Interieur schlicht und allein auf den Nutzen und die täglichen Arbeitsabläufe ausgerichtet. Dabei ist kein Unterschied erkennbar, ob dieser Raum für dienstliche Tätigkeiten, für Besprechungen oder für das gelehrte Studium und die literarische Produktion genutzt wurde. Es ist ein in jeder Hinsicht zweckmäßiges, strukturiertes und variabel nutzbares Arbeitszimmer. Goethe hat das Zimmer mehrfach als seine «Hauskanzley»⁴⁸ bezeichnet und von seinen Mitarbeitern und Schreibern sprach er auch von seinen «Canzleygenossen»⁴⁹. Diese Arbeitsform fand ihren Niederschlag in einer Registratur, die sich an der zeitgenössischen Verwaltungspraxis orientierte und von einer Ablage der Papiere in beschrifteten Mappen begleitet wurde, wobei man wiederum keinen Unterschied zwischen amtlichen, persönlichen und literarischen Papieren machte. Diese Arbeitsorganisation spiegelte sich sogar in der Verwendung der Papiere für das Diktat wieder, bei denen es sich um in der Verwaltung gebräuchliche Bogen im Folioformat handelte, die halbseitig zu Spalten geknickt wurden. Der Schreiber beschrieb jeweils nur eine Spalte, sodass Goethe die andere – leere – Spalte für eigenhändige Korrekturen und Ergänzungen nutzen konnte.

Das Zimmer wird dominiert von Möbeln, die dem Schreiben und Studieren oder der Aufbewahrung von Materialien, Akten und Büchern dienen.

⁴⁸ Brief an J.F. Blumenbach, 7. Mai 1829, WA IV, 45, S. 264.

⁴⁹ Brief an Herzog Carl August, 13. Juli 1820, WA IV, 33, S. 112.

Entstanden ist eine «Schreibtischlandschaft»⁵⁰, in der kein einzelner Ort präzise als *genius loci* auszumachen ist. In der Mitte des Zimmers befindet sich ein unauffälliger, an zwei Seiten ausklappbarer Tisch, um den herum vier Stühle gruppiert sind (gefertigt im von Goethe geschätzten modischen Chippendale-Stil mit dem typischen Maßwerkschmuck der Rückenlehnen). Umgeben ist dieser Mittelpunkt mit schlichten und aus einfachen Hölzern gefertigten Nutzmöbeln wie Repositorium, Lese-/Schreibpult, Schreibtisch, Regal und Schrank, die durch ihre Schmucklosigkeit in deutlichem Kontrast zum repräsentativen Interieur des Vorderhauses stehen. Nur der modische, neogotische Bücherschrank aus Pappelmaserholz fällt in diesem Ensemble aus dem Rahmen. Ihn hatte Ottilie von Goethe vermutlich 1826 gegen den anfänglichen Widerstand ihres Schwiegervaters aufstellen lassen⁵¹; in ihm wurden dann vorwiegend Goethes literarische Manuskripte aufbewahrt. Schmückende Kunstgegenstände fehlen im Arbeitszimmer⁵². Einzig eine Reihe von Erinnerungstücken, Geschenken und naturwissenschaftlichen Schautücken sind über die verschiedenen Möbelflächen verteilt, haben aber keine dekorative Funktion im eigentlichen Sinne und sind vorwiegend Anschauungsstücke. Sie sind auch nicht mit Bedeutung aufgeladen wie die vielen Gegenstände auf den Schreibtischen von Sigmund Freud oder Thomas Mann. Auf Goethes Tischen haben sie rein funktionale Bedeutung, dienen der Arbeitsorganisation (Postkurs-Tabelle) oder sind Werkzeuge für physikalische Experimente und Studien. Nur wenige Dinge haben persönlichen Charakter, manche – wie die aufgefädelten Visitenkarten von Besuchern des Jahres 1831 und der letzten Lebensmonate – erscheinen kurios, spielen jedoch eine Rolle bei Goethes lebenslang praktizierter Protokollierung seiner Tagesabläufe und -inhalte. Private Utensilien und Dokumente befanden sich in den Schreibtischschubladen, waren also dem Blick von Besuchern und Mitarbeitern entzogen. Etwa 150 Bücher, Nachschlagewerke, die eigene Werkausgabe 'letzter Hand', Almanache und Bibeln, stehen als Handapparat auf den Regalen des Schreibtischs. Insgesamt fühlt man sich in ein Büro mit zweckmäßiger Organisation und sinnvoller Logistik versetzt, das von einem Menschen gestaltet wurde, der seine Gewohnheiten genau kannte. Weite Wege zur Bibliothek oder den Sammlungen gibt es nicht. Das Arbeitszimmer und die sich anschließenden Räume werden vom Prinzip der Effizienz regiert. Die Schmucklosigkeit von Goethes Arbeitszimmer ist jedoch falsch verstanden, wenn man darin ein mangelndes Interesse an Dekoration und Wohnqualität sehen will,

⁵⁰ Holm, *Goethes Arbeitszimmer*, a.a.O., S. 54.

⁵¹ Vgl. Gisela Maul – Margarete Oppel, *Goethes Wohnhaus in Weimar. Mit Beiträgen von Erich Trunz, Katharina Krügel, Marie-Luise Kahler*, Hanser, München-Wien 2000², S. 132.

⁵² Zum Interieur und seiner Beschreibung siehe *ebd.*, S. 120-133.

zumal die übrigen Räume des Hauses, deren Einrichtung einem subtilen (Bildungs-)Programm folgen⁵³, das bis in die Wahl der Wandfarben reicht, einen gänzlich anderen Eindruck hinterlassen. Der Verzicht auf Komfort und das Unwohnliche, das die Privaträume auszeichnet, entsprach Goethes Konzentration auf das «Hauptgeschäft», das im letzten Lebensjahrzehnt in der Sicherung der Papiere, der Herausgabe seiner Werke in verbindlicher Form und der Vollendung des *Faust* bestand. «Eine Umgebung von bequemen geschmackvollen Meublen», erläutert er im März 1831 Eckermann, «hebt mein Denken auf, und versetzt mich in einen behaglichen passiven Zustand», um fortzufahren, dass «prächtige Zimmer und elegantes Hausgeräthe etwas für Leute [sind], die keine Gedanken haben und haben mögen»⁵⁴. Diese Selbstbeschränkung in äußeren Dingen diente der Konzentration auf das Wesentliche, war Ausdruck von kreativer Freiheit und kennzeichnet sämtliche Arbeitsplätze. Im Januar 1827 hatte er den Freiheits-Aspekt im Zusammenhang mit seinen Wohn- und Arbeitsräumen betont und gegenüber Eckermann ausgeführt:

Es ist mit der Freyheit ein wunderlich Ding und jeder hat leicht genug, wenn er sich nur zu begnügen und zu finden weiß. Und was hilft uns ein Überfluß von Freyheit, die wir nicht gebrauchen können! Sehen Sie dieses Zimmer und diese angrenzende Kammer, in der Sie durch die offene Thür mein Bette sehen, beyde sind nicht groß, sie sind ohnedieß durch vielerley Bedarf, Bücher, Manuscripte und Kunstsachen eingeengt, aber sie sind mir genug, ich habe den ganzen Winter darin gewohnt und meine vorderen Zimmer fast nicht betreten. Was habe ich nun von meinem geräumigen Hause gehabt und von der Freyheit von einem Zimmer in das andere zu gehen, da ich nicht das Bedürfniß hatte, sie zu benutzen!⁵⁵

Besucher haben schon zu Goethes Lebzeiten und erst recht nach seinem Tod überrascht auf die Kargheit des Arbeitszimmers reagiert. Karl Immermann etwa hielt nach einem Besuch im Oktober 1837 fest:

Dieses kleine, niedrige, schmucklose, grüne Zimmerchen mit den dunklen Rouleaux von Rasch, den abgeschabten Fensterbrettern, den zum Theil morsch gewordenen Rahmen war also der Ort, von dem aus sich eine solche Fülle des glänzendsten Lichtes ergossen hatte!⁵⁶

⁵³ Vgl. dazu Christian Hecht, *Goethes Haus am Weimarer Frauenplan. Fassade und Bildprogramme*, Hirmer, München 2020.

⁵⁴ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, a.a.O., S. 388.

⁵⁵ *Ebd.*, S. 171.

⁵⁶ Zit. nach *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar*, hrsg. v. Paul Kahl – Hendrik Kalvelage, 2 Bde., Wallstein, Göttingen 2015-2019, Bd. 1, S. 95 f.

Immermanns Blick konzentrierte sich weniger auf den Schreibort als vielmehr auf das Archiv und seine «niedrige[n] Schränke mit Schiebfächern, in denen Scripturen aufbewahrt wurden» und auf die darüber befindlichen «Repositorien, worein Göthe die Sachen stellte, mit denen er sich eben beschäftigt»⁵⁷. Er erblickte in dem Zimmer, in dem es kein Sofa zum Ausruhen oder Müßiggang gebe, die Verwirklichung einer Lebensform, die er in die Formel «Fleiß», «Wahrhaftigkeit» und «Consequenz» fasste⁵⁸ und aus der ersichtlich wird, dass Goethes Ordnung seines Arbeits- und Lebensumfeldes eine bewusst-gewollte war, die seiner Lebensführung sowie seiner Vorstellung vom Ineinandergreifen von Werk und Archiv entsprach. Auch Walter Benjamin hat nach einem Besuch von Goethes Wohnhaus im Juni 1928 in einem 'Denkbild' die Einfachheit, Klösterlichkeit und asketische Kargheit des Arbeitszimmers hervorgehoben. Obwohl sich Goethe eine komfortablere und moderne Einrichtung hätte leisten können, sei das Zimmer als bewusste Selbstbeschränkung «in nichts seiner Zeit voraus»⁵⁹. Gerade darin erkennt Benjamin einen programmatischen Zug, eine Einheit aus «Lebensführung» und Werk anzustreben: «Ein Wille hat Figur und Formen in Schranken gehalten», bevor die Moderne – «das höllische Frührot des bürgerlichen Komforts» – von diesem geistigen Kosmos und intellektuellen Kraftort Besitz ergreifen konnte⁶⁰.

⁵⁷ *Ebd.*, S. 96.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 97.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno – Gershom Scholem, hrsg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser, 5 Bde., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972-1974, Bd. IV.1, S. 354.

⁶⁰ *Ebd.*

Werther im Spiegel von Autobiographie und Lyrik

Mathias Mayer

Es gehört zu den Eigenheiten, die man im Umgang mit dem Werk Goethes immer wieder erfahren kann: Dass wir auf eine besondere Konstellation von Lebenserfahrung und Literarisierung stoßen, dass Kontingenzbewältigung immer wieder in Kreativität umschlägt. Und dies, ohne dass irgendwie von einem schlichten Biographismus die Rede sein könnte, zumal sich Goethe selbst dieser Eigenheit in einem Prozess kritischer Selbstreflexivität bewusst war. Ein Schlüsseltext für die Spiegelung erlebten Lebens im literarischen Werk ist, wenig überraschend, die Autobiographie, die bei Goethe nicht unter dem Verdacht eines banalen Realismus steht.

Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt. (WA I, 26, S. 7)

Auf diese Weise wird sie zum Medium 'wiederholter Spiegelungen', in dem nicht nur Szenarien persönlicher Krisen aufgearbeitet werden. Hier könnte man Weislings Untreue im *Götz* bedenken, oder auch die Erzählung der *Neuen Melusine* in der Laube zu Sesenheim, beides Momente einer gesteigerten Wiederholung erlebten Lebens. Hinzu kommt, dass Goethe sich über solche Metamorphosen durchaus im Klaren war, dass er dieses Verfahren als ein selbst-therapeutisches erkannt und benannt hat. Im Siebten Buch der Autobiographie spricht er davon, diejenige Richtung habe begonnen,

von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu

berichtigen, als mich im Innern deßhalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl niemand nöthiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. (WA I, 27, S. 109 f.)

Diese Formulierung scheint mir gleichwohl noch wichtiger als die unmittelbar anschließende, die indes viel häufiger zitiert wird, wenn Goethe weiter schreibt: «Alles was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Confession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist» (WA I, 27, S. 110).

Nicht zuletzt die Wertschätzung und die Dimensionen seiner sogenannten Gelegenheitslyrik¹ sind in diesem Zusammenhang in Erinnerung zu rufen, denn auch hier wird ein Impuls von außen – mit Goethe zu sprechen – «kohobiert», d.h. verdichtet, komprimiert, umgestaltet, um dann als Werk eine Art Bewältigung zu vollbringen.

Es gehört in diesem Rahmen kein besonderer Mut dazu, den Werther-Komplex als zentrales Paradigma des Goethe'schen Werkes zu reklamieren. Freilich geht es weniger darum, den Roman selbst in Augenschein zu nehmen, sondern ihn als Ergebnis eines kreativen Prozesses zu beschreiben, der Goethe weit über das Jahr 1774 hinaus beschäftigt hat, der ihn immer wieder eingeholt und beunruhigt hat. Als These möchte ich daher an den Anfang dieser vorläufigen Überlegungen die Behauptung stellen, dass es drei Aspekte von Metamorphosen im Umfeld dieses Werther-Komplexes zu unterscheiden gilt: erstens, indem die Entstehung des Romans als osmotisches Verhältnis zwischen Erlebnis, Lektüre und Produktivität beschrieben werden kann; zweitens, dass Goethe diesen Zusammenhang als Metamorphose unterschiedlicher Gattungen verhandelt hat; und drittens, dass sich darin auch eine Entwicklung unterschiedlicher Werkepochen verfolgen lässt, von 1774 bis 1824.

Rahmen für die Erörterung dieser Metamorphosen bilden der Roman, die Darstellung seiner Entstehungsgeschichte in der Autobiographie von 1812/1813 und das späte Gedicht *An Werther* von 1824.

Während ja die Entstehungsgeschichte des *Faust* nicht geboten wird, enthält die Autobiographie einige große Abschnitte über den *Götz*, aber auch über den *Werther*-Roman, die im 12. und 13. Buch situiert sind, die im Dritten Teil, 1814, publiziert wurden. Gerade die Schilderung des *Werther* spielt eine entscheidende Rolle, denn nun erst sei es dem Verfasser «zum ersten Mal bei der Arbeit leicht um's Herz», denn diese solle eben «die Lücken eines Autorlebens» ausfüllen, «was aber schon gethan ist, soll und kann nicht wiederholt werden» (WA I, 28, S. 150). Mit diesen Formulierungen lässt sich Goethe auf eine sehr abständige und letztlich kritische Erinnerung ein, in der das Zusammensein des

¹ Vgl. das Gespräch mit Eckermann, 18. September 1823, FA 12, S. 50.

jungen Referendars in Wetzlar mit dem Bräutigam zum einen und Lotte zum anderen, «denn so wird sie denn doch wohl heißen» (WA I, 28, S. 153), als «eine echt deutsche Idylle» geschildert wird (WA I, 28, S. 154). Freilich trübt sich die Szene ein, mit der Nennung von Karl Wilhelm Jerusalem sowie seiner Kleidung, «blauer Frack, ledergelbe Weste» (WA I, 28, S. 155), rückt die Handlung des Romans in den Blick, ergänzt durch Reminiszenzen an Geßnerische Radierungen und die elegischen Klagetöne in Goldsmiths Erzählgedicht *The Deserted Village* (WA I, 28, S. 156).

Diese Rahmung durch englische Literatur ist die Brücke, die die zweite Werther-Passage, im 13. Buch, mit der ersten verknüpft, wenn dann von der Melancholie, dem Ekel vor dem Leben (WA I, 28, S. 209) und schließlich auch der Neigung zum Selbstmord (WA I, 28, S. 217) die Rede ist. Bei allem Verständnis dafür, dass in der englischen Literatur die «Betrachtung der Vergänglichkeit und des Unwerths aller irdischen Dinge» (WA I, 28, S. 213) ausgeprägt ist, erklärt der Autor der Autobiographie doch eine eigens zitierte Strophe wie die folgende, die er in einer Anthologie von Samuel Johnson gefunden hatte, zu einem «schrecklichen Text»:

Then old Age and Experience, hand in hand,
 Lead him to death, and make him understand,
 After a search so painful and so long,
 That all his life he has been in the wrong. (WA I, 28, S. 214)

In diese allgemeine Stimmung soll nun auch der *Werther*-Roman hineingehören und seine Wirkung entfaltet haben, zu der sich der Autobiograph deutlich abständig verhält. Er fügt die berühmte Schilderung ein, in der er von der «Grille des Selbstmords» spricht, vor der er sich gerettet habe, indem er einen Dolch neben sein Bett legte, und allabendlich versuchte,

ob es mir wohl gelingen möchte, die scharfe Spitze ein paar Zoll tief in die Brust zu senken. Da dieses aber niemals gelingen wollte, so lachte ich mich zuletzt selbst aus, warf alle hypochondrischen Fratzen hinweg, und beschloß zu leben. Um dies aber mit Heiterkeit thun zu können, mußte ich eine dichterische Aufgabe zur Ausführung bringen. (WA I, 28, S. 220)

Die Nachricht von Jerusalems Tod muss in einem fruchtbaren Augenblick den Roman gleichsam entzündet haben, der dann wohl binnen vier Wochen, nachtwandlerisch (WA I, 28, S. 224), niedergeschrieben werden konnte und musste. Überaus bezeichnend an dieser Darstellung

ist die Semantik, mit der Goethe aus dem Abstand heraus die Entstehung des Werkes und die Wirkung auf ihn selbst erfasst. Er spricht davon, sich durch diese Komposition, «mehr, als durch jede andere, aus einem stürmischen Elemente *gerettet* (Hervorhebung M. M.)» zu haben, er habe sich «wie nach einer *Generalbeichte* (Hervorhebung M. M.), wieder froh und frei» gefühlt, «und zu einem neuen Leben berechtigt». Seine Schreibtherapie wird ironisch als «altes Hausmittel» qualifiziert (WA I, 28, S. 225). Somit kann von einer Selbstheilung durch die Schrift gesprochen werden, Diagnose und Therapie werden ebenso getrennt wie die erlittene Erfahrung und die künstlerische Bewältigung, die wiederum «die Wirklichkeit in Poesie verwandelt» hat (WA I, 28, S. 225).

Dass auf diese Weise der Werther-Komplex in ein pathologisches Licht gerückt wird, die Gefahr des Suizids als «Grille» erscheint, kann man als einen nachträglichen Korrekturversuch des Autors kennzeichnen, der die Verantwortung für die falsche Lektüre einer Werther-Nachfolge von sich abhalten möchte. Ausdrücklich ist davon die Rede, die Leser hätten fatalerweise den umgekehrten Weg beschritten wie der Autor, indem sie «glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen» (WA I, 28, S. 225). Damit stempelt Goethe die enthusiastischen Leser als Dilettanten ab, die wie der Bildhauer Pygmalion nicht zwischen Natur und Kunst, Leben und Werk zu unterscheiden verstünden. Auf diese Weise gewinnt die autobiographische Erzählung etwas von einer Selbstrechtfertigung, die die Distanz gegenüber der Romanfigur selbsttherapeutisch einsetzt und zu einem Exempel unklugen Lesens durch die Enthusiasten macht.

Das war aber nicht die ganze Wahrheit. Wohl noch während der Arbeit am Zweiten Teil von *Dichtung und Wahrheit* hatte Goethe die Nachricht vom Freitod von Zelters Sohn erreicht, und er kondolierte ihm am 3. Dezember 1812 mit folgenden Worten:

Über die That oder Unthat selbst weiß ich nichts zu sagen. Wenn das *taedium vitae* den Menschen ergreift, so ist er nur zu bedauern, nicht zu schelten. Daß alle Symptome dieser wunderlichen, so natürlichen als unnatürlichen Krankheit auch einmal mein Innerstes durchrast haben, daran läßt Werther wohl niemand zweifeln. Ich weiß recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen, sowie ich mich aus manchem spätern Schiffbruch auch mühsam rettete und mühselig erholte (WA IV, 23, S. 185 f.).

Zwar findet sich auch hier die Metaphorik von der Rettung aus dem Schiffbruch und die Rede von einer unnatürlichen Krankheit, – aber im

Unterschied zur öffentlichen Verlautbarung der Autobiographie wird hier doch verständnisvoller die Untat als Tat, die unnatürliche als natürliche Krankheit bezeichnet, um sie zu bedauern, nicht nur zu schelten.

Ist Goethes Einschätzung des *Werther* damit in Abhängigkeit von den Adressaten zu sehen, unterscheidet sie sich in öffentlichen und zunächst privaten Äußerungen? Hier ist es an der Zeit, sich dem Stadium der Werther-Deutung zuzuwenden, das zehn Jahre nach der Passage aus *Dichtung und Wahrheit* liegt.

An Werther

Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten,
Hervor dich an das Tageslicht,
Begegnest mir auf neubeblühten Matten,
Und meinen Anblick scheust du nicht. 5
Es ist als ob du lebtest in der Frühe,
Wo uns der Thau auf Einem Feld erquickt,
Und nach des Tages unwillkommner Mühe
Der Scheidesonne letzter Strahl entzückt;
Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,
Gingst du voran – und hast nicht viel verloren. 10

Des Menschen Leben scheint ein herrlich Loos:
Der Tag, wie lieblich, so die Nacht, wie groß!
Und wir gepflanzt in Paradieses Wonne,
Genießen kaum der hocheerlauchten Sonne,
Da kämpft sogleich verworrene Bestrebung 15
Bald mit uns selbst und bald mit der Umgebung;
Keins wird vom andern wünschenswerth ergänzt,
Von außen düstert's, wenn es innen glänzt,
Ein glänzend Äußres deckt mein trüber Blick,
Da steht es nah – und man verkennt das Glück. 20

Nun glauben wir's zu kennen! Mit Gewalt
Ergreift uns Liebreiz weiblicher Gestalt:
Der Jüngling, froh wie in der Kindheit Flor,
Im Frühling tritt als Frühling selbst hervor,
Entzückt, erstaunt, wer dieß ihm angethan? 25
Er schaut umher, die Welt gehört ihm an.
In's Weite zieht ihn unbefangne Hast,
Nichts engt ihn ein, nicht Mauer, nicht Palast;
Wie Vögelschaar an Wäldergipfeln streift,
So schwebt auch er, der um die Liebste schweift, 30
Er sucht vom Äther, den er gern verläßt,
Den treuen Blick und dieser hält ihn fest.

Doch erst zu früh und dann zu spät gewarnt,
 Fühlt er den Flug gehemmt, fühlt sich umgarnt,
 Das Wiederseh'n ist froh, das Scheiden schwer, 35
 Das Wieder-Wiederseh'n beglückt noch mehr,
 Und Jahre sind im Augenblick ersetzt;
 Doch tückisch harrt das Lebewohl zuletzt.

Du lächelst, Freund, gefühlvoll wie sich ziemt:
 Ein gräßlich Scheiden machte dich berühmt; 40
 Wir feierten dein kläglich Mißgeschick,
 Du ließest uns zu Wohl und Weh zurück;
 Dann zog uns wieder ungewisse Bahn
 Der Leidenschaften labyrinthisch an;
 Und wir, verschlungen wiederholter Noth, 45
 Dem Scheiden endlich – Scheiden ist der Tod!
 Wie klingt es rührend wenn der Dichter singt,
 Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!
 Verstrickt in solche Qualen halbverschuldet
 Geb' ihm ein Gott zu sagen was er duldet. 50
 (WA I, 3, S. 19 f.)

Entstanden ist das Gedicht *An Werther* im März 1824 (als letzter der drei Texte, die dann Jahre später zur *Trilogie der Leidenschaft* verbunden wurden). Bekanntlich handelt es sich um ein Auftragswerk, das der Verleger Weygand in Leipzig anregte, der fünfzig Jahre zuvor den Roman herausgebracht hatte. Für fünfzig Verse war auf Vermittlung von Rochlitz ein Honorar von 50 Dukaten ausgemacht worden (FA 2, S. 1050)². In fünf mächtigen Strophen, anfangs noch kreuz-, später durchweg paarge-reimt, wird eine Abrechnung vor allem mit dem «gräßlichen Scheiden» (V. 40) unternommen, das Werther «berühmt» gemacht hat. Das lyrische Ich meldet sich schon im dritten Vers, nachdem es die Wertherfigur als

² Zur Forschung vgl.: Walter Hinck, «Die Leidenschaft bringt Leiden». *Das Pathos der Tragödie*, in *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe. Interpretationen*, hrsg. v. Bernd Witte, Reclam, Stuttgart 1998, S. 238-254; Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1985⁴, S. 159-161; Bernd Leistner, «Doch tückisch harrt das Lebewohl zuletzt». *Zu Goethes Gedicht «An Werther»*, in Ders., *Von Goethe bis Mörike. Nachworte zu deutschen Gedichten*, Altius, Erkelenz 2001, S. 51-59; Carl Pietzcker, «Wenn der Dichter singt, / den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt». *Zum Verhältnis von Trauer und Kreativität: Goethes «Trilogie der Leidenschaft»*, in Ders., *Psychoanalytische Studien zur Literatur*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 149-172; Karin Vorderstemann, «Ausgelitten hast du – ausgerungen...» *Lyrische Wertheriaden im 18. und 19. Jahrhundert*, Carl Winter, Heidelberg 2007; Bernd Witte, *Trilogie der Leidenschaft*, in *Goethe-Handbuch*, hrsg. v. Bernd Witte u.a., Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. v. Regine Otto – Bernd Witte, Metzler, Stuttgart-Weimar 1996, S. 481-490; Marianne Wünsch, *Zeichen – Bedeutung – Sinn. Zu den Problemen der späten Lyrik Goethes am Beispiel der «Trilogie der Leidenschaften»*, in «Goethe Jahrbuch», 108 (1991), S. 179-190.

«vielbeweinten Schatten» angesprochen hat. Das Verhältnis zwischen dem alten Autor, der sich an sein vor 50 Jahren erschienenenes Buch erinnert, und dessen Protagonisten erscheint als ein Dialog zwischen verschiedenen Stufen eines Alter Ego. Werther wird zu einer Grenzfigur, die zwischen dem eigenen Leben des lyrischen Ich, dem Tod der Figur und dem Rückblick des Überlebenden vermittelt. Werther und Goethe – wie hier nun unzulässig abgekürzt gesagt werden soll – teilen die gemeinsame Erfahrung «in der Frühe, / Wo uns der Thau auf Einem Feld erquickt» (V. 6 f.). Aber es ist nicht nur der Vergleich zwischen damals und heute, der angestellt wird, sondern vor allem die unterschiedlichen Entscheidungen, die getroffen wurden. Werthers Freitod ist für Goethe eine Alternative gewesen, und geblieben, wie kurz zuvor die Dramatik der Marienbader *Elegie* demonstriert hat: Was anhand des *Werther*-Romans gerade in *Dichtung und Wahrheit* noch einmal bedacht worden war, wird im Gedicht, zehn Jahre nach der Passage in der Autobiographie, reflektiert, aber in einer anderen Weise fortgeführt. Der «vielbeweinte Schatten» (V. 1) erscheint als ein Alter Ego, das dem Dichter-Ich nur «voran» gegangen ist. Indem der Dichter «zum Bleiben» erkoren wurde, oder vielmehr durch das Schreiben das Scheiden umgangen hat, bleibt ihm nun eine gleichsam andere Art der Autobiographie zu schreiben: Auch in diesem Gedicht durchdringen sich «Dichtung» und «Wahrheit», wenn auch nicht in der narrativen Chronologie der Autobiographie. Vielmehr handelt es sich um eine Auswertung des Lebenslaufes, ein Resümee, das Werthers Entscheidung keinesfalls widerruft, sondern eigentlich in seiner Berechtigung bestätigt. Das ist gegenüber der reservierten Selbsteinschätzung in der Autobiographie durchaus erstaunlich, auch die dort als «schrecklich» zitierte englische Strophe über die Sinnlosigkeit des Lebens rückt nun wieder in die Nähe dessen, was Goethe im Gedicht sagt.

Schon in der ersten Strophe trübt sich das erst angesprochene «Tageslicht» (V. 2) in V. 7 «nach des Tages unwillkommener Mühe» ins Dunkel ein, «der Scheidesonne letzter Strahl» (V. 8) ruft metaphorisch den Sonnenuntergang als Lebensende auf. Die fünf Strophen gruppieren sich selbst zu einer Trilogie im Kleinen, denn nur die erste und die letzte bringen die Adresse an Werther, in den mittleren drei Strophen vollzieht sich sozusagen die Katastrophe des alltäglichen Lebens. «Es kommt darauf an», so erfährt es Eckermann im Gespräch am 1. Dezember 1831, «daß man einen Stoff finde, der sich naturgemäß in drei Partien behandeln lasse, so daß in der ersten eine Art Exposition, in der zweiten eine Art Katastrophe, und in der dritten eine versöhnende Ausgleichung stattfinde»³. Der Schein des Lebensglücks beruht auf einer

³ Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, a.a.O., S. 741.

Täuschung, – «Da kämpft sogleich verworrene Bestrebung», heißt es in V. 15. Das Glück entzieht sich, und wenn es, in der dritten Strophe, als Liebe erfahren wird, bleibt es doch eine Episode, denn in der Folge lösen sich die Gegenwart und die Trennung, das Wiedersehen, das Scheiden und das Wieder-Wiedersehen ab, aber eine Dauerhaftigkeit ist nicht gegönnt, «Und tückisch harrt das Lebewohl zuletzt». Hier, so könnte man meinen, spricht der Goethe der *Elegie*, in einer durchaus skeptischen Lebensbilanz, die nunmehr wieder Werthers Entscheidung nachvollziehbar erscheinen lässt. In der letzten Strophe wird zwar sein «gräßliches Scheiden» in Erinnerung gerufen, aber zugleich auch in gewisser Weise bestätigt, denn das «Wohl und Weh» des Überlebenden führte ihn doch wieder auf die «ungewisse Bahn der Leidenschaften» (V. 43 f.). Und im Verspaar 45 und 46 sehe ich eine Lebenskatastrophe, die dem Dichter die Sprache verschlägt, in einer grammatikalisch kaum mehr erklärbaren Form. Ein Anakoluth als Ausdruck höchster Irritation und Fragwürdigkeit, als Zeichen einer eingetretenen Sinnkatastrophe, mit der der alte Goethe die Erfahrung Werthers noch einmal durchlebt. Vers 46 verdichtet sich zur fast stammelnden Epanalepse, der durch ein dazwischengeschobenes Wort unterbrochenen Wiederholung.

Der An-akoluth, die rhetorische Figur des Satzbruches, einer Folgewidrigkeit im Satzbau, wenn die grammatische Beziehung von Ende und Anfang unterbrochen ist, gehört zu den etablierten Stilmitteln der Rhetorik. In der Goethe-Philologie freilich, so mein persönlicher Eindruck jedenfalls, spielen solche Beobachtungen nur noch eine sehr untergeordnete Rolle, – ein ähnliches Bild hatte sich bei den Untersuchungen von Goethes Leidenschaft für den Superlativ ergeben⁴. (Es gibt zwar Untersuchungen über den Anakoluth bei Shakespeare, bezeichnenderweise aus dem Jahr 1878!, bei Platon (1920), Thukydides (1930), Aristophanes (1961) oder Tacitus (1987), bei Goethe, so mein Eindruck, muss man auch sehr weit zurückgehen)⁵. Wiederum möchte ich auf die Dissertation von Paul Knauth von 1894 verweisen, in der *Goethes Sprache und Stil im Alter* Thema war, mit einem eigenen Kapitel über die «Kürze des Ausdrucks» (S. 22-35), indem auch das «blosse Hinwerfen der Begriffe» als eine «der ausgeprägtesten und individuellsten

⁴ Vgl. Mathias Mayer, *Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste: Goethes absoluteste Freiheit des Superlativs*, Winter, Heidelberg 2018.

⁵ Peter Bachmann, *Ellipsen und Anakoluthen als Elemente der Umgangssprache in den «Acharnern» des Aristophanes*, Selbstverlag, Göttingen 1961; Hugo Bahrs, *Die Anakoluthen bei Shakespeare*, Univ. Buchdruckerei E. A. Huth, Göttingen 1878; Niels W. Bruun, *Der Anakoluth bei Tacitus*, in «Maia», 39 (1987), S. 137 f.; Wilhelm Lüdtke, *Untersuchungen zum Satzbau des Thukydides (Das sog. Anakoluth)*, Noske, Bern-Leipzig 1930; Luise Reinhard, *Die Anakoluthen bei Platon*, Weidmann, Berlin 1920.

Eigenschaften des Goetheschen Altersstiles» beschrieben werden⁶. Knauth kommt dabei auf die Ellipsen und schließlich die Anakoluthien zu sprechen, wobei seine These uns nicht ganz überzeugen muss, wonach «die psychologische Ursache der Anakoluthie» darin bestünde, «dass der Redende das Ganze des Gedankens noch nicht völlig deutlich, die Teile und ihre Beziehung noch fast gar nicht apperzipiert hat»⁷. Während Knauth hier eine Theorie des Non-finito in Anschlag bringt, differenziert er die Anakoluth-Konstruktion des alten Goethe von der des jungen, die ganz anderer Art sei: «der Rede des Volkes abgelauschte urwüchsige Konstruktionen, bei denen der Redende das, was ihm am mächtigsten vor die Seele tritt, sofort auch frisch und natürlich ausspricht»⁸.

Ich möchte dagegen vorschlagen, die besagten Verse 45 und 46 als Ausdruck einer Verstörung zu lesen, in der sich das lyrische Ich gleichsam schonungslos die Fragwürdigkeit der Lebensbilanz vor Augen führt, in einer geradezu gefährlichen Nähe zum Wertherschen Lebenssekel. Und freilich war die Anakoluth-Konstruktion schon früh mit dieser Figur verbunden, wenn man etwa beispielhaft an Werthers Brief vom 4. Dezember denkt: «Ich bitte dich – Siehst du, mit mir ist's aus, ich trag' es nicht länger! Heute saß ich bei ihr – saß, sie spielte auf ihrem Clavier, mannichfaltige Melodien, und all den Ausdruck! all! – all! – Was willst du?» (WA I, 19, S. 138 f.).

Werthers Anakoluthkonstruktionen, so wird man sagen können, stehen im Zeichen seiner Unmittelbarkeit, seiner Erlebnisfähigkeit, die gerade *nicht* das Erlebte in ein Bild oder ein Gedicht verwandeln kann, wie es seinem Schöpfer möglich gewesen ist. Mag es auch etwas spekulativ sein: Die Lebensproblematik der Wertherfigur findet ihr Spiegelbild in der grammatischen Konstruktion des Anakoluths, der Folgewidrigkeit. Was in Werthers mündlich geprägter Briefsprache ein Signal der Natürlichkeit und elementaren Erlebtheit ist, soll nicht nur ästhetisch überzeugend auf die Leser wirken, sondern sie zugleich auch von einer Nachfolge seines Schicksals abhalten. Hier kommt nun der Wortsinn des Anakoluths ins Spiel, die Verweigerung der Nachfolge, *an-akoloutheuo*, ich folge nicht nach. Diese Forderung hat Goethe der zweiten Auflage des Romans mit dem Vers (zum zweiten Teil) vorangestellt: «Sei ein Mann, und folge mir nicht nach» (WA I, 19, S. 388). Und in diese Richtung der Distanzierung von Werthers Entschluss war dann auch die Passage in *Dichtung und Wahrheit* gegangen, mit der Irritation, «man müsse einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen» (s.o.). Die Forderung der Nicht-Nachfolge

⁶ Paul Knauth, *Goethes Sprache und Stil im Alter*, Avenarius, Leipzig 1894, S. 23.

⁷ *Ebd.*, S. 26.

⁸ *Ebd.*, S. 27.

steht in einem prekären Verhältnis zur grammatisch-rhetorischen Figur des Anakoluth, der für Werther Zeichen der Lebensnähe, für den späten Goethe aber Signal der Lebens- und Sinnkrise ist. Hierzu mag denn auch die wohl einzige Stelle passen, an der sich Goethe zumindest indirekt über das grammatische Phänomen geäußert hat. Sie findet sich in einer Gesprächsaufzeichnung von Sulpiz Boisserée, datiert auf den 7. August 1815, in einem Gespräch über den *West-östlichen Divan*: «Anakoluth durch Sprünge verbundene Gedanken»⁹.

Die besagten Verse 45/46 verweigern eine syntaktische Schließung, sie sind in ihrer Offenheit Sprachzeichen einer nicht bewältigten, einer neu aufgebrochenen Wunde, eines – Traumas. Noch der Rückblick nach fünfzig Jahren erklärt das Leben zu einem Verlauf «wiederholter Not», aus dessen Schlinge kein Entrinnen möglich ist. Und doch wäre es für Goethe wohl nicht vorstellbar, an diesem dunkelsten Punkt das Gedicht abzubrechen.

Denn die Strophe schließt dann, und damit das Gedicht insgesamt, mit einer Geste ironischer Selbstberuhigung, die im Bewusstsein ihrer eigenen Fragilität formuliert wird: «Wie klingt es rührend, wenn der Dichter singt, / Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!»

Zum vierten Mal ist in dieser Strophe vom «Scheiden» die Rede, das zunächst (V. 40) auf Werthers Suizid Bezug nimmt. Und dieses Wort bedeutet für Goethe ganz offenbar eine Zumutung, denn «in jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn; man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen»¹⁰.

Das lyrische Ich sieht sich jener Ent-Scheidung konfrontiert, die das Alter Ego der Wertherfigur schon früh und eigenmächtig getroffen hat, und insofern spielt sehr wohl das hohe Alter des Sprechers hier eine entscheidende Rolle. Aber er versinkt nicht im Selbstmitleid der Verzweiflung, sondern spielt ironisch auf frühere Stationen seiner Werkbiographie an, wenn er abschließend auf Tasso, den gesteigerten Werther¹¹, zurückgreift, und damit eine Brücke zum Motto der folgenden *Elegie* baut. Aber dazwischen wird wie beiläufig Goethes Werkästhetik ironisch auf den Punkt gebracht, mit einer unprätentiösen Geste: «Wie klingt es rührend wenn der Dichter singt, / Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!» Literatur somit als Todvermeidungs-Strategie, als

⁹ *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard v. Biedermann ergänzt und hrsg. v. Wolfgang Herwig, Artemis, Zürich 1969 ff., Bd. 2, S. 1040.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Text der Ausgabe von 1907 mit den Erläuterungen und der Einleitung von Max Hecker, Nachwort Isabella Kuhn, Insel-Verlag, Frankfurt a.M. 1980, Nr. 998.

¹¹ Eckermann, 3. Mai 1827, a.a.O., S. 607.

Über-Lebens-Möglichkeit, die dann, indem sie den Tod meidet, auch dem Leben seine lebendige Vergänglichkeit entzieht. Hier wird die eingangs zitierte Passage aus *Dichtung und Wahrheit* ironisch wiederholt. Es ist zum Abschluss des schon in sich selbst Trilogie-artigen Gedichtes, eine Art 'Aussöhnung', die die Katastrophe des verfehlten Lebenssinnes durch eine dichterische Bewältigung einzuhegen versucht.

Immer wieder hat Goethe an dieser Paradoxie gearbeitet, er hat sie gerade im Gewand der antiken Mythologie vielfach bedacht, – etwa in der großen Elegie *Euphrosyne*, dem lyrischen Nekrolog auf eine früh verstorbene Schauspielerin: im Wunsch der in die Unterwelt eilenden Christiane Becker, «Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!» (V. 121), sodass sie am Ende die Gewissheit findet, die Gesänge des Dichters «vollenden an mir, was mir das Leben versagt» (V. 140, WA I, 1, S. 285 f.). Ähnlich der frühe Tod des Achill, über den es heißt: «Wer jung die Erde verlassen, / Wandelt auch ewig jung im Reiche Persephoneia's» (WA I, 1, 50, S. 289).

Der Gedichtschluss des Werther-Rückblicks nimmt diese Zusammenhänge einer Poetik des Todes nochmals auf, das «Verstrickt in solche Qualen» (V. 49) intensiviert das kryptische «verschlungen wiederholter Noth» (V. 45), – das «halbverschuldet» zieht eine Lebensbilanz Goethes, der sich trotz der Generalbeichte seiner Werke nicht ganz schuldig erklären kann, zu sehr ist er in die Widersprüche des Lebenslabyrinthes eingebunden gewesen. Der letzte Vers dann freilich kann nicht im Indikativ der Wirklichkeit, sondern nur im Optativ formuliert werden, als Wunsch, der etwas Offenes behält und Literatur damit als Möglichkeit lebensrettender Konfliktbewältigung beschreibt.

Goethes Mondlieder «Füllest wieder... ».

Von Styx, Lethe, Mnemosyne

Bernhard Fischer

An den Mond

- I Füllest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz
- II Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick
Wie der Liebsten Auge, mild
über mein Geschick
- III Das du so beweglich kennst
Dieses Herz im Brand
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluß gebannt
- IV Wenn in öder Winternacht
Er von Tode schwillt
Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.
- V Selig wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,
- VI Was den Menschen unbewußt
Oder wohl veracht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht¹.

¹ FA 1, S. 234 f. Siehe zur Datierung: «11. August 1777?»; oder nach Körner: «im Sommer 1776»: FA 1, S. 964 f. Jedenfalls fand sich die Handschrift im Konvolut der Goethe'schen Briefe an Charlotte von Stein – siehe dazu und zum Datierungsvorschlag «Oktober/November 1777 – Ende Januar 1778»: Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 3. IIB, hrsg. v. Georg Kurscheidt – Elke Richter, Akademie, Berlin 2014, S. 654-656 (GB 3 IIB). Das Argument, dem Lied liege Wagners *Mondlied* in der Kayser'schen Vertonung zugrunde, die Goethe wahrscheinlich seit «Ende August

Das Gedicht ist ein schlichtes Lied von sechs vierzeiligen Strophen; die einzelnen Strophen sind je in zwei durch Kreuzreim miteinander verbundene Verspaare (a b a b) gegliedert, die metrisch je aus einem vier- und dreihebigen trochäischen Vers bestehen. Alle Verse haben eine männliche Kadenz und schließen also asynaphisch aneinander. Dies in Verbindung mit den schweren Reimwörtern, fehlenden Enjambements und einer bis auf das konditionale «Wenn» (IV.1.), den relativen «wer» (V.1) und «Was» (VI.1) konjunktionslosen Syntax fügt sich zu einem schwebenden Zeilenstil mit – Folge der ausgleichenden Pausierung der fehlenden Silbenquantität im b-Vers – spürbaren Pausen nach den Verspaaren.

Markant ist die dreigliedrige, je zweistrophige Disposition des Gedichts: Die Strophen I und II bilden die versonnene Eingangsapostrophe an den Mond², es folgt in III und IV das sich dramatisch steigernde ausgebreitete «Herz im Brand» / «Fluß»-Bild³, schließlich in V-VI die gefasste, fast gravitatische, ruhig verkündende *conclusio* «Selig wer ... ». Das Ganze ist stimmig gefügt, ein in sich geschlossenes Gebilde, das seine Qualität, seine poetische Überzeugungskraft in der bezwingend richtigen Entwicklung des Tons hat, ohne dass sich so einfach angeben ließe, wovon das Gedicht denn überhaupt 'handelt'.

Die Lösung scheint in der Übersendung an Charlotte von Stein und deren späterer Kontrafaktur⁴ samt Goethes Replik «Füllest wieder Busch und

1776, spätestens aber seit Anfang 1777» (S. 656) gekannt habe, macht allerdings eine Entstehung des Gedichts doch wieder schon im August 1776 möglich; unabhängig davon ist die Entstehung der Reinschrift, die, vorgesehen für das Liederbuch, tatsächlich erst «Oktober/November 1777 oder Anfang 1778» erfolgt sein mag.

² Gebildet aus den je zweiversigen Parallelismen «Füllest...» – «Lösest ...» – «Breitest», an die sich – assoziativ ausgelöst vom mariologischen «Breitest» – der eingeschobene Vergleich «Wie der Liebsten Auge» und – man beachte das Komma – das adverbiale «mild» anschließen und die in einen festen Satzschluss münden.

³ Mit der pronominalen Entwicklung vom «du» (Mond) über das anonyme «ihr», einer zweiten Apostrophe (III.1-4) zum «Er» (Fluß) in der scheint's konditional durch das «Wenn» angefügten Antithese «in öder Winternacht» / «vom Tode schwillt» vs. «bei Frühlingslebens Pracht» / «an den Knospen quillt».

⁴ Siehe *ebd.*, S. 965 f. mit Kommentar. Die von GB 3 IIB (S. 656-658) akzeptierte Interpretation von Helmut Arntzen (*Goethe-Handbuch*, hrsg. v. Regine Otto – Bernd Witte, *Gedichte*, Bd. 1, Metzler, Stuttgart-Weimar 1996, S. 181), der Kontrafaktur liege das zweite Goethe'sche Mondlied «Füllest wieder Busch und Tal» zugrunde, überzeugt mich nicht. Sie gründet sich ausschließlich auf den geänderten ersten Vers, der allerdings, in seiner ersten Fassung «Füllest wieder 's liebe Tal» klanglich durch die eintönige «ü-ie-ie“-Reihe wie durch den Anstoß «-est - 's » und das unschöne «'s » so unbefriedigend ist, dass er auch ohne grundsätzliche Neubearbeitung durch das reichere «Füllest wieder Busch und Tal» ersetzt worden sein mag. Völlig unmotiviert und ästhetisch unbefriedigend wäre aber auch u.a. die Änderung der III. Strophe des zweiten Goethe'schen Gedichts: «Jeden Nachklang fühlt mein Herz / Froh und trüber Zeit, / Wandle zwischen Freud' und Schmerz / In der Einsamkeit», in Charlotte von Steins anakoluthische V. Strophe: «Jeden Nachklang in der Brust / Froh- und trüber Zeit, / Wandle ich nun unbewußt / in der

Tal» zu Tage zu liegen. Eingebürgert hat sich entsprechend eine biographische Interpretation im Blick auf die frühen Weimarer Jahre: Die «Liebste» sei die Frau von Stein, der «Fluß» die Ilm und das anonyme «ihr» jene Welt, die Goethe eben nach Weimar gezogen hat, allen voran der Herzog, und in Weimar auch hält⁵. Das Gedicht ist ein existentielles Krisengedicht, kenntlich an der Verdüsterung des lyrischen Ichs, das, wie ein «Gespenst / an den Fluß gebannt», sich dem andrängenden «Tod» in einer Art glücklicher Rettung durch eine rhetorische Figur: das antithetische Bild der wiederaufblühenden «Frühlingslebens Pracht», entwindet, welcher der Fluss «An den Knospen quillt». Ein positiv konnotiertes «Herz im Brand» werde durch den «Bann» zum fahlen «Gespenst», untot gleichsam, fremdbestimmt, statt aus sich heraus seine «bewegliche» Agilität zu leben, dabei eines «Mannes»⁶ bedürftig, der mit ihm sein ungelebtes Leben «genießt» – «genießen» ist hier im alten Sinn zu verstehen, denn von lustvollem Schwelgen kann wohl keine Rede sein – also: sich zu eigen macht⁷, teilt.

Ist dieses *Mondlied* wirklich so: situativ und mit benennbarem Personal zu lesen? Bloß so? Wirkt die explizit biographische Identifikation mit dem Herzog und etwa der Frau von Stein? mit Herder? nicht ein wenig unbefriedigend, verengt und beengend nämlich angesichts der abgründigen Dramatik und existentiellen Wucht, die dieses Gedichts bis heute so frisch bewahrt – auch ohne jede Kenntnis der Weimarer Umstände von einst?

Das Folgende will also in dem für positivistisch Eingeweihte auf eine biographische Station bezogenen Gedicht eine Tiefendimension herausarbeiten, die auf Wesen und Charakter des Goethe'schen Ich, der Goethe'schen Individualität, ja grundsätzliche Probleme von Individualität überhaupt reflektiert⁸ und darin mit einer Reihe weiterer Gedichte der frühen Weimarer Zeit im engsten Zusammenhang steht. Das zweite Gedicht «Füllest wieder Busch und Tal» dagegen, das sich auf Charlotte von Steins Kontrafaktur des ersten stützt, thematisiert die unauslöschlich das

Einsamkeit». Eine minutiöse philologische Rekonstruktion der ästhetischen, gedanklichen und emotional-psychologischen Gründe jeder einzelnen Veränderung und der Plausibilität der Reihenfolge – die m. E. eine Entstehung des zweiten Goethe'schen Gedichts auf der Grundlage des von Stein'schen nahelegt –, wäre allerdings eine eigene Darstellung wert.

⁵ Dass das «ihr» die Frau von Stein einschließt, die eben noch als «Liebste» die «Seelen»-Beklemmung löste (FA 1, S. 967), ist ohnehin nicht nachvollziehbar.

⁶ D.i. des «Freundes» in Opposition zur mariologisch «Geliebten», die den Schutzmantel um ihn ausbreitet.

⁷ Siehe den Eintrag *geniessen* im Grimmschen Wörterbuch: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet. Kompetenzzentrum -Trier Center for Digital Humanities (DBW).

⁸ Ich führe hier meine Interpretation der beiden Mondlieder *An den Mond* (FA 1, S. 94) / *An Luna* (FA 2, S. 34): *Vom Selbst zum Ich. Goethes Gedicht An den Mond (1769 / 1815)*, in *Goethes Liebeslyrik. Semantiken der Leidenschaft um 1800*, hrsg. v. Carsten Rohde – Thorsten Valk, De Gruyter, Berlin-Boston 2013 («Klassik und Moderne» 4.), S. 35-45, bes. 42 ff.

Ich prägende, es individuierende Erinnerung des ebenso unvermeidlichen Verlustschmerzes. In beiden Fällen geht es – so meine Lesart – um das Ja zu den mit der leibhaften Individualität unvermeidlichen Lasten und Traumata, die Kern auch der dichterischen Produktivkraft sind.

Also «Füllest wieder 's liebe Tal»: Auf den Gedanken der Tiefendimension führen mehrere Befunde. Bemerkenswert ist zunächst, dass das allererste Bild, demzufolge der Mond «Meiner Seele» die langersehnte («endlich auch einmal») Lösung «ganz» bringt, im zweiten Quartett abgeschwächt wird. Statt des satten harmonischen «ganz» ist nun vergleichend von «wie der Liebsten Auge» «Lindernd» die Rede – es bleibt hier unverkennbar etwas unausgetragen, so wie es auch etwas Unausgetragenes im «Fluß»-Bild gibt: Die Todesdrohung, sei es des Eisgangs, sei es des Frühlingshochwassers, wirkt auch noch in des «Frühlingslebens Pracht», insofern das Wasser den «Knospen» buchstäblich bis zum Hals steht⁹. Vor allem aber mit Blick auf das Eingangsquartett (III.1-4) muss man sagen: Keineswegs zwingend ist das «Geschick» das «bewegliche» «Herz im Brand» positiv und im erlösenden Gegensatz zu dem «an den Fluß gebannten Gespenst» zu sehen¹⁰. Das Gegenteil ist der Fall.

Das Fatale des «Geschicks» liegt just in jener extremen, unsteuerbar-heftigen und plötzlichen Beweglichkeit, in jenem «Brand» des «Herzens», das darüber zum Objekt seiner Himmel-hoch-jauchzenden wie abgrundtief-düstrern Gefühle wird¹¹, und das immer¹² und in allen wechselnden Lebenslagen, wie das «Fluß»-Bild zeigt¹³.

⁹ Sieht man dagegen in der «Frühlingslebens Pracht» nur die positive Aufhebung der Todesdrohung (womit man das Ganze auf eine kosmosvertrauende Tröstung hinauslaufen ließe im stoischen Sinne der notwendigen Verwandlung der Dinge, die um des Neuen willen untergehen müssen), ist nicht recht erklärbar, weshalb der dritte Teil die diffuse, aber grunderschütternde Beklemmung wiederholt.

¹⁰ Auch wenn diese Interpretation unmittelbar an die Motivik des für das Verständnis unseres Gedichts überaus fruchtbaren «Prometheus» (WA I, 2, S. 76-78) mit der Wendung «Heilig glühend Herz» (V. 33) und mit der übergeordneten Verfallenheit alles Seienden an «die allmächtige Zeit / Und das ewige Schicksal / Meine Herrn und deine» (V. 43-46), im Bild gefasst: die von Zeus angeordneten Schmiedung an den Felsen samt Aussetzung als Adlermahl, anschließt.

¹¹ Siehe dazu das «Hinundhergezerrtwerden» (Marc Aurel, VII.29, II.7 in der Übersetzung von Wilhelm Capelle: Marc Aurel, *Selbstbetrachtungen*, übertragen und mit Einleitung v. Wilhelm Capelle, Kröner, Stuttgart 1963)¹⁰.

¹² Symbolisieren ja die Jahreszeiten Winter und Frühling den ganzen Jahres- und Lebenskreis und ist der «Fluß» seit Heraklit das Inbild für die unablässige, unumkehrbare, mal schnellere, mal langsamere, mal aufgewühlte, mal ruhige Bewegung des Stroms der Zeit und der ewigen Wandlung der Dinge (s. etwa Marc Aurel, II.17, V.23, VII.19). – Das «Wenn» ... «und» ist demnach nicht konditional zu lesen, sondern von den das ganze Leben umschreibenden Extremen: vernichtender «Tod» und neu gezeugtes «Leben», her als ein «Gleich ob»... «oder».

¹³ FA 1, S. 250. – Anders gewendet, als Flehen an die Götter, «Festen Sinn und

Dass es so ist, ist Goethes «Geschick». Mühelos ergibt sich nun auch eine andere Interpretation des anonymen wie in seiner Macht so überwältigenden «ihr». Die Apostrophe des «ihr», eben weil es so direkt wie topisch anonym ist, ruft Schicksalsgewalten, die Parzen, die moira und die Götter auf, denen Goethe in dieser Zeit ein anderes bekanntes Gedicht widmete, das allerdings die untragbare Last in göttliche Auszeichnung umstilisiert:

Alles gaben die Götter die unendlichen
Ihren Lieblingen ganz
Alle Freuden die unendlichen
Alle Schmerzen die unendlichen ganz¹⁴.

Bleibt die sentenzenhaft redende, beinahe predigende *conclusio*¹⁵, welche die nachzitternde Todes- und Vernichtungsdrohung zur gefestigten Ruhe bringt – genauer: zur gefestigten Ruhe zu bringen scheint, denn bei genauer Betrachtung steht ja auch sie uneindeutig in der Spannung zwischen der Hoffnung, dem innigen Wunsch des lyrischen Ich, dass es einen solchen «Mann» / einen solchen «Freund» für es geben möge, und der Realität. Das «Selig...» wäre also fest oder sehrend zu lesen:

Selig wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,
Was den Menschen unbewußt
Oder wohl veracht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht¹⁶.

Zudem hält das «Labyrinth der Brust» ein Irritierend-Abgründiges, ein dunkel desorientiertes Moment fest, das sich jeder Auflösung sperrt.

Charakteristisch für Goethe fällt die Lebensweisheit der *conclusio* nicht einfach stoisch aus, auch wenn das Freundschaftspathos wie die Mahnung, sich nicht im «Haß» vor der Welt zu verschließen¹⁷, aus der

guten Mut» zu geben in *Menschengefühl* (FA 1, S. 206).

¹⁴ FA 1, S. 250 (17. Juli 1777).

¹⁵ Als doppelte Apostrophe – also als dritte des Gesamten: nach Du = Mond und Ihr = Schicksalsgewalten, jetzt an das Frieden und ruhe suchende lyrische Ich selbst wie an den Leser.

¹⁶ FA 1, S. 234 f. (datiert 11. August 1777?).

¹⁷ In Marc Aurels Selbstbetrachtungen, die Goethe nachweislich zusammen mit Charlotte von Stein gelesen hat, wird – neben der Empfehlung der Selbstgenügsamkeit (VII. 28) – diese Mahnung (VI. 41) ausdrücklich ausgesprochen: nicht die (im Grunde

Lebenslehre der Stoa, etwa aus Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* stammen mögen. Das lyrische Ich findet angesichts des imminenten Todes am Bild der schöpferischen, sich ewig neu gestaltenden Allnatur keinen Trost und keine neue Zuversicht, kein neues Kosmosvertrauen. Das lyrische Ich weiß von keiner und propagiert denn auch keine Heilung in der Überwindung der Affekte, in der Verachtung der Welt und des Leibes, in der asketischen Durchsetzung des höheren vernunftbegabten, philosophisch disziplinierten Selbst gegen das affektunterworfen-überempfindliche leibhafte Ich.

Stattdessen nimmt das Ich – nun allgemeine Weisheit für sich und für jedermann verkündend – das von den Schicksalsgewalten verhängte als sein «Geschick» an, es bejaht sein Wesen, bekennt allerdings im Blick auf jene – im Unbewältigten der Eingangsapostrophe wie im «Fluß»-Bild präsentieren – heillosen Abgründe seines Wesens und seiner Gemütszustände (das «Labyrinth der Brust») seine Bedürftigkeit eines «Manns», den es physisch «am Busen hält», eines «Freundes». Indem der sympathetisch teilnimmt, hilft er gegen den drohenden «Haß» dem Ich das zuzulassen, das zu sein und zu leben, was den normalen «Menschen» (der «Welt») «unbewusst», ja «veracht» ist – womit das Gedicht zugleich die individuelle überempfindliche Sensibilität (Idiosynkratik) und das Exzentrische genialischer Individualität gegen ihren gesellschaftlichen Ausschluss in Schutz nimmt. Der «Mann» / der «Freund» heilt nicht, er ist kein Therapeut. Er nimmt wortlos empathisch teil, er nimmt dergestalt an, er teilt symbiotisch die Individualität des lyrischen Ich in seiner Abgründigkeit. Er heilt nicht, kann nicht heilen und soll wohl nicht heilen, weil das Abgründige, das «den Menschen unbewußt» im «Labyrinth der Brust» des genialischen Individuums Eingeschlossene – das «Geschick» der durchaus höckrigen Individualität –, eben der überfordernde, dynamische Lebensstoff ist, der das Werk vorantreibt und ihm Züge einer «Konfession» einschreibt wie Authentizität verbürgt.

Kommen wir zum späteren, in der ersten, Göschen'schen Gesamtausgabe von 1789 gedruckten Gedicht *An den Mond / Füllest wieder Busch und Tal*, das vermutlich auf Charlotte von Steins Kontrafaktur des ersten Gedichts und ihren Vorwurf der Treulosigkeit antwortet. Zur Erinnerung: Charlotte von Steins 7-strophiges Gedicht zeichnet sich durch einen neuen, um eine Strophe erweiterten Mittelteil (III-V) aus, den die in Klage und empörten Vorwurf umbrechenden Versen II.3-4 einleiten¹⁸. Im

zum Besten des Kosmos und seiner Bewohner wohleingerichtete) Welt (letztlich die Götter) für Schmerz und Pein und Misshelligkeiten aller Art verantwortlich zu machen und deshalb zu «hassen», sondern als für uns unabänderlich, außer unserer Macht und Bestimmung liegend, geduldig hinzunehmen und sich zu resignieren. – Zum «Haß» siehe auch die 5 und 6. Strophe der 'Harzreise im Winter' (FA 1, S. 322 f.)

¹⁸ «Füllest wieder Busch und Tal / Still mit Nebelglanz, / Lösest endlich auch einmal /

«Nie mehr» verschmilzt die Klage über die Trennung, über das verlorene Glück und den treulosen «geschiednen Freund» zur ewigen Klage der in die «Einsamkeit» Verlassenen auf Erden. Trost findet das Gedicht, dessen elliptischer Ausdruck sich hin und her zu werfen scheint, entsprechend im beruhigten Schlussteil (VI-VII), wo in einer erbaulichen Wendung der «[s]elig» genannt wird, dessen «reine Seele» angesichts des Sternenhimmels das Numinose ahnend genießt. Die Klage des Einsamen mündet in entsagender Heilsgegnwart.

Goethes *An den Mond / Füllest wieder Busch und Tal* ist aus irdischem Holz geschnitzt:

- I Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;
- II Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge, mild
Über mein Geschick.
- III Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.
- IV Fließe, fließe, lieber Fluß,
Nimmer werd' ich froh,
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.
- V Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!
- VI Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu!

Meine Seele ganz. // Breitest über mein Gefild / Lindernd deinen Blick, / Da des Freundes Auge mild / Nie mehr kehrt zurück. // Lösche das Bild aus meinem Herz / Vom geschiednen Freund, / Dem unausgesprochener Schmerz / Stille Träne weint. // Mischet euch in diesen Fluß! / Nimmer werd' ich froh. / So verrauschte Scherz und Kuß, / Und die Treue so. // Jeden Nachklang in der Brust / Froh- und trüber Zeit, / Wandle ich nun unbewußt in der Einsamkeit // Selig, wer sich vor der Welt / Ohne Haß verschließt, / Seine Seele rein erhält, / Ahnungsvoll genießt, // Was, den Menschen unbekannt / Oder wohl veracht, / In dem himmlischen Gewand / Glänzet bei der Nacht» (FA 1, S. 965 f.); (nach *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, hrsg. v. Jonas Fränkel, Akademie-Verlag, Berlin 1960-1962, Bd. 2, S. 485).

- VII Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.
- VIII Selig wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält,
Und mit dem genießt,
- IX Was von Menschen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht¹⁹.

Vergleicht man dieses Gedicht mit dem ersten, dann erkennt man, dass das spätere bei derselben Mikrostruktur des Strophenbaus von sechs nun auf neun Strophen erweitert ist. Gestus und affektive Temperatur sind markant verändert: Die erste 'Fassung' ist bei allem schwebenden Ton körnig-gedrängt und abrupt-intensiv in der Gedankenführung, existentiell-dringend im Ausdruck, sie bringt das Abgründige gedrängt ins Wort, ohne sich von ihm überwältigen zu lassen, wie ohne es selbst auflösen zu können. Die zweite 'Fassung' dagegen ist in der Motivkomposition organisch durchgearbeitet (so verbindet ein Bogen den «Freund» in II. und VIII., was die Suggestion verstärkt, dass der «Freund» jetzt Realität, nicht bloß sehnlischer Wunsch ist). Satzzeichen notieren penibel Melodie, Rhythmik und Pausierung. Vor allem gestaltet die zweite Fassung rhetorisch virtuos die Dramatik im innig Flehenden der Imperative «Fließe, fließe», «Rausche», «Rausche, flüstre»²⁰, im erlebnishaft steigern den «doch» wie in der gespannten Antithetik. Sie agiert die Dramatik rhetorisch aus und wirkt so innerlich ruhig und gefestigt.

Dass die Stein'sche Kontrafaktur mit der empörten Klage über das verlorene Glück und den treulosen Freund zentrale Verse und Motive den entscheidenden Impuls für die zweite Fassung geliefert hat, das Thema hin zum Vergessen und zur Erinnerung zu verschieben, liegt auf der Hand. Die von Schmerz und Vorwurf motivierte schnelle Wendung zum Motiv der Verlassenheit (mit II.3 ff.) tilgt das «ihr» und spielte Goethe die Topik zu, der existentiellen Frage seiner abgründigen Individualität auszuweichen, die in der Dramatik des «Fluß»-Bildes kulminiert²¹.

¹⁹ FA 1, S. 301 f.

²⁰ Die wiederum das Gegenstück zur apostrophischen Eingangstrias: «Fülle», «Löse», «Breite» ist.

²¹ Die Folge davon ist, dass das ausgeführte «Fluss»-Bild in IV, in der ersten Fassung energetisches Maximum, in der zweiten als VII. wie angehängt wirkt: gleichsam zur harmlosen Wetteranzeige wirkt.

Der Eingang (I-II) und die *conclusio* (VIII-IX) sind nur wenig re-tuschiert, anders der Mittelteil, der völlig umgearbeitet, von zwei auf fünf Strophen erweitert ist. Sie lassen sich in drei geradezu musikalisch komponierte Teile gruppieren:

– Strophe III und IV: Trägt III die Klage über die Unbeständigkeit der Welt, das Gefesseltsein an die quälende Erinnerung (des Glücks) vor, so glaubt in IV das «Fließe, fließe, lieber Fluß» das immer Neue der Zeit könne diese Qual fortspülen;

– Strophe V als Mittelachse wiederholt und pointiert III und streicht so die Suggestion des Vergessens im Strom der Zeit durch:

Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!

– Strophe VI und VII bieten eine variierte Reprise von IV des «Fließe, fließe, lieber Fluß» in «Rausche», «Rausche, flüstere» und gelangen zur neuen Suggestion der Befreiung durch die natürlichen «Melodien» des Wasserrauschens. Die Lösung liegt in der lindernden Aufhebung²², in der Sublimation des Erinnerungsschmerzes. Indem der Erinnerungsschmerz mit dem diffusen «Rauschen» als Musik des «Sangs» verbunden wird, wird die Todesdrohung positiv in ein Ästhetisches transformiert. Das Gedicht reflektiert sich poetologisch im Entwurf eines völlig individuellen «Lieds».

Das beklagte «Geschick» ist nun nicht das Drama des exzentrischen übersensiblen Ich, das, um nicht «Haß» und Hadern gegen Welt und stumpfe Menschen zu verfallen, eines durch Empathie entlastenden Freundes bedarf. Hier verschiebt sich der Akzent des «Geschicks» auf der Qual der Erinnerung, in der das Glück der Liebe (eben nicht nur das anakreontische «Scherz» und «Lust», sondern «Treue») vor dem Hintergrund des im ewigen Wechsel von Lust und Schmerz verlaufenden, ewig unbeständigen Lebens im «Nachklang»: eigentlich erst in der nacherlebenden Betrachtung «kostbar»²³ und der Verlust so doppelt quälend wird.

Wieder nimmt der kündende Schluss keine stoische Wendung, weder zu Affektlosigkeit noch zu einer pflichtbewussten Gegenwärtigkeit, die sich an dem bestimmt, was als «Nächstes» an der Tagesordnung ist

²² Nimmt doch das «Rausche» das schmerzliche «verrauschte» auf.

²³ Ähnlich konstruiert, dass die Pein der Erinnerung ans verlorene Glück eben doch positiv ist, ja dass das Glück sich eigentlich erst in der Erinnerung an das Verlorene wirklich herstellt: Wonne der Wehmut (FA 1, S. 300).

und nicht mit der abgeschiedenen Vergangenheit ihre Zeit verlieren will. Wie sein Wesen, der schicksalhaft gegebene Charakter, bestimmt das unveränderbar gelebte Leben das Ich. Eben weil so «kostbar», sind «Erinnerung» und Gedächtnis ausgewiesen als konstitutive Dimension des Ich. So wie es sich seine Empfindungen zurechnet, pointierter: sich, sein Wesen, sein Sein und Werden an seinen Empfindungen bestimmt, so verwirklicht es sich in seiner «Erinnerung» und seiner vergegenwärtigten Geschichte, die zu ertragen und auszukosten es einen Freund bedarf und die nach Sublimation im Lied verlangt.

Mit Fug und Recht darf man dieses *Mondlied* in beiden Gestalten als ein zentrales für Goethes ganzes Werk und seine Lebenshaltung ansprechen: als einen Mikrokosmos, der in seiner Thematik und Motivik eine Menge anderer (gleichzeitiger) Gedichte enthält und ein Zentralproblem vor allem des jungen ungefestigten Goethe zur Sprache bringt und reflektiert, ja der Goethes Entwicklung von der Leipziger Zeit bis zur klassischen und postklassischen Entsagungs- / Resignations-Haltung vor Augen stellt.

Es bleibt allerdings die Frage, weshalb Goethe die erste ('magmatische') Fassung 1777/1778 zwar in eine handschriftliche Sammlung von Liedern aufnahm²⁴, in der Folge aber nicht einmal in der *Ausgabe letzter Hand* abdrucken ließ, wo er doch einige – wie etwa das andere *Mondlied* «Schwester von dem ersten Licht» – seiner Gedichte in verschiedenen Gestalten publizierte. Dabei lassen sich die beiden Fassungen in ihrer Thematik: hier die abgründige Individualität als Geschick, dort das in seiner Erinnerung individuierte Ich, als komplementär lesen. Gleichwohl zog Goethe in seinem 'Nationaldenkmal' wie schon 1789 die 'runder' durchgearbeitete zweite Fassung vor, die das Bedrohliche verschiebt und nicht zuletzt rhetorisch ausagiert und bewältigt. Möglicherweise sekretierte er die erste Fassung nicht einmal aus Delikatesse gegenüber dem Publikum, dem er sich mit so unzweideutigen Expectorationen und Charakteroffenbarungen nicht stellen wollte, als aus einer Vorsicht vor seiner eigenen ihm heiklen Individualität, die für ihn selbst sein Leben lang unheimliche Züge behielt.

²⁴ *Ebd.*, S. 964.

Goethes 'Proserpina-Konstellation': Metamorphosen im mythologischen Motivbereich

Elena Agazzi

1. Kore-Proserpina. Metamorphose eines griechischen Mythos in Goethes später literarischer Schaffensperiode

Goethes Gedicht *Kore. Nicht gedeutet!* geht wahrscheinlich auf das Jahr 1818 zurück und verweist in der Formulierung des Titels auf das Rätsel, von dem die vielgestaltige Identität der mythologischen Figur umwoben ist:

Ob Mutter? Tochter? Schwester? Enkelin?
Von Helios gezeugt? Von wer geboren?
Wohin gewandert? Wo versteckt? Verloren?
Gefunden? – Räthsel ist's dem Künstler-Sinn.
Und ruhte sie verhüllt in düstre Schleier,
Vom Rauch umwirbelt Acherontischer Feuer,
Die Gott-Natur enthüllt sich zum Gewinn:
Nach höchster Schönheit muß die Jungfrau streben,
Sicilien verleiht ihr Götterleben¹.

Die Tatsache, dass Goethe mindestens als Siebzigjähriger dieses Gedicht verfasst hatte², nachdem er zeitlebens den Mythen des Altertums

¹ WA I, 3, S. 130.

² Die Datierung dieses Gedichts ist umstritten. Die meisten Kommentatoren weisen auf die Zeit zwischen 1818 und 1821. Ernst Beutler vermutet aber, in der *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, dass das Jahr seiner Entstehung 1827 sein könnte: Johann Wolfgang Goethe, *Kore. Nicht gedeutet!*, in Ders. *Sämtliche Gedichte. Erster Teil: Die Gedichte der Ausgabe letzter Hand*, Artemis, Zürich 1950, S. 547. Die Angabe der Entstehungszeit «(verm.1827)» wird von Beutler wiederholt im Band 2 der Artemis-Ausgabe: *Sämtliche Gedichte, Zweiter Teil*, Artemis, Zürich 1953 im «Chronologischen Verzeichnis der Gedichte von Band 1 und 2», unter dem Datum von 1827 und dem Titel *Ob Mutter? Tochter?* auf S. 777 signalisiert, und auch im «Alphabetischen Verzeichnis der Überschriften und Gedichtanfänge von Band 1 und 2», auf S. 819 unter dem Titel *Kore* mit «wohl 1827» aufgelistet. Margherita Cottone weist anhand von MA 11, I.1, S. 250 und der italienischen Ausgabe von Goethes Gedichten (Johann Wolf-

nachgegangen war und wie das 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit* bezeugt, auch als Jugendlicher hermetische Texte gelesen hatte³, erinnert daran, wie sehr sein Denken von der Dynamik der Stellung des Menschen zwischen ewiger Verdammnis und ewigem Heil geprägt war. Diese Dynamik erscheint archetypisch, schon seit den Jahren des *Werther*, im Bild vom Fall des Luzifers⁴ im Bestreben nach einer Abkehr von der Sünde; im Mythos ist sie mit dem Irrtum des Verzehrs von Granatapfelkernen assoziierbar und mit Proserpinas Hoffnung, diesen Fehler zu beheben.

Kore ist ein anderer Name für Persephone oder Proserpina, die Figur einer gegenüber Jupiters höchstem Willen schutzlos ausgelieferten jungen Frau. Sei sie nun Jupiters Tochter oder eher seine Enkelin (eine genealogische Unklarheit, von der ihre Definition als «Enkelin» in der Prosafassung der *Proserpina* von 1777 und als «Tochter» in der Version in Versen von 1786 zeugt)⁵, die junge Frau kann jedenfalls nicht länger bei ihrer geliebten Mutter Demeter/Ceres verweilen, denn sie wurde Pluto als Gemahlin versprochen. Das Gedicht über die *Kore* lässt den Gedanken zu, dass in der heidnischen Welt kein moralischer Grundsatz, keine ethische Besorgnis die Handlungsweisen des Olympos beeinflusst, sodass das «Räthsel» des göttlichen Wesens dem Dichter zur Quelle einer von jeglicher Konditionierung befreiten, unendlichen schöpferischen Erfahrung werden kann.

gang Goethe, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Fertonani, 2 voll., Mondadori, Milano 1997, vol. I, tomo II, S. 1063) auf das Datum von 1818 hin: vgl. Margherita Cottone, *Kore*, in *Lessico mitologico goethiano*, a cura di Michele Cometa – Valentina Mignano, Quodlibet, Macerata 2014, S. 43-54: 42.

³ FA 14, S. 382: «Einen großen Einfluß erfuhr ich [...] von einem wichtigen Buche, das mir in die Hände geriet, es war *Arnolds* Kirchen- und Ketzergeschichte. [...] 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 eigene 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».

⁴ «Da jedoch der Produktionstrieb [einer Gottheit, die sich selbst produziert, E. A.] immer fortging, so erschufen sie ein Viertes, das aber schon in sich einen Widerspruch hegte, indem es, wie sie, unbedingt und doch zugleich in ihnen enthalten und durch sie begrenzt sein sollte. Dieses war nun Lucifer, welchem von nun an die ganze Schöpfungskraft übertragen war, und von dem alles übrige Sein ausgehen sollte». *Ebd.*, S. 383.

⁵ «Wenn nämlich Persephone einerseits das andere Gesicht Demeters ist, der Schwester und Tochter von Zeus selbst, dann sollte sie selbst in einer orphischen Geschichte mit Letzterem Dionysus gezeugt haben, dessen Schwester sie folglich ist. Außerdem ist sie die Nichte ihres eigenen Bräutigams Hades, dem Bruder ihres Vaters». Dieses Zitat ist einer eingehenden Analyse der Figur von *Kore* entnommen, unter der Leitung von Margherita Cottone; *Kore* in *Lessico mitologico goethiano*, a.a.O., S. 43-54 (Übersetzung E. A.).

Das große mit dieser mythologischen Gestalt in Zusammenhang stehende Thema ist daher auch in Goethes letztem Lebensabschnitt deren Natur, die konstant einer Metamorphose unterliegt. Bei Proserpina äußert sich ihr unauflöslicher Bund mit der Unterwelt und ihre Möglichkeit, infolge einer Abmachung zwischen Jupiter und Pluto wieder aus dem Hades aufzusteigen und erneut die blühenden Wiesen von ihrem Sizilien sehen zu können, wie in den Versen von *Kore* zu lesen ist: «Nach höchster Schönheit muß die Jungfrau streben / Sicilien verleiht ihr Götterleben».

Goethes verschiedene Bearbeitungen dieses mythologischen Themas, wie zum Beispiel in der Prosafassung von 1777 oder in der Versfassung von 1786 bis zur großen Bühnenaufführung mit der Musik von Eberwein im Jahr 1815⁶, lassen bis zu diesem verspäteten Überdenken im *Kore*-Gedicht der Hoffnung auf eine Wiederkehr aus der Unterwelt keinen Raum. Indessen handelt es sich hierbei in *Kore* nach der Erfahrung der italienischen Reise um eine deutliche Hommage an Sizilien, die so wichtig ist, dass Nicholas Boyle sie in den Mittelpunkt seiner Überlegungen und in Bezug auf Goethes Zeichnungen während der italienischen Reise gestellt hat⁷. Boyle hat für die Figur der Proserpina auch auf eine spätere Phase von Goethes Schaffen verwiesen, nämlich auf die, welche die Abfassung des Endes von Akt I und Akt II des *Faust II. Theil* betrifft, was ihn 1826 in Anbetracht der Phase der Vollendung des dritten Aktes, der Helena und ihr Schicksal betrifft, einen Schritt zurück gehen lässt⁸. Goethes besondere Sorgfalt in der Ausarbeitung dieser Partie schließt folglich auch die Betrachtung Helenas als zeitloses Wesen ein, als sehnlichst begehrte Frau, die sich nunmehr – wie Manto offenbart – im Reich der Persephone

⁶ Vgl. Theo Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina»*. Eine Gesamtdeutung, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2012 und *Proserpina. Goethe's Melodrama with Music by Carl Eberwein*, ed. by Lorraine Byrne Bodle, Preface Nicholas Boyle, Carysfort Press, Dublin 2007. Zur Entstehungsgeschichte des Monodramas schreibt Buck: «Das Drama *Proserpina* hat eine ziemlich überraschende, auf drei Arbeitsphasen verteilte Entstehungsgeschichte. Die Niederschrift des Textes und die beiden szenischen Erprobungen erfolgten in den Jahren 1777/79 und 1786 sowie erneut 1814/15»; Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina»*, a.a.O., S. 34.

⁷ Nicholas Boyle, *Faust, Helen, and Proserpine. Reflections on some Goethe drawings*, in «Publications of the English Goethe Society», 63 (1993), S. 64-96.

⁸ «Im Laufe des Jahres 1826 begann Goethe, der gerade Helena vollendet hatte, das 'Zwischenspiel zu Faust', das wir als Akt III von Faust I kennen und das im folgenden Jahr veröffentlicht werden sollte, zu skizzieren, was er Helens 'Antecedenzien' nannte [...]: die Ereignisse, die erklären, wie Faust nach der Katastrophe des ersten Teils nach Sparta kommt, um den Geist der antiken Schönheit zu lieben. Im Dezember entwarf er ein vollständiges Schema dessen, was jetzt das Ende von Akt I und Akt II ist [...]. Am Ende der sogenannten 'Klassischen Walpurgisnacht' wird Faust in diesem Schema von Chiron am Fuße vom Olymp der Seherin Manto übergeben»; *ebd.* S. 65 (Übersetzung E. A.).

befindet⁹. Erinnern wir uns nun daran, dass Manto in der Ausgabe des *Faust II. Theil* von 1832 zu Faust sagt, dass sich jedes Jahr zum Jahrestag der Schlacht von Pharsalus eine Höhle auftue, um einem jeden Durchgang zu gewähren, der in die Unterwelt des Hades hinabsteigen wolle. Der Abstieg zur Hölle gelingt, Persephone ist von Fausts leidenschaftlichem Plädoyer gerührt und gestattet Helena an die Erdoberfläche zurückzukehren, nachdem Faust – von Manto mit einem zweiten Orpheus verglichen – sein eigenes Leben aufs Spiel gesetzt hat, und zwar in der flüchtigen Begegnung mit Medusa während des Abstiegs¹⁰. Wie im Gedicht *Kore*, so hat auch diese Gefangene der Welt der Finsternis die Möglichkeit, wieder das Licht der Sonne zu erblicken.

Mit dieser Korrelation der beiden rettenden Aufstiege aus der dunklen Höhle des Hades ließe sich durchaus auf eine besondere Bezugnahme zum Mythos der Proserpina in den 1767 veröffentlichten *Monumenti antichi inediti* von Winckelmann verweisen. Goethe dürfte hier weitere Denkanstöße für seinen klassischen Stoff hinsichtlich der Analyse von Erklärungen von mit Manufakten oder antiken Gebäuden in Zusammenhang stehenden mythologischen Subjekten gefunden haben, die einige zusätzliche Elemente zu den bereits von den Interpreten von Goethes Werk akkreditierten Quellen liefern könnten, darunter das *Gründliche mythologische Lexikon* (1724, 2. Ausg., 1770) von Benjamin Hederich.

Durch die *Monumenti antichi inediti* könnte ihm auch Proserpinas besondere Fortbewegungsart eingegeben worden sein; diese bewegt sich nämlich nahezu im Zickzack hin und her, wie mit einer Schlangensbewegung, die laut Winckelmann für diese mythologische Gestalt typisch sei, was wiederum für die Aufführung dieses melodramatischen Werkes von Bedeutung ist¹¹. Für die Korrelation zwischen der Figur der Proserpina und der Figur der Helena ist Winckelmanns Bezugnahme – immer noch in den *Monumenti* – auf den zwischen 60 und 30 v. Chr. verfassten IV. Band der *Bibliotheca Historica* von Diodorus Siculus, der insbesondere der griechischen Kultur gewidmet ist, weitaus dienlicher:

Diodor (Diod. 4., 6–1-5) berichtet von der Entführung der jungen Helena durch Theseus und Peirithoos. Durch Los sei sie an Theseus gefallen. Um für Peirithoos die Unterweltsgöttin Persephone zu rauben,

⁹ FA 7.1, S. 301, V. 7489-7490: «MANTO: Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen! / Der dunkle Gang führt zu Persephoneien».

¹⁰ Boyle, *Faust, Helen, and Proserpine*, a.a.O., S. 66.

¹¹ Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati. Roma 1767. Text*, in Ders., *Schriften und Nachlaß*, Bd. 6.1, hrsg. v. Adolf H. Borbein – Max Kunze, bearb. v. Max Kunze – Axel Rügler, Philipp von Zabern, Mainz 2011, S. 156, Z. 24-26 (Winckelmann bezieht sich zu dieser Information auf Marcus Terentius Varro, *De Lingua Latina*, Liber 4, S. 17, l. 21).

drangen die beiden Helden in die Unterwelt ein, wo sie jedoch überwältigt und gefesselt wurden [...]. Nachdem Theseus und Peirithoos [verschwunden waren] holten die Dioskuren Kastor und Pollux ihre Schwester Helena wieder nach Sparta zurück¹².

Ausgehend vom Gedicht *Kore*, erweist es sich als ebenso nützlich, darauf hinzuweisen, dass das Motiv der Höhle, die sich auftut, um den Wanderer im *Faust II. Theil* aufzunehmen, die Vision des späten Goethe an die Erfahrungen des jungen Dichters zurückbindet: 1778 hatte er, zwei Monate vor der Vollendung seines *Triumph der Empfindsamkeit* und mit der dortigen Einfügung des Handlungsstrangs um *Proserpina*, den Brocken bestiegen, wo er zu seinem Gedicht der *Harzreise im Winter* (1777) inspiriert wurde. Hier treten die Verweise auf das nächtliche Schicksal klar zutage, dessen Faden von Atropos im Hades durchtrennt wird und dann beim nächsten Aufstieg des Dichters vom Wohlwollen der Götter begünstigt werden kann¹³.

2. Persephone/Proserpina. Ein diachronischer Exkurs zu einem griechischen Mythos in Goethes früher Schaffensperiode

Für die Reflexion einzelner Werke in Goethes Schaffen gilt, wie für alle literarischen Œuvres schlechthin, dass die Bemühungen um jedes einzelne Werk mit der Zeit durch Analysen angereichert wurden, die in verschiedenen Epochen je eine bestimmte philologische, sprachwissenschaftliche, ästhetische und – nicht zuletzt in Hinblick auf die der *Proserpina* gewidmete Gruppe von Goethes Texten – auch eine rhetorische Perspektive begünstigt haben¹⁴, mit dem Ziel, die vorausgehenden Interpretationen zu integrieren oder eventuelle Lücken zu füllen.

¹² Johann Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati e illustrati. Roma 1767. Kommentar*, in Ders., *Schriften und Nachlaß*, Bd. 6.2, hrsg. v. Adolf H. Borbein – Max Kunze – Alex Rügler, bearb. v. Balbina Bähler u.a., Philipp von Zabern, Mainz 2014, S. 495 (zu Bd. 1, S. 370, Z. 29-30 mit Anm. 10).

¹³ Das Gedicht ist im Brief an Johann Heinrich Merck mit dem Datum des 5. August 1778, Mittwoch enthalten; Johann Wolfgang Goethe, *Briefe, [8. November 1775-Ende 1779]. Text*, Band 3.1, hrsg. v. Georg Kurscheidt – Elke Richter, De Gruyter, Berlin 2014, S. 219-224.

¹⁴ Der jüngste vorliegende Aufsatz über die *Proserpina* von Goethe ist der von Eckart Goebel, ironisch betitelt *Chewing: Goethe's Proserpina*, in «Publications of the English Goethe Society», 86 (2017), 3, S. 139-149, der interessante Denkansätze zur Reflexion über rhetorische Figuren liefert, die in Proserpinas Worten Wehklagen und Flehen hervorbringen: insbesondere die Epipher und die Anapher; im Text trifft man auch auf die Geminatio, die Anadiplose, die Epistrophe, die den Kern der Textstruktur, d.h. die Wiederholung, stützen. Andere hier berücksichtigte Essays, aufgeführt von den jüngst erschienenen bis zu den ältesten, sind: Gabriele Busch-Salmen, «Träger von

Der kleinste gemeinsame Nenner der Literaturkritik liegt in der Darstellung einer Reihe von Quellen, welche zu verschiedenen Zeiten der mythologischen Erzählung zu deren Weiterentwicklung und Transformation beigetragen haben; sie erlauben die chronologische Rekonstruktion der Voraussetzungen, die in einen Textbestand eingegangen sind. Die unterschiedlichen Aspekte, welche die Behandlung des Proserpina-Themas bestimmen – zuerst in Prosa, dann als Versdichtung, danach in die Farce *Triumph der Empfindsamkeit* integriert, und schließlich zur dramatischen Szene umgeformt – sind keineswegs von sekundärer Bedeutung. Denn diese Versionen haben sich auf verschiedene Weise, je nach dem Zweck ihrer Bestimmung herausgebildet; die gelungenste Metamorphose des *Proserpina*-Stoffes liegt in Form des Melodramas vor, das, wie bereits erwähnt, 1815 vollends durch die Musik von Eberwein zur Geltung kommt.

Dennoch sollte auch Goethes Monodrama als ein Werk in einem anderen Werk nicht unterschätzt werden. Der Weg, der zum Klassizismus der Folgezeit führt, ist damit vorgezeichnet. Seine Darstellung in der Farce *Triumph der Empfindsamkeit*, einem theatralischen Text voller Kritik (und Selbstkritik angesichts des *Werther*-Romans) gestattet es Goethe seiner Abneigung gegenüber dem empfindsamen Literaturgeschmack der 60er und 70er Jahre des 18. Jahrhunderts Ausdruck zu verleihen.

Heinrich Düntzer¹⁵ hat bereits 1889 einen von späteren Kommentatoren ergänzten Quellenbestand ausfindig gemacht, auf den

alle [...] was die neuere Zeit an Kunst und Kunststücken gefunden und begünstigt hat»: Goethes «Proserpina» als Gesamtkunstwerk, in «Ein Unendliches in Bewegung»: *Künste und Wissenschaften im medialem Wechselspiel bei Goethe*, hrsg. v. Barbara Naumann – Margrit Wyder, Aisthesis, Bielefeld 2012, S. 143-162; Grazia Pulvirenti – Renata Gambino, *Nello specchio delle parole: Proserpina e Ifigenia. Una lettura neurocognitiva di due figure del mito classico nell'opera di Goethe*, in «Studi Germanici», 12 (2012), 1, S. 193-235; Anselm Weyer, *Stirb und Werde in Goethes Proserpina*, in «Arcadia», 46 (2011), 1, S. 27-42; Gabriele Brandstetter, *Der «pathetische Gang» der Elegie. Proserpina: Goethes scène lyrique*, in *Die Gabe des Gedichts. Goethes Lyrik im Wechsel der Töne*, hrsg. v. Gerhard Neumann – David E. Wellbery, Rombach, Freiburg i.B.-Berlin-Wien 2008, S. 245-269; Gerhard Sauder, *Vom Himmel der Empfindsamkeit in Proserpinas Hölle: Goethes Triumph der Empfindsamkeit*, in «Euphorion», 97 (2003), 2, S. 141-162; Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Proserpina im Triumph der Empfindsamkeit. Goethes Selbstmaskierung*, in «Euphorion», 92, (1999), 2, S. 139-167; Eric A. Blackall, *Goethe's Proserpina in Context: The Two Faces of Empfindsamkeit*, in *Patterns of Change: German Drama and the European Tradition*, Essays in Honour of Ronald Peacock, hrsg. v. Dorothy James – Silvia Ranawake, Peter Lang, Bern u.a. 1990, S. 45-58; Edwin Redslob, *Goethes Monodram «Proserpina» als Totenklage für seine Schwester*, in Ders., *Schicksal und Dichtung. Goethe-Aufsätze*, De Gruyter, Berlin 1985, S. 75-105; Elena Agazzi, *Proserpina, la regina delle tenebre. Da Ovidio a Goethe*, in *Il corpo, l'ombra, l'eco*, a cura di Clara Leri («Metamorfosi dei Lumi» 7), Accademia University Press, Torino, S. 164-183.

¹⁵ Heinrich Düntzer, *Goethes Monodrama «Proserpina»*, in «Zeitschrift für den deutschen Unterricht», 3 (1889), 2, S. 127-149.

sich Goethe bei der Ausarbeitung des mythologischen Stoffes gestützt haben könnte: Homers *Hymnos an Demeter* (Ende 7. Jh. v.Chr.)¹⁶, das V. und X. Buch von Ovids *Metamorphosen* (1-8 n.Chr.) und das VI. Buch von seinen *Fasti* (9 n.Chr.) und dann *De raptu Proserpinae* von Claudianus¹⁷; im 18. Jahrhundert die Nachdichtung von Johann Adolf Schlegel des lyrischen Werkes *Pindare aux enfers* von Antoine Houdart de la Motte¹⁸, enthalten in den *Fabeln und Erzählungen* von Schlegel aus dem Jahr 1769, das Gedicht *Proserpina* von Daniel Schiebeler¹⁹, die *Ode an einen Granatapfel, der in Berlin zur Reife gekommen war* (1772) von Karl Wilhelm Ramler²⁰, schließlich *Die Schöpfung Elysiums* (1774) von Wilhelm Heinse. Heinse kann zwischen haarsträubenden Szenen und idyllischem Sehnen keineswegs den Geschmack eines Lesers zufriedenstellen, der auf der Suche ist nach einem hohen und geeigneten dramatischen Register für die Darstellung des Raubes der von Pluto in den Hades hinabgezogenen jungen Frau.

Es ist nicht auszuschließen, dass auch noch andere Eindrücke oder kulturelle Reminiszenzen bei der Weckung von Goethes Interesse am Motiv der Proserpina mitgewirkt haben könnten, wie er sie selbst in den *Maximen und Reflexionen* geschildert hat. Daneben steht das Eingeständnis, dass die angenommene Originalität eines künstlerischen Ausdrucks dennoch immer wieder einer vorausgehenden Erfahrung entspringt, deren sich der Künstler mitunter vielleicht gar nicht bewusst ist. Goethe fordert indessen mit der nachfolgenden *Reflexion* sowohl die Literaturkritiker als auch die gebildeten Liebhaber der schönen Künste heraus:

Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er hat alles aus sich selbst.
Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen, sind die
Productionen eines solchen Original-Genies meistens Reminiszenzen,
wer Erfahrung hat, wird sie meist einzeln nachweisen können²¹.

Herder hat sicherlich nach der Begegnung mit Goethe in Straßburg im Jahr 1770 bei der Auseinandersetzung mit den griechischen Mythen

¹⁶ Buck, *Goethes Monodrama «Proserpina»*, a.a.O., S. 25. Vgl. *Die homerischen Hymnen*, hrsg. v. Albert Gemoll, Teubner, Leipzig 1886, S. 277.

¹⁷ Vgl. Bernd Georg Walch, *Uberioris commentationis de Claudiani carmine de raptu Proserpinae inscripto specimen*, Barmeier, Göttingen 1770.

¹⁸ Johann Adolf Schlegel, *Fabeln und Erzählungen*, zum Druck befördert v. Carl Christian Gärtner, Dyckische Buchhandlung, Leipzig 1769.

¹⁹ Daniel Schiebeler, *Proserpina*, in *Auserlesene Gedichte*, hrsg. v. Johann Joachim Eschenburg, Bode, Hamburg 1773, S. 244-245.

²⁰ Karl Wilhelm Ramlers *Lyrische Gedichte*, Christian Friedrich Voss, Berlin 1772, S. 37-40.

²¹ Johann Wolfgang Goethe, Aphorismus 1118 (Über Kunst und Kunstgeschichte): MA 17, S. 905.

innerhalb der Spannweite des Klassizismus eine wesentliche Rolle gespielt, wobei Goethe aber stets die philosophisch-hermetische Denkweise der Renaissance im Auge behalten hat.

Schauen wir nun auf Goethes Jugendjahre zurück. Goethe verfasste 1777 die erste Version in Prosa der Proserpina. War Herder für Goethe in den Jahren des Sturm und Drang ein wesentlicher Bezugspunkt, mussten auch dessen nach 1770 veröffentlichten Schriften Goethes volle Aufmerksamkeit erfahren haben, sowie dessen wissenschaftliches Interesse, einschließlich des gründlichen Studiums der Philosophie der Antike und Renaissance und der des siebzehnten Jahrhunderts.

Unter den von Herder in seinen frühen Aufsätzen meistgenannten Autoren ist auch Francis Bacon, auf den später noch zurückzukommen ist. Damit soll nicht übersehen werden, dass die Vermittlung des Interesses an Shakespeare in jener Epoche, die Herder stark mit Goethe verbindet, auch andere Lesarten des Mythos nahegelegt hätte, darunter auch Ovids *Metamorphosen*: Das Auftauchen des Persephone-Mythos ist zu jener Zeit beispielsweise sicher auch der Lektüre von Shakespeares *Winter's Tale* geschuldet²².

Jedenfalls ist es meine Absicht zu betonen, dass die frühe Bearbeitung des Motivs der Proserpina in die Zeit nach Goethes Begegnung mit Herder in Straßburg fällt; sie weckt sein Interesse an dessen Philosophie und den Bemühungen sowohl um die Kultur des Altertums wie die zeittypischen Themen des Sturm und Drang, bis schließlich Herders Ankunft in Weimar 1776 einen kontinuierlichen und direkten Gedankenaustausch ermöglicht.

In diesem Kontext ist vor allem die Veröffentlichung eines Aufsatzes von Herder hervorzuheben, an dem er bereits seit 1766 gearbeitet hatte, und zwar *Wie die Alten den Tod gebildet?*, welcher 1774 im «Hannoverschen Magazin» veröffentlicht wurde, aber parallel dazu auch als Einzeldruck erschien²³. Gerade in Herders Aufsatz über symbolische Todesdarstellungen erhält die Gestalt der Proserpina eine privilegierte Stellung, da sie hier gut fünfmal erscheint. Goethe und Herder beziehen sich auf konkrete

²² Vgl. Anthony David Nuttall, *The Winter's Tale: Ovid Transformed*, in Ders., *Shakespeare's Ovid. The Metamorphoses in the Plays and Poems*, ed. by Anthony Brian Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2000, S. 135-149.

²³ Im Zug der ständigen Erweiterung seiner Kenntnisse der Antike unterzog Herder den Aufsatz Revisionen, die zu einer deutlich erweiterten Neufassung für den zweiten Sammelband der *Zerstreute[n] Blätter* (1786) führte. Im Jahr 1796 publizierte er eine weitere Version, wobei er die Anzahl der Episteln von *Wie die Alten den Tod gebildet?* von sieben auf zwölf erhöhte. Auch diese Fassung wurde von Suphan für die hist.-kritische Ausgabe durchgesehen; vgl. dazu den Variantenapparat in *Herders Sämmtliche Werke in 33 Bde.*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1877-1913, Bd. XV: *Kleine Schriften. Zerstreute Blätter*, 1-3 (1888), S. 429-485.

Begebenheiten; für Goethe war der Anlass zur ersten Prosafassung des künftigen Monodramas oder Melodrams²⁴ wohl Wielands Erkundigung nach dem Ableben der Enkelin des Komponisten Christoph Willibald Gluck, die 1776 den Pocken erlegen war, oder aber der frühe Tod seiner Schwester Cornelia, die im Juni 1777 der gleichen Krankheit zum Opfer fiel. Bei Herder geht es um den Textabschnitt, in dem es heißt: «Oder man kleidete den Raub des Pluto in die Geschichte der Proserpina ein, die, wie ich glaube, ursprünglich nichts als das Andenken eines unerwarteten frühen Todes gewesen»²⁵. Auch der Verweis auf den Aspekt der Parzen oder Moiren wird von Herder sichtlich abgeschwächt in Bezug zu dem, was Lessing über die Notwendigkeit schreibt, den Tod nicht in kruder Weise zu behandeln. Das ist möglich, wenn man sie als Keres (Abgesandte des Schicksals) versteht, und nicht als einzelne Figur, Ker, die mit dem gewaltsamen Tod der Soldaten während einer Schlacht, mit Duellen oder heimlichen Aktionen in Verbindung steht: «Die Parzen überdem, für welche die Κηρες bei den Dichtern oft als Synonyme gelten, waren ernst aber nicht gräßlich, da die himmlische Venus selbst unter ihnen die Älteste war und sie mit den Horen an Jupiters Haupt gebildet werden konnten»²⁶. Goethe schreibt den Parzen in allen drei Versionen seiner *Proserpina* die Funktion eines Chors zu und verleiht ihnen höchstens eine Pose der Schadenfreude. Diese kommt zum Vorschein, sobald Proserpina sich jede Möglichkeit vergibt, ans Tageslicht zurückzukehren und ihre Mutter Ceres zu umarmen, da sie ja von der Frucht des Granatapfelbaums gekostet hatte. Der von ihnen erregte Abscheu entspringt nicht nur ihrem konkreten Aussehen, sondern spiegelt sich vielmehr in Proserpinas Ablehnung der Unterwelt, da sie fern von Jupiter, ihrer Mutter Ceres und den Nymphen, den Gespielinnen ihres Zeitvertreibs ist. Die Parzen werden nun ihr als Königin des Hades und Gemahlin des Gottes der Unterwelt im Dienste Plutos dienen.

An Herders Aufsatz *Hades und Elysium, oder Meinungen und Dichtungen verschiedener Völker vom Zustande der Menschen nach diesem Leben*, veröffentlicht im April 1782 im «Teutscher Merkur», sei ebenfalls hier erinnert²⁷. Dieser enthält die Darlegung einer von Joseph-François Lafitau (1681-1746), einem Jesuiten und französischen Schriftsteller, vertretenen Meinung über die Seelen der Toten, der versucht hatte,

²⁴ Vgl. zu dieser Definition Johann Wolfgang Goethe, *Un melologo dall'Ade*, a cura di Grazia Pulvirenti, Accademia Olimpica, Vicenza 1999.

²⁵ Johann Gottfried Herder, *Wie die Alten den Tod gebildet?*, in Ders., *Werke*, Bd. 4: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, hrsg. v. Jürgen Brummack – Martin Bollacher, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1994, S. 579-630: 596.

²⁶ *Ebd.*, S. 593.

²⁷ *Ebd.*, S. 475-497.

eine Übereinstimmung zwischen einigen religiösen Ritualen der amerikanischen Eingeborenen mit denen der alten Griechen nachzuweisen. In *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*²⁸ erzählt Lafitau die Geschichte eines jungen Amerikaners, der aus Verzweiflung über den Tod seiner einzigen geliebten Schwester beschlossen hatte, ins Totenreich hinabzusteigen, um sie wieder zu sich auf die Erde zu holen. In einem ihm von einem Hexenmeister übergebenen Schrein hätte er die Seele der jungen Frau einschließen können, die jedoch das Reich der Proserpina nicht mehr verlassen wollte, so, wie sich auch Proserpina nicht von einem ihrer Geister trennen wollte. Da es ihm dennoch gelungen war, das ätherische Wesen der jungen Frau einzufangen, begab sich der Junge auf den Rückweg nach Hause, aber weil er die Seele zu schnell wieder mit dem Körper zusammenbringen wollte, verflüchtigte sich diese für immer, genauso wie es mit Eurydike geschah, die Orpheus hatte mit sich führen wollen²⁹.

Da es sich bei Otilie aus den *Wahlverwandtschaften* um die einzige Neuverkörperung der Proserpina handelt, die wir bisher noch nicht angesprochen haben, werde ich einige aufschlussreiche Erläuterungen zu den gemeinsamen Interessen von Goethe und Herder Mitte der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts geben, um diesbezüglich die Quellenanalyse abzurunden, unter Einbeziehung des von Lafitau entnommenen Beispiels als eine von Goethes möglichen Reminiszenzen, welche der Erschaffung der weiblichen Romanfigur als Substrat dienen.

3. Die letzte Station. Otilie/Proserpina

Goethes oben angeführter autobiographischer Text in *Dichtung und Wahrheit* legt Zeugnis von der 1773 erfolgten Niederschrift des *Prometheus* ab, nicht aber von dem der Proserpina gewidmeten dramatischen Fragment, dessen erste Fassung zeitlich über die Endfassung der Autobiographie hinausgeht, deren Bericht mit dem Jahr 1775 endet. Der symbolische Gehalt der Proserpina liegt im Mythos darin, dass ihre Bestrafung dem Verzehr der Granatapfelkerne entspringt; dies lässt sich für Goethe mit dem Apfel der Erbsünde in Verbindung bringen, dessen rote Farbe mit dem Verlust der Unschuld beim Eintritt ins Erwachsenenalter und mit

²⁸ Joseph-François Lafitau, *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*, hrsg. und kommentiert v. Helmut Reim, [Neudruck der Ausgabe in der *Allgemeinen Geschichte der Länder und Völker von America*. Erster Theil und Zweiter Theil, Halle 1752 und 1753, dt. Übers. v. Johann Friedrich Schröter, hrsg. v. Siegmund Jacob Baumgarten] Acta humaniora, Weinheim 1987.

²⁹ *Ebd.*, S. 492 und Fußnote des Kommentars, S. 1197. Die von Herder erwähnte Passage findet sich im dritten Kapitel von Lafitaus Werk: *Von der Religion*, § 40, hier S. 186-187.

der Heirat mit Pluto assoziierbar ist. Diese Tatsache schließt freilich nicht aus, dass sich hier auch ein moralisches Unbehagen artikuliert, das Goethe – von seinem geistlichen Vater des Pelagianismus beschuldigt – wohl bei seiner Reflexion der Erbsünde und der Möglichkeiten des Menschen, sich zu retten, empfand. Wir sind uns bei dieser Aussage durchaus bewusst, dass eine der maßgeblichsten Interpretationen dieses Motivs von Goethe, nämlich die von Ingrid Strohschneider-Kohrs, die «nicht anzulastende Schuldfähigkeit der Übertretung» im Akt der Proserpina stützt³⁰. Was das Fragment des Prometheus angeht, stellt Lucia Mor fest:

Wie für die künstlerische Lesart, ist es auch für die religiöse Perspektive möglich und angebracht, den Lobgesang mit dem autobiographischen Kontext zu verbinden. Einige Seiten aus dem 14. Buch der *Dichtung und Wahrheit* sind in dieser Hinsicht sehr bedeutungsvoll; Goethe schildert uns dort mit Hinweis auf die Monate, in denen auch der Prometheus entstand, die schmerzhafteste Erfahrung von seinem geistlichen Vater des Pelagianismus beschuldigt worden zu sein, einer Häresie, nach der der Mensch nicht durch den Sündenfall befleckt worden und imstande sei, alleine zwischen Gut und Böse zu unterscheiden. Die Vorstellung, die Goethe von seiner religiösen Erziehung übertragen worden war und mit der er nicht übereinstimmte, war tatsächlich die von einem Gott, der die menschliche Natur als von der Erbsünde verdorben ansah, jeglichen guten Willens beraubt und daher ganz und gar von der göttlichen Gnade abhängig. Goethe hingegen erzählt in der Autobiographie, dass seine Erfahrung mit dem Menschen niemals so negativ gewesen sei, sei es, weil er viele gute und tüchtige Menschen kennengelernt habe, sei es, weil er in sich selbst eine persönliche Veranlagung fühle, den anderen Gutes zu tun [...]³¹.

³⁰ «Es ist bedeutsam genug, daß in dieser Goetheschen Dichtung – anders als in der biblischen Geschichte vom Sündenfall und anders auch als in der Mythe von Orpheus und Eurydike – für Proserpina kein Verbot, keine moralische Mahnung oder Unheilswarnung vorausgeht. Somit gibt es hier in der Peripetie-Szene kein Übertretungsdelikt, keine Wendung, die auf Schuldhaftes deutete»; Strohschneider-Kohrs, *Proserpina im Triumph der Empfindsamkeit. Goethes Selbstmaskierung*, a.a.O., S. 150. Mit seinem Kommentar des Melodramas der Proserpina 2003, eingefügt in den *Triumph der Empfindsamkeit*, findet Gerhard Sauder eine andere Antwort: «Nach mythischer Überlieferung wurde der Granatapfel Jungvermählten als Liebes- und Fruchtbarkeitspfand geschenkt. Goethe hat die Bedeutung des Apfels vom Baum der Erkenntnis im Paradies mit dem Granatapfel – auch einer Frucht der Erkenntnis – zu einem Sinnbild vereinigt». Vgl. Sauder, *Vom Himmel der Empfindsamkeit in Proserpinas Hölle: Goethes Triumph der Empfindsamkeit*, a.a.O., S. 157. Gabriele Brandstetter wiederum zieht einen ganz anderen Schluss, mit der Behauptung, Proserpinas anfängliche Unschuld verwandle sich unmittelbar in dem Moment in Schuld, als sie versucht, das Unbehagen, sich im Hades zu befinden, mit dem Genuss des Verzehrs der Frucht zu kompensieren: «Was hier stattfindet, ist eine Erkennungsszene als Schicksalsgeschehen: Proserpina wird unwissend schuldig und dadurch zur Wissenden. Mit dem Genuß der Frucht, der Samenkörner des Granatapfels, und – paradoxerweise – in der Suche nach Vergessen, wird sie schuldig»; Brandstetter, *Der «pathetische Gang» der Elegie. Proserpina: Goethes scène lyrique*, a.a.O., S. 257.

³¹ Lucia Mor, *L'ultimo titano: il mito di Prometeo in Johann Wolfgang von Goethe*, in

An dieser Stelle ist ein Verweis auf eine Feststellung des Germanisten Giuliano Baioni hilfreich; er betont in seinem Buch *Il giovane Goethe* (1996), dass sich Goethe in den Jugendjahren sich nicht nur mit den großen religiösen Fragestellungen des Monotheismus beschäftigte, sondern auch klassische Texte der chemisch-alchemistischen, kabbalistischen und mystischen Tradition intensiv las, wie den *Corpus Hermeticum* (ab *Pimander* und *Asclepius*), wobei er sich über diese Themen mit Herder auseinandersetzte und natürlich in Hamann und dessen Werk *Aesthetica in nuce* einen wichtigen Bezugspunkt für diese Interessen fand. Herder studierte auch sehr gründlich die Werke von Francis Bacon, und stieß dabei auf jene intellektuellen Eigenschaften, auf die auch Baioni anspielt, um Herder als Autor des Sturm und Drang und der Aufklärung zu würdigen. Herder, der die *Plastik* (1770, 1778) verfasst hat, erkennt Bacon als ein Vorbild an, unter anderem, weil er «der 'von magischer Kultur und Alchimie durchdrungene Mensch ist'», wenn nicht gar «der 'Zerstörer [einer] scholastischen Tradition'»³². Letztere überschneidet sich im Geiste des künftigen Pfarrers von Riga mit Kants von Herder schlecht toleriertem Akademismus. Bacon wird in *Dichtung und Wahrheit* allerdings nie zitiert, insofern als Goethe im XII. Buch seiner Autobiographie fest behauptet, er habe sich eine Ausgabe von Hamanns Werken vorgenommen, die Francis Bacons Werk mit Nachdruck vertritt³³. Seine feste Absicht war auf jedem Fall, Hamanns Werk zumindest bekannt machen zu wollen. Wenn also bei der hier angestellten Recherche noch eine unzweifelhafte Neugestaltung der Proserpina fehlt, und zwar im Blick auf die Otilie der *Wahlverwandtschaften*, über die Giovanni Sampaolo sehr interessante Seiten geschrieben hat, könnte sich die Suche nach weiteren Belegen als nützlich erweisen, um diese ganz besondere Umsetzung des Mythos im Roman von 1809 zu rechtfertigen. Ganz zu Recht wird in Sampaolos Monographie «*Proserpinens Park*». *Goethes Wahlverwandtschaften als Selbstkritik der Moderne* beschrieben, inwiefern Charlottes beschützende Haltung gegenüber Otilie bei näherer Betrachtung die Rolle der Ceres für Proserpina evoziert; und Eduard betrügt sich Otilie gegenüber als eine Art Pluto, da seine Figur oft von Getöse und ohrenbetäubendem Lärm begleitet wird, so wie er plötzlich in dem Moment erscheint, als

«Aevum Antiquum», N.S. 12-13 (2012-2013), S. 301-315: 310-311 (Übersetzung E. A.).

³² Paolo Rossi, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Einaudi, Torino 1974², S. XXVIII.

³³ Hamann gibt Bacon, dem Autor von *Novum Organum*, in seinen Werken viel Raum, da er ihn neunmal in der *Aesthetica in nuce* erwähnt; denn gerade dieser auf der Schwelle zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert lebende Denker hatte ihn zu einer Ausdrucksweise nach Euthyphrons unbegrenzt schöpferischer Art ermutigt, welche in Platons *Kratylos* erwähnt ist, und ihm suggeriert, dass die Hieroglyphen älter als die Buchstaben sind, genauso, wie die Parabeln der Argumentation vorausgegangen sind.

Ottilie alleine ist, um zu versuchen, sie zu erobern, nicht anders als Pluto beim Akt der Entführung der Proserpina. Nicht zu vergessen, die tragische Geschichte des Bootsausflugs auf dem See, die an die Überquerung des Acheron auf dem Weg zum fatalen Schicksal erinnert³⁴. Von da an vollzieht sich eine zirkuläre Rückwendung zu den frugalen Gewohnheiten Ottilies, was Essen und Trinken betrifft; und schließlich berichtet die Direktorin des Instituts, dass die junge Frau zusehends in einen Dämmerzustand verfallen sei, von allen unbemerkt nichts mehr zu sich genommen habe und schließlich gestorben sei.

Die Gelegenheit, bei der Goethe an Francis Bacons Werk Interesse bekundet – neben dem seines Namensvetters Roger Bacon, dem er einen Teil seiner *Farbenlehre*³⁵ widmet – bietet sich gerade während der Arbeit an der Niederschrift dieser Abhandlung über die Theorie der Farben, wie aus den der Realisierung des Werkes beigefügten Aufzeichnungen hervorgeht, die sich über die Monate von Oktober 1807 bis Februar 1809 erstrecken³⁶, in denen auch die Arbeit an den *Wahlverwandtschaften* Gestalt annimmt. Im Oktober 1807 leiht sich Goethe die *Opera omnia philosophica* in der Frankfurter Ausgabe von 1665 und die französische Übersetzung von Dijon aus dem Jahr 1799 aus³⁷. Diese Ausgabe enthält die Schrift *Weisheit der Alten*, welche in den 31 (Um-)Deutungen mythologischer Figuren auch der Gestalt der Proserpina eine Exegese widmet. Auf ein Resümee des Mythos, das auf Ovids *Metamorphosen* zurückgreift, folgt anschließend seine «Erklärung» durch Bacon in einem alchemistischen Geist, wonach der Luft-Geist der jungen Frau aus dem Hades tatsächlich vollkommen dem Schattenreich angehöre. Dabei wird allerdings zu verstehen gegeben, sie könne in der irdischen Dimension nur zurückgehalten werden dank einer «plötzliche[n] Vermischung und Verfeinerung [...] und zwar in derselben Weise, wie man versucht Luft und Wasser miteinander zu vermischen, was nicht anders bewerkstelligt werden kann als durch heftiges Schütteln, welches sich als Schaum vereinigt, indem die Luft dabei vom Wasser aufgefangen wird»³⁸. Nicht nur

³⁴ Vgl. Giovanni Sampaolo, «Proserpinens Park». *Goethes Wahlverwandtschaften als Selbstkritik der Moderne*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2003, insbes. die Absätze 1.2 *Ottilies Natur* (S. 90-100) und 3.1 *Die Katastrophe am Seeufer* (S. 183-199).

³⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, in Ders., *Leopoldina Ausgabe*, 1. Abt.: *Texte*, Bd. 6, bearb. v. Dorothea Kuhn, Böhlau, Weimar 1957, S. 95-105.

³⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Zur Farbenlehre. Historischer Teil*, in Ders., *Leopoldina Ausgabe*, Bd. 6, 2. Abt.: *Ergänzungen und Erläuterungen*, bearb. v. Dorothea Kuhn – Karl Lothar Wolf, Böhlau, Weimar 1959, S. 336 ff.

³⁷ Vgl. John Hennig, *A Note on Goethe and Francis Bacon*, in «Modern Language Quarterly», 12 (1951), 2, S. 201-203: 201.

³⁸ Francis Bacon, *Weisheit der Alten*, Ernst Ludwig Presse, Darmstadt 1926, S. 80-85: 81.

das: Proserpina sind noch zwei weitere Charakteristika eigen, nämlich dass die junge Frau bereit ist, sich mit ihrem Gemahl zu vereinen, sobald sie in einen Zustand der Betäubung fällt (ein Umstand, den wir sehr wohl von Ottilie kennen, sei es bevor sie am Leben der anderen drei Protagonisten des Romans teilhat, als auch danach), und dass sie dazu berufen ist, «alle Verrichtungen in der Unterwelt [stets auszuüben]»³⁹. Zusammenfassend kann man sagen: Ottilie/Proserpina war nur vorübergehend das irdische Leben geschenkt, sie sollte jedoch während ihres ganzen Aufenthaltes bei Charlotte/Ceres eine Tochter des Schattenreiches bleiben, wie jener Geist, den Lafitau in seiner Erzählung erwähnt.

Um zu dokumentieren, dass Francis Bacon mit seiner Version des Mythos Goethes Reflexionen zu seinem Roman und zur Konzeption seiner Figur beeinflusst haben kann, ist noch ein ausführliches Zitat aus der *Weisheit der Alten* anzuführen:

Trotzdem bleibt und verweilt Proserpina infolge jener trefflich geschilderten, von Jupiter der Ceres gestellten Bedingung noch unten. Denn erstens ist es sicher, daß es zwei Wege gibt, um den Geist im festen irdischen Stoffe zurückzuhalten: einerseits durch Verdichtung und Absperrung, was reine Gewalt und Einkerkung ist; andererseits durch Gewährung geeigneter Nahrung, was freiwillig und unbehindert geschieht. Denn sobald der gefesselte Geist sich zu befriedigen und zu nähren beginnt, beeilt er sich nicht zu entfliehen, sondern verbleibt, so zu sagen, an seinen eigenen Boden geheftet. Das ist der verborgene Sinn von Proserpinas Kosten vom Granatapfel; und wäre es nicht von dessentwillen, so hätte sie längst müssen von Ceres, die mit ihrer Fackel die Welt durchwanderte, hinweggeführt, und die Erde ihres Geistes beraubt worden sein⁴⁰.

4. Schlussbemerkung

Ottilies Verweigerung der Nahrungsaufnahme gegen Ende des Romans scheint vollkommen mit Bacons Interpretation übereinzustimmen und eröffnet einen Wechsel der Perspektive auf den Roman.

Ottilie/Proserpina erscheint von Anfang an als für eine sonnenhafte Dimension der Existenz verloren. Charlottes Plan für ihr künftiges Leben sollte ein vergeblicher Versuch sein, sie ihrer Einsamkeit zu entreißen; der von Eduard war ein Versuch der Ausübung von Gewalt und ohnehin zum Scheitern verurteilt. Denn, wie Christoph Jamme in seiner Interpretation des von Goethe 1815 für die Bühne konzipierten

³⁹ *Ebd.*

⁴⁰ *Ebd.*, S. 82.

Werkes darlegt, ist die Tatsache, dass Proserpina vom Granatapfel – dem «Symbol der Fruchtbarkeit» – kostet, ein symbolischer Akt, der ihren Bund mit dem Hades besiegelt. Mit ihm erfüllt sich ihr wahres Schicksal, die Vereinigung mit Pluto, die sie zur Königin der Unterwelt macht.

Meines Erachtens hat Jamme recht, wenn er schreibt:

Schon bei Ovid überwiegt das Interesse an den sentimental Beziehungen. Dies erwies sich bei Goethe für die Auswahl der Gattung [des Monodramas] als nützlich: Rousseau wollte [mit seinem Pygmalion] eine Art des «Ausdrucks der Seele» schaffen, was unmöglich mit den traditionellen dramatischen oder musikalischen Ausdrucksmitteln zu verwirklichen war⁴¹.

Auch hebt Jamme Folgendes hervor:

[Der Augenblick, als Proserpina von den Körnern des Granatapfels kostet] ist die dichteste mythisch-symbolische Darstellung des Übergangs vom Leben zum Tod. Eine ohne den eigenen Willen getroffene Entscheidung. Eine völlig improvisierte 'magische Vorschrift', wie es Goethe selbst beschrieben hat. Der Sinn dieses Übergangs besteht in der gewaltsamen Realisation dieser bereits zu Beginn des Dramas bestehenden Wahrheit: der Zugehörigkeit zum Reich der Toten⁴².

Der Mythos der Proserpina ist ein Archetyp, der in seiner Wiederholung unendlich facettenreich sein kann; seine Hauptform kann auch als ein musikalisches Thema verstanden werden, dessen Sinn sich immer klarer aus der Variation ergibt. Dalia Nassar hat in einem Aufsatz die Verknüpfung zwischen dem analogischen und metaphorischen Prinzip in Herders und Goethes theoretischer Betrachtung der Naturphänomene untersucht, dabei aber auch das Verhalten des Subjekts als menschliches Wesen in ihre Überlegungen einbezogen; hierauf sei abschließend hingewiesen:

Goethes nachfolgende methodologische Schriften reflektieren auf ähnliche Weise die von Herder gelernten Schlüsseleingebungen. So schreibt Goethe im *Vorwort zur Farbenlehre* (1810), dass «jeder Versuch, das Wesen eines Dinges auszudrücken, umsonst [ist]. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfasste wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges. Vergebens bemühen wir uns, den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten»⁴³.

⁴¹ Christoph Jamme, *Proserpina*, in *Lessico mitologico goethiano*, a.a.O., S. 79-92: 85.

⁴² *Ebd.*, S. 88.

⁴³ Dalia Nassar, *Understanding as Explanation. The Significance of Herder's and Goethe's Science of Describing*, in *Herder. Philosophy and Anthropology*, ed. by Anik Waldow – Nigel De Souza, Oxford University Press, Oxford 2017, S. 106-124: 118 (Übersetzung E. A.).

Die Wunderlichkeit der Welt. Über die erste Fassung von Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*

Ernst Osterkamp

Wer Augen hat zu sehen blickt in eine höchst wundersame
Zeit und sieht bedeutende Menschen sich seltsam bewegen.
Goethe an Knebel, 29.12.1819

Das unbekannteste erzählerische Werk Goethes ist die erste Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahren oder Die Entsagenden*; selbst unter den größten Verehrern Goethes ist die Zahl derer, die den Roman um seiner selbst willen gelesen haben, äußerst gering¹. Als das Werk, lange vorbereitet, oft angekündigt, im Jahre 1821, ein Vierteljahrhundert nach den *Lehrjahren*, endlich – wenngleich nur als «Erster Theil» – erschien, war die Enttäuschung in jeder Hinsicht groß. Kaum etwas von der bunt schillernden Figurenvielfalt, dem breit ausgespannten sozialen Panorama, den erotischen Turbulenzen, der sinister-souverän über die Biographie des Helden disponierenden Geheimgesellschaft hatte sich in die *Wanderjahre* retten können, und wenn es darum gehen sollte, die Lebensgeschichte des Titelhelden und seines Sohnes dort weiter zu zeichnen, so geschah dies doch nur mit schwankendem Strich. Stattdessen stieß der unvorbereitete Leser auf ein locker geknüpftes Erzählgeflecht, das mit schwachen Fäden so lose an die *Lehrjahre* gebunden war, dass sie jederzeit gekappt oder auch ganz vergessen werden konnten. Ganz vergeblich verlief die Suche der Leser nach direkten Zeitbezügen in diesem Roman, von dem wesentliche Teile bereits im Jahre 1807, in der Zeit, als der Krieg nach Weimar kam², entstanden waren und der in dem Monat erschien, als auf St. Helena Napoleon starb. Auch Leser, die

¹ Der vorliegende Text ist das Präludium zu einer Folge von Untersuchungen zur Wunderlichkeitssemantik in Goethes Roman, die vollständig soeben in meinem Buch über Goethes Spätwerk erschienen ist; Ernst Osterkamp, *Sterne in stiller werdenden Nächten. Lektüren zu Goethes Spätwerk*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2023, S. 249-318.

² «Indessen hatte sich der Krieg, oder vielmehr die Folge desselben, unserer Gegend genähert», so heißt es in der 1807 entstandenen Eingangsgeschichte von Sankt Joseph dem Zweiten; MA 17, S. 31.

nicht an das Ermatten von Goethes künstlerischem Können und an das Versiegen seiner poetischen Imagination glauben wollten, hatten jedes Recht, von diesem Werk befremdet zu sein und es rätselhaft, sonderbar, ja vielleicht sogar wunderbarlich zu finden.

Nun kann dies allerdings ein nur schwaches Argument gegen einen Roman sein, der solche Einwände bereits dadurch unterläuft, dass seine Gestalten die Menschen, denen sie begegnen, und die Handlungskonstellationen, die ihr Autor ihnen auferlegt, selbst in aller Regel als wunderbarlich empfinden und schon damit unter Beweis stellen, dass sie über Verstand und Vernunft verfügen. Die Forschung hat verschiedentlich bemerkt, dass 'wunderlich', 'merkwürdig' und 'sonderbar' Schlüsselwörter der *Wanderjahre* bilden³, aber sie ist kaum je über diese Beobachtung hinausgegangen⁴. Dabei war die Strahlkraft dieses Begriffsclusters so groß, dass nicht einmal wohlwollende zeitgenössische Rezensenten sich ihm haben entziehen können; Karl Förster, der zu den drei Kritikern der ersten Fassung gehörte, die Goethe 1822 in seiner Metakritik *Geneigte Teilnahme an den Wanderjahren* positiv hervorhob, sprach in seiner Rezension zum Beispiel von der «wunderlichen Gesellschaft der Wanderer»⁵. Goethe selbst, der gegenüber seinen Bewunderern gern mit der Vorstellung spielte, wie rätselhaft auch ihm dieses Werk in mancher Hinsicht bleibe, scheute ebenfalls nicht davor zurück, die *Wanderjahre* wunderbarlich zu nennen; im Rückblick der *Tag- und Jahres-Hefte* auf das Jahr 1807 heißt es über die damals entstandenen Novellen, «sie sollten alle durch einen romantischen Faden unter dem Titel: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* zusammengeschlungen, ein wunderbarlich anziehendes Ganze

³ Exemplarisch sei verwiesen auf Ehrhard Bahr, *Die Ironie im Spätwerk Goethes*. «... diese sehr ernsten Scherze...». *Studien zum «West-östlichen Divan», zu den «Wanderjahren» und zu «Faust II»*, Schmidt, Berlin 1972, S. 88, der diese Beobachtung im Rahmen seiner Untersuchung zu den Erscheinungsformen der Ironie in Goethes Spätwerk zwar kurz erwähnt, sie aber für seine Analyse der zweiten Fassung des Romans selbst nicht fruchtbar macht, und auf Gerhard Neumanns großes Nachwort zur Edition des Romans im Rahmen der Frankfurter Ausgabe: FA 10, S. 915-987: 969. Für Neumann verweist das «Wunderliche» der Personen und Geschehnisse auf «das Rätsel der Subjektwerdung», das im Roman thematisch werde.

⁴ Wie gering das Interesse der Forschung an der Abundanz des Wunderlichen in Goethes Roman ist, zeigt exemplarisch die so gründliche wie erhellende Deutung des Romans, die Günter Saße auf der Grundlage eines souveränen Überblicks über die Forschung vorgelegt hat; das Stichwort spielt in seiner Analyse keine Rolle. Günter Saße, *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman «Wilhelm Meisters Wanderjahre»*, De Gruyter, Berlin-New York 2010.

⁵ Zit. nach Ehrhard Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 3: *Prosaschriften*, hrsg. v. Bernd Witte – Peter Schmidt; *Die naturwissenschaftlichen Schriften*, hrsg. v. Gernot Böhme, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997, S. 186-231: 214.

bilden»⁶. Und am 30. Dezember 1826, als er die endgültige Ausarbeitung der zweiten Fassung der *Wanderjahre* plante, schrieb er an Sulpiz Boisserée unter Hinweis auf die zerklüftete Entstehungsgeschichte des Romans: «Es gibt ein wunderliches Opus, muß es aber auch werden nach den seltsamen Schicksalen, die es erdulden müssen»⁷. Kein Wunder schließlich, dass Goethe im Frühjahr 1826 in der Anzeige der *Ausgabe letzter Hand* eingestand, es seien die «wunderlichen Schicksale, welche dies Büchlein bei seinem ersten Auftreten erfahren mußte», gewesen, die dem «Verfasser guten Humor und Lust genug» zur Ausarbeitung der zweiten Fassung gaben⁸. All dies berechtigt dazu, 'wunderlich' zu den «Formelwörtern»⁹ zu zählen, die charakteristisch für Goethes Spätstil sind: zu jenen Wörtern also, die er so häufig und mit solcher Selbstverständlichkeit verwendete, dass sich ihre besondere Bedeutung gelegentlich selbst den ihm Nahe-, insbesondere aber den Fernstehenden nicht mehr erschloss.

Dass ein Werk aufgrund einer langen und komplexen Entstehungsgeschichte 'wunderlich' ausfällt, also formal und inhaltlich heterogen, und für den Leser irritierende Normabweichungen aufweist, ist allerdings so verwunderlich nicht; dafür kennt die Romangeschichte manche Beispiele. Dass aber die Figuren eines solchen Romans selbst durchgängig das Empfinden haben und dies auch aussprechen, sich in einem 'wunderlichen Opus' zu bewegen, in dem ihr Autor, wer immer dies sein mag, ihnen in einem fiktionalen Raum die Begegnung mit sonderbaren Menschen in merkwürdigen Handlungskonstellationen zumutet, ist durchaus ungewöhnlich – dies umso mehr, als die Handlung des Romans nicht in einem phantastischen oder exotischen Rahmen spielt, sondern weitgehend im sozialen Raum des frühen 19. Jahrhunderts verbleibt. Merkwürdig ist des Weiteren, dass sich diese Erfahrung der Wunderlichkeit der Welt auf allen Ebenen der Textgenese vollzieht, also in den 1807 entstandenen Teilen nicht anders als in den 1821 beim Abschluss der ersten Fassung des Romans geschriebenen Passagen, ja dass sie sich ausweitet auf die 1829 erschienene zweite Fassung. Die irritierende Häufung von Wörtern wie 'wunderlich', 'seltsam' und 'sonderbar' in diesem Roman ist also nicht einem unkonzentrierten Autor beim Diktat unterlaufen, sondern sie ist so gewollt. Goethe hat kein einziges dieser Wörter bei der Arbeit an der zweiten Fassung ersatzlos gestrichen oder durch ein anderes ersetzt, sondern er hat sie dort sämtlich beibehalten;

⁶ MA 14, S. 187.

⁷ WA IV, 41, S. 263.

⁸ MA 13.1, S. 531.

⁹ Erich Trunz, *Goethes Altersstil*, in Ders., *Ein Tag aus Goethes Leben. Acht Studien zu Leben und Werk*, C.H. Beck, München 1990, S. 139-146: 142.

bemerkenswert ist allerdings, dass er in den für die zweite Fassung neu geschriebenen Passagen erheblich zurückhaltender beim Einsatz der Sonderbarkeitssemantik verfahren ist. Das Erstaunen und Befremden der zeitgenössischen Leser beider Fassungen des Romans sind also so verwunderlich nicht¹⁰; es entspricht der durchgängigen Verwunderung der Figuren des Romans über die erzählte wunderliche Welt, die eine wunderbar erzählte Welt ist.

Der wohl irritierendste Satz in diesem an merkwürdigen Sätzen reichen Roman findet sich in dem kurzen ersten Brief der Tante. Kaum hat sich der Leser an die Häufung solcher Wörter wie 'wunderlich' und 'sonderbar' gewöhnt, stößt er dort auf eine Bemerkung, der ihm unweigerlich in Erinnerung rufen muss, dass selbst Homer gelegentlich einnickt: «Was doch die wunderlichen Menschen wunderlich sind!»¹¹ Goethe neigte nicht zu tautologischen Aussagen, und deshalb wird der Leser zunächst, ein wenig peinlich berührt, über diesen Satz in der Annahme hinweglesen, er sei dem Dichter beim unkonzentrierten Diktat unterlaufen. Wer den Satz im Sinne einer tautologischen Aussage liest, verleiht ihm damit allerdings eine exklusive Bedeutung in dem Sinne, wie sonderbar doch ausschließlich die sonderbaren Menschen seien. Er lässt sich aber ebenso inklusiv lesen im Sinne der Feststellung, dass die Menschen insgesamt wunderlich sind und wunderlich handeln – und gerade für diese Lesart liefert der Roman mannigfach Belege. Unterlaufen ist der Satz dem Dichter jedenfalls nicht, denn Goethe übernahm ihn, so wunderlich er auch sein mag, 1829 mit dem gesamten Brief der Tante unverändert in die endgültige Fassung der *Wanderjahre*. Er verlieh ihm damit ein besonderes Gewicht, als habe er mit ihm die Subjektivitätsproblematik des modernen Menschen in eine sonderbar formulierte Pointe bringen wollen: Die Menschen sind wunderlich und sie handeln wunderlich, weil sie sich in einer komplex ausdifferenzierten Wirklichkeit nicht an einem gemeinsamen menschlichen Maß ausrichten können, ihren persönlichen und sozialen Interessen gemäß einer Strategie der gezielten Abweichung folgen und in ihrem Handeln nicht immer Verstand und Vernunft gehorchen können, sondern ihrem Begehren und ihren Leidenschaften allzu großen Raum lassen.

Dass der Satz so gemeint sein kann, zeigt sich auch am Verhalten Lenardos, des Neffen der Tante, der nach seiner dreijährigen Grand Tour, von der er niemals einen Brief nach Hause gerichtet hat, vor seiner endgültigen Rückkehr von den Geschicken der Mitglieder seiner

¹⁰ Es entspricht im Übrigen der Verwunderung auch sehr viel späterer professioneller Leser des Romans gegenüber «diesem wunderlichen Gebilde»; Arthur Henkel, *Entsagung. Eine Studie zu Goethes Altersroman*, Niemeyer, Tübingen 1954, S. 20.

¹¹ MA 17, S. 56.

Familie, aber auch von denjenigen ihrer früheren und jetzigen Bedienten und Pächter genau unterrichtet zu werden wünscht. Lenardo beurteilt in seinem Brief an die Tante einerseits sein mit der Familie zuvor vereinbartes Schweigen auf der Reise als «freilich wunderbarlich genug»¹² und andererseits das Ansinnen, vor seiner Rückkehr genaue Nachrichten über das Ergehen der Angehörigen des Hauses zu erhalten, als «wunderliche Art»¹³ des vorläufigen Fernbleibens. Wunderlich ist dies Verhalten hier wie dort, weil es nicht transparent ist für seine Motive, und deshalb ist es für die Leser von Lenardos Brief unlesbar, weil unerklärlich; darauf reagiert der Satz der Tante, der die Unerklärlichkeit von Lenardos Verhalten feststellt und die Rätselhaftigkeit des Subjekts bestätigt dadurch, dass er auf das Unmotivierte seines Verhaltens aufmerksam macht: «Was doch die wunderlichen Menschen wunderbarlich sind! Er glaubt seine Waren und Zeichen seien so gut als ein einziges gutes Wort, das der Freund dem Freunde sagen oder schreiben kann»¹⁴. Wenn das so ist, dann verweist nicht nur der tautologische Satz der Tante, sondern die Konjunktur der Wunderlichkeitssemantik in Goethes Roman insgesamt auf den Befund, dass die Subjektivierungsprozesse in der Moderne so weit fortgeschritten sind, dass das Verhalten des einzelnen den anderen sozialen Akteuren in seinen Voraussetzungen und Motiven unlesbar, intransparent, unerklärlich, rätselhaft ist und die von ihm ausgesendeten 'Zeichen' ein Anlass zur Verwunderung, 'wunderlich' eben, geworden sind.

Nun steigt allerdings die Tante, die in der ersten Fassung des Romans über ihre Migräneanfälligkeit hinaus als Figur noch ganz undeutlich bleibt, in dessen endgültiger Fassung unter dem Namen Makarie zu einer der wichtigsten Gestalten des Buchs auf. Mehr noch als alle anderen Figuren des Romans verhält sie sich merkwürdig und rätselhaft; da sie aber zugleich unbedingt verehrungswürdig ist, bleibt ihr das Schicksal erspart, dort jemals 'wunderlich' genannt zu werden. Vielmehr verleiht ihr die zweite Fassung des Romans das rare Epitheton «wunderwürdig»¹⁵ und charakterisiert sie damit als im höchsten Maße bewundernswert; tatsächlich lässt der Roman Wilhelm Meister in ihrem Bezirk schon bald nach seiner Ankunft «ein großes Wunder» erleben¹⁶. Von einer derart herausgehobenen Gestalt darf man erwarten, dass sie sich dort, wo sie sich in Tautologien ausspricht, auf grundsätzliche Weise über den künstlerischen Charakter der Welt dieses Romans äußert; deshalb liegt es nicht fern, ihren Satz «Was doch die wunderlichen Menschen wunder-

¹² *Ebd.*, S. 55.

¹³ *Ebd.*, S. 56.

¹⁴ *Ebd.*

¹⁵ *Ebd.*, S. 347.

¹⁶ *Ebd.*, S. 353.

lich sind!», der in seiner inklusiven Lesart für alle Figuren des Romans gelten kann, versuchsweise als dessen zentrale poetologische Maxime zu begreifen, die Form, Stoff und Gehalt zumindest der ersten Fassung der *Wanderjahre* bezeichnet. Der Roman erzählt von wunderlichen Menschen, er tut dies auf eine wunderliche Weise und er schildert wunderliche menschliche Verwicklungen. Jeder seiner zentralen Charaktere handelt auf eine sozial auffällige, vom Regelfall abweichende Art; deshalb kann von ihren Geschicken nicht nach dem Muster linearer Bildungs- und Entwicklungsgeschichten erzählt werden, und auch die individuellen und sozialen Problemlösungen, die der Roman entwirft, müssen offen und in ihren Abläufen und Resultaten unvorhersehbar bleiben.

Nun ist das Wort 'wunderlich' selbst in hohem Maße uneindeutig und in seiner Bedeutung eminent kontextabhängig; sie schwankt zwischen einem positiven und einem negativen Pol, zwischen einer Bezeichnung für das Außerordentliche («Wunderlichstes Buch der Bücher / Ist das Buch der Liebe», um das prominenteste Beispiel aus der Entstehungszeit der ersten Fassung der *Wanderjahre* zu wählen)¹⁷, auch in einem positiven Sinne Eigenartige, und einer Benennung für Absonderliches, Sonderbares, Seltsames, auch Närrisches¹⁸. Charakteristisch für Goethes Wortgebrauch ist im Falle von 'wunderlich' grundsätzlich, dass er mit der Ambivalenz der Wortbedeutung spielt und sie ironisch schillern lässt, so dass es für den Leser nicht immer leicht ist zu entscheiden, ob eine als 'wunderlich' charakterisierte Figur und ihr Verhalten nun positiv oder kritisch gesehen werden. Der vom Dichter angestrebte poetische Gewinn dieser Ambivalenz (und damit der Wunderlichkeitssemantik insgesamt) besteht darin, dass das Wesen einer Gestalt und die Bedeutung ihres Verhaltens erzählerisch offen gehalten werden können im Sinne der Akzentuierung ihres Rätselcharakters; wenn Goethe eine Figur als 'wunderlich' charakterisiert, dann erweist dies also auch sein Bemühen, das Geheimnis einer Gestalt zu bewahren. Denn was 'wunderlich' ist, bleibt rätselhaft und irritierend und konfrontiert den Leser deshalb mit einer Deutungsaufgabe; es fordert seine aktive Teilhabe am Text. Ein Leser, der im 8. Kapitel auf den Satz der Tante «Was doch die wunderlichen Menschen wunderlich sind!» stößt,

¹⁷ FA 3.1, S. 36.

¹⁸ Vgl. hierzu die Belege in Paul Fischer, *Goethe-Wörterbuch. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethes sämtlichen Werken*, Rohmkopf, Leipzig 1929, S. 756. Ergänzend hierzu: Christa Dill, *Wörterbuch zu Goethes West-östlichem Divan*, Niemeyer, Tübingen 1987, S. 450. Adelung verzeichnet als erste Wortbedeutung nach wie vor «Werth, bewundert zu werden; eine jetzt veraltete Bedeutung, für welche wunderbar üblich ist». Für Adelung ist aktuell nur noch die Verwendung von 'wunderlich' im Sinne von 'seltsam, sonderbar'. Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Vierter Theil, von Seb-Z. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Breitkopf, Leipzig 1801, Sp. 1622.

hat sich jedenfalls schon zuvor auf vielfache Weise in die Deutung des Worts 'wunderlich' einüben können und wird den Satz vielleicht schon deshalb nicht mehr allzu wunderlich finden.

Der späte Goethe ist ein Autor, der die aktive Mitarbeit des Lesers am Text voraussetzt; 'wunderlich' ist eines der Wörter, die er gezielt als Aktivitäts-Stimulantien für den Leser einsetzt. Je wunderlicher Form und Stoff eines Texts sind und je verschlossener deshalb sein Gehalt bleibt, desto entschiedener ist dessen Leser zur produktiven Aufnahme des Dargebotenen aufgefordert; er wird zum Co-Autor des Autors, zu dessen aktivem Mitarbeiter. Dies ist der Sinn des zweiten der beiden Gedichte, die Goethe als Leseanweisung vor dem Titelblatt der ersten Fassung der *Wanderjahre* zum Abdruck gebracht hat:

Und so heb' ich alte Schätze,
Wunderlichst in diesem Falle;
Wenn sie nicht zum Golde setze,
Sind's doch immerfort Metalle.
Man kann schmelzen, man kann scheiden,
Wird gediegen, läßt sich wägen,
Möge mancher Freund mit Freuden
Sich's nach seinem Bilde prägen!¹⁹

Zunächst bezieht sich Goethe in diesen Versen auf die problematisch lange Entstehungsgeschichte des Romans, der sich nun «wunderlichst», in seinem Gehalt rätselschwer, in seinem Stoff sonderbar, in seiner Form irritierend, dem Leser darbietet. Dem Autor gelten die «alte[n] Schätze», die er zum Roman kombiniert hat, nicht als geläutertes Gold, nicht als ästhetische Einheit, sondern als Rohstoffe («immerfort Metalle»), die ihren Nutzen erst dann erweisen, wenn sich der Leser sie dadurch produktiv aneignet, dass er sie bearbeitet: indem er sie kreativ aufeinander bezieht, sie miteinander verbindet («schmelzen») und sie analytisch durchdringt («scheiden»). Auf jeden Fall wird der Leser dazu aufgefordert, im Prozess der Lektüre seiner eigenen Lebenserfahrung gemäß am Text aktiv so mitzuarbeiten, dass, was zunächst «wunderlichst» an ihm erscheint, für ihn einen Sinnzusammenhang gewinnt: «Sich's nach seinem Bilde prägen!» Die Häufung des 'Wunderlichen' in diesem Roman verlangt mithin nach einem Leser, der die Lücken zwischen dessen Elementen imaginativ zu schließen bereit und den inneren Zusammenhang analytisch aufzudecken in der Lage ist.

Wie der Rätselcharakter des 'Wunderlichen' sich durch aktive Teilhabe des Lesers erschließen und auflösen lässt, ohne dass damit den

¹⁹ MA 17, S. 10.

Akteuren ihr menschliches Geheimnis genommen wird, dies führt ihm gleich der Anfang des Romans mit der Geschichte Sankt Josephs des Zweiten vor Augen. Es handelt sich um den über die ersten vier Kapitel sich erstreckenden ältesten Abschnitt der *Wanderjahre*; Goethe hat diese von einem personalen Erzähler (das ist in diesem Fall Wilhelm selbst, der die «angenehme, halb wunderbare Geschichte» aufgeschrieben hat)²⁰ verantwortete, von einem Brief Wilhelms an Natalie im Roman unterbrochene und von einem weiteren Brief abgeschlossene Novelle im Mai 1807 niedergeschrieben und sie bereits im Herbst 1809 in Cottas «Taschenbuch für Damen» veröffentlicht, was einer öffentlichen Ankündigung des Romans gleich kam²¹. Sie ist durchsetzt von vielfachen semantischen Markierungen der Merkwürdigkeit des Erzählten, die aber dasjenige, was Wilhelm hier begegnet, nicht etwa als objektiv sonderbar oder wunderlich charakterisieren, sondern die allein zum Ausdruck bringen, dass ihm das Bemerkte sonderbar oder wunderlich erscheint. Das Wunderliche und Sonderbare bezeichnen also kein Phänomen, sondern eine Wirkung; es existiert nur im Auge des Betrachters, der mit dem Wort dasjenige markiert, was sich vorläufig seiner Deutung und seinen Ordnungsvorstellungen bzw. seinen Normalitätsansprüchen entzieht.

So widerfährt es Wilhelm, als er auf der ersten Seite des Romans, damit beschäftigt, auf einem «steile[n] Gebirgsweg» «etwas in seine Schreibrtafel» einzutragen, unvermutet zwei schöne Knaben erblickt, die sich ihm und seinem Sohn Felix nähern: «Kaum war dieses geschehen, so zeigte sich den schroffen Weg herab eine sonderbare Erscheinung». Sonderbar an dieser Erscheinung ist vorerst nur die Disproportion zwischen der Schönheit der Knaben («schön wie der Tag») und der Rauheit der schroffen Gebirgslandschaft, die dem Betrachter sogleich ins Auge fällt: «Wilhelm hatte nicht Zeit diese beiden sonderbaren und in der Wildnis ganz unerwarteten Wesen näher zu betrachten»²². Sonderbar sind also nicht etwa die Knaben, sondern sonderbar werden sie erst im Auge des Betrachters, für den sie an diesem Ort «unerwartet[]» sind. Im nächsten Schritt steigert sich die überraschende Wirkung von der anfänglichen Verwunderung über das nicht Erwartbare zum Erstaunen, als sich das Bild der beiden Knaben zum Familienportrait ergänzt, denn den Kindern folgen ein junger Mann und eine in einen blauen Mantel gehüllte Wöchnerin, die auf einem Esel sitzt: Hatten Wilhelm «die Kinder in

²⁰ MA 17, S. 37. Die Wendung 'halb wunderbar' bezeichnet den semantischen Kern im schillernden Bedeutungsspektrum des 'Wunderlichen'.

²¹ Vgl. hierzu Wolfgang Bunzel, *Poetik und Publikation. Goethes Veröffentlichungen in Musenalmanachen und literarischen Taschenbüchern*, Böhlau, Weimar-Köln-Wien 1997, S. 194 ff. Wilhelms Briefe an Natalie sind nicht Teil des Vorabdrucks.

²² Alle Zitate MA 17, S. 17.

Verwunderung gesetzt, so erfüllte ihn das was ihm jetzt zu Augen kam mit Erstaunen»²³. Bemerkenswert hierbei ist, dass von Verwunderung und Erstaunen über die sonderbare Erscheinung bei Wilhelms Sohn Felix in keiner Weise die Rede ist; im Gegenteil, er fasst sofort Zutrauen zu dieser Gruppe und schließt sich ihr sogleich an, während Wilhelm ihr noch «mit Verwunderung» hinterherblickt²⁴. Sonderbar und erstaunlich ist das Gesehene also allein für einen kulturell informierten und geschulten Blick, während es für den naiven Blick des Kindes ganz natürlich erscheint. Dies bestätigt sich, als Wilhelm, statt weiter seinem «seltsame[n] Gesicht» nachzusinnen, Felix zu der Gruppe der «sonderbaren Wandrer» (zum dritten Mal in nur vierzig Zeilen begegnet das Wort 'sonderbar') folgt und sich nun «wunderlichen Bilder[n]» konfrontiert sieht²⁵. Denn die Gruppe der Wartenden, der sich als Zimmermann zu erkennen gebende Vater, die in den blauen Mantel und ein rotes Unterkleid gehüllte Mutter mit dem Säugling auf dem Esel und die beiden engelsgleichen Knaben, erinnert ihn an Darstellungen der Heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, «die er so oft gemalt gesehen, mit Verwunderung hier vor seinen Augen wirklich finden mußte»²⁶. Es ist die Verwunderung darüber, ein lebendes Bild als Inbegriff besonderen kulturellen Raffinements in schroffster Natur anzutreffen.

Die am Anfang des Romans in wenigen Absätzen pastos aufeinander geschichteten, mit Wortwiederholungen arbeitenden, schließlich bis zum Begriff des Wunderlichen sich steigenden Markierungen der Merkwürdigkeit des Wahrgenommenen fluchten sämtlich auf den Wahrnehmenden zu; nichts an dem Wahrgenommenen selbst ist für sich sonderbar, verwunderlich allein ist die Übereinstimmung der «wunderlichen Bilder» mit einer großen ikonographischen Tradition, die Wilhelm als Betrachter (nicht aber Felix, der keinen Grund zum Staunen sieht) genau kennt. Es ist nun Wilhelms Aufgabe in den ersten vier Kapiteln des Romans (und mit ihm die Aufgabe des Lesers, den die vielen Termini des Staunens an Wilhelms Verwunderung partizipieren lassen sollen), den Grund für diese Übereinstimmung zu erkennen und damit Verständnis für diese bemerkenswerte Abweichung von der Normalität zu gewinnen, ohne sie doch aufheben oder beseitigen zu wollen. Dass dies gelingt, hat seinen Grund vor allem in dem sich sehr rasch ausbildenden Vertrauen zwischen Wilhelm und dem Joseph der Erzählung, das diesen bereitwillig Aufschluss über sein Leben geben lässt; er begründet dies mit einem Satz, der eine Lektüeranweisung für den gesamten Roman formuliert:

²³ *Ebd.*, S. 18.

²⁴ *Ebd.*

²⁵ *Ebd.*

²⁶ *Ebd.*, S. 19.

Er «fühle, daß Sie im Stande sind auch das Wunderliche ernsthaft zu nehmen, wenn es auf einem ernstem Grunde beruht»²⁷. Mehr und anderes muss der Leser von Goethes *Wanderjahren* gar nicht tun; er hat sich darauf einzurichten, das Wunderliche der Personen und das Sonderbare der Ereignisse ernst zu nehmen, und wird dafür belohnt damit, dass er deren ernste Gründe erkennt, von denen er voraussetzen darf, dass sie den Ernst des gesamten menschlichen Lebens betreffen, also vom herausgehobenen Sonderfall, dem 'Wunderlichen', auf die Bedingungen und Gesetze des Daseins insgesamt zu schließen erlauben. Mit der so begründeten Sympathie des Romans mit dem 'Wunderlichen' in der menschlichen Existenz steht er am Anfang einer großen Tradition des Erzählens im 19. Jahrhundert, in der es die Sonderlinge sein werden, von denen die Wahrheit über den Zustand der Gesellschaft und die ernstesten Gründe zu lernen sind, aus denen Menschen 'wunderlich' und am Ende auch zu Außenseitern werden können.

Nun ist Wilhelm Meister freilich auf besondere Weise dafür sensibilisiert, das Wunderliche ernst zu nehmen, weil seine eigene Existenz das Kriterium der Wunderlichkeit aufs höchste erfüllt, denn sie unterliegt einem «wundersame[n] Geschick»²⁸. Es ist die Aufgabe seines das erste Kapitel beschließenden Briefs an Natalie, dies dem Leser zu Beginn der *Wanderjahre* in Erinnerung zu rufen, indem er an die Wilhelm zu Ende der *Lehrjahre* auferlegten Bedingungen und die Gebote seiner Wanderschaft erinnert: «Sonderbare Pflichten des Wanderers habe ich auszuüben und ganz eigene Prüfungen zu bestehen». Die «beschwerlichste», ja «wunderlichste» dieser Verpflichtungen, so Wilhelm in seinem Brief, bestehe darin, nicht länger als drei Tage an einem Orte zu verweilen²⁹. Wilhelms Fähigkeit, «auch das Wunderliche ernsthaft zu nehmen, wenn es auf einem ernstem Grunde beruht», beruht also auf Selbstbeobachtung und dem beständigen Bewusstsein, selbst in der 'wunderlichsten' Lage zu sein; der Beobachter und das Beobachtete sind durch gemeinsame Wunderlichkeit aufeinander bezogen, und die Semantik der Sonderbarkeit abundiert in Wilhelms Brief deshalb nicht anders als in der Geschichte Josephs. Seine innere Verwandtschaft mit Joseph erkennt Wilhelm als Erzähler von dessen Geschichte selbst: «Wenn es nicht ganz seine Worte sind, wenn ich hie und da meine Gesinnungen, bei Gelegenheit der seinigen, ausgedrückt habe; so war es bei der Verwandtschaft, die ich hier mit ihm fühlte, ganz natürlich»³⁰. Wilhelm und Joseph sind Spiegelfiguren der Wunderlichkeit. Das aber heißt, dass der Roman

²⁷ *Ebd.*, S. 26.

²⁸ *Ebd.*, S. 20.

²⁹ *Ebd.*, S. 21.

³⁰ *Ebd.*, S. 37.

kein mittleres menschliches Maß und kein Muster für Normalität mehr präsentieren will und kann; seine Figuren sind vielmehr durch unterschiedliche Grade der Exzentrizität miteinander verbunden. Weil ihn «wunderlichste» Pflichten daran hindern, seinem Wunsch, mit Natalie eine Familie zu gründen, folgen zu dürfen, widmet sich Wilhelm der Beobachtung einer «wunderbaren Familie»³¹. Schon dies verleiht der wie einer pränazarenischen Bildphantasie entstiegene Erzählung über eine in den Tiroler Bergen lebende Heilige Familie eine ironische Struktur.

Ironisch ist sie auch deshalb, weil diese «wunderbare Familie» nur die äußere Erscheinung der Heiligen Familie trägt, aber keineswegs eine Heilige Familie ist. Das erweist sich bereits an der «sonderbare[n] Erscheinung» der beiden Knaben, die Wilhelm zunächst gewahrt: Der Ältere hat «reiche blonde Locken» und blaue Augen, der Jüngere glattes braunes Haar und braune Augen; sie haben also offensichtlich unterschiedliche Eltern bzw. Elternteile, und tatsächlich ergibt sich aus dem Fortgang der Erzählung, dass Joseph der Adoptivvater des Älteren ist, mit dessen Mutter er auf die übliche Weise zwei weitere Kinder gezeugt hat. Damit wird die Übereinstimmung mit dem Muster der Heiligen Familie, die Wilhelm vom ersten Blick an in Verwunderung setzt, vom Beginn der Erzählung an ironisch unterminiert.

Sie wird zum anderen dadurch subvertiert, dass von einem postfigurativen oder typologischen Bezug dieser Josephsfamilie zur Heiligen Familie schon deshalb nicht die Rede sein kann, weil die von Joseph bewusst angetretene Nachfolge des Heiligen Joseph ohne jeden spirituellen oder religiösen Anspruch auskommt und sich auf die Modellierung eines ästhetischen und ethischen Habitus nach dem Muster eines alten Freskenzyklus beschränkt, der eine zum zentralen Raum seiner Wohnung umgewidmete Klosterkapelle schmückt. Mit anderen Worten: 'wunderlich' ist das Bild dieser neuen Heiligen Familie vor allem, weil es ohne jeden theologischen Gehalt auskommt; von religiösen Praktiken, die das Leben dieser Familie bestimmen, ist an keiner Stelle der Erzählung die Rede, und wenn immerhin doch gesagt wird, dass, als Felix mit seinen neuen Freunden den Berg hinabzieht, ein «frommer mehrstimmiger Gesang» zu hören ist, dann ist dem Erzähler die Akzentuierung des Kunstcharakters dieses Gesangs offenbar ebenso wichtig wie die Betonung seiner Frömmigkeit – dies in Übereinstimmung damit, dass das Erscheinungsbild dieser Familie sich nach künstlerischen und nicht nach religiösen Vorbildern formt. Von einer Lektüre der Heiligen Schrift ist in dieser Novelle nie die Rede, umso mehr aber davon, wie der Freskenzyklus, der die Josephslegende darstellt, das Leben des Zimmermanns Joseph

³¹ *Ebd.*, S. 21.

und seiner Familie prägt. Der Erzähler versäumt im Übrigen nicht den Hinweis darauf, dass die theologische Bedeutung der Bilder, «die mir Niemand recht auslegen konnte»³², längst verblasst ist.

Diese ironische Subversion des Heiligen an der Familie setzt der Erzähler durch eine Architekturaufnahme ins Bild, die einen religionsgeschichtlichen Bruch markiert: Als sich Wilhelm dem einstigen Kloster und seiner Kirche nähert, gewahrt er, dass die Klosterkirche, auch wenn von ihr noch einzelne «Säulen und Pfeiler» stehen, doch «schon viele hundert Jahre im Schutt liegt»³³, während das Klostergebäude selbst sich gut erhalten hat. Was er nicht sehen kann, erklärt ihm später Joseph mit dem Blick des Historikers: dass die gesamte Anlage ursprünglich nicht dem Heiligen Joseph, sondern «der heiligen Familie gewidmet und vor Alters als Wallfahrt wegen mancher Wunder berühmt» war. «Die Kirche war der Mutter und dem Sohne geweiht. Sie ist schon seit mehreren Jahrhunderten zerstört»³⁴, während die dem Heiligen Joseph geweihte Kapelle mit den Klostergebäuden erhalten geblieben ist. Die gesamte Anlage ist säkularisiert; die Kirche, Christus und der Gottesmutter geweiht, ist «zerstört», während die Bauten, die dem «Pflegevater»³⁵, gleichsam dem Familienmitglied mit dem geringsten Spiritualitätsgrad, zugeeignet waren, fortbestehen. Mit diesem Architekturtableau führt der Erzähler vor Augen, dass das theologische Konzept der Heiligen Familie längst zerbrochen ist und mit ihm das heilsgeschichtliche Denken insgesamt seine Verbindlichkeit verloren hat; die Verehrung Christi und der Gottesmutter sind den Säkularisierungsprozessen zum Opfer gefallen. Was geblieben ist, sind das Bild und die Verehrung des Heiligen Joseph als des Inbegriffs der auf einer Pflichtenethik beruhenden praktischen Weltfrömmigkeit, wie sie, weitgehend unabhängig von religiösen Überlieferungen, in der Pädagogischen Provinz, in die Goethe bald darauf Wilhelm und seinen Sohn führt, mit der Lehre von den drei Ehrfurchten systematisch eingeübt und praktiziert wird. Dieser Joseph ist also nicht die Postfiguration eines Heiligen, sondern er ist die an einer zwar noch religiösen, ihrer theologischen Bedeutung aber weitgehend entkleideten Bildtradition geschulte erzählerische Präfiguration eines Verhaltensideals praktisch-pragmatischer sozialer Verantwortung, deren von religiösen Traditionen abgekoppeltem systematischem pädagogischem Training Wilhelm und Felix bald darauf begegnen werden. Damit ist Joseph eine Übergangsfigur, die der Roman als 'wunderliches' Beispiel eines Form und Inhalt separierenden Traditionsverhaltens rasch hinter sich lässt.

³² *Ebd.*, S. 27.

³³ *Ebd.*, S. 22 f.

³⁴ *Ebd.*, S. 26.

³⁵ *Ebd.*

Die Geschichte Josephs präludiert einer Folge von Erzählungen, in denen von den Orientierungskrisen in einer dynamisch sich entwickelnden Gesellschaft erzählt wird, in der die überlieferten Identitätszuschreibungen in Frage gestellt und die Menschen auf der Suche nach neuen Lebenskonzepten einander sonderbar, fremd und 'wunderlich' werden. Die programmatischen Lösungswege für die Probleme der gesellschaftlichen Reintegration freilich, die der Roman anbietet, eine Pädagogik, die auf humanistischer Grundlage, der Ehrfurcht des Menschen vor sich selbst, die Ausbildung von Spezialisten fördert, und die Propagierung sozialer Mobilität, wirken merkwürdig abgehoben von den Identitätskrisen, die die neuen sozialen Gegebenheiten in den Menschen hervorrufen und ihr Handeln in vielfacher Hinsicht unangemessen und undurchschaubar, wunderbar eben, erscheinen lassen. So bleiben die *Wanderjahre*, deren erste Fassung Goethes wunderbarstes Buch ist, für den Dichter bis 1829 ein unerledigtes Projekt.

Die schrittweise Integration von Stücken
aus *Ueber Kunst und Alterthum*
in die *Vollständige Ausgabe letzter Hand*
als Weichenstellung für alle künftigen Goethe-Ausgaben

Hendrik Birus

Wer das erste Knopfloch verfehlt kommt
mit dem Zuknöpfen nicht zu Rande.
Goethe, *Sprüche in Prosa*

Ueber Kunst und Alterthum (1816-1832) kann als ein Goethesches Alterswerk betrachtet werden¹ – gewiß nicht so bedeutend wie der *West-östliche Divan*, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder gar *Faust II*, aber umfangreicher als alle drei zusammen. Gleichwohl ist es zwar in den meisten Goethe-Ausgaben achtungsvoll erwähnt, bis zur Jahrtausendwende aber – außer in einem unzuverlässigen Reprint² – nie wieder integral ediert worden. Dieses editorische Defizit geht zurück bis zur *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* von Goethes *Werken*³. Denn in die zu Goethes Lebzeiten erschienenen Bände 1-40 (1828-1830) konnte die Zeitschrift als ganze nicht aufgenommen werden, da deren letztes Heft erst 1832 erschien. Stattdessen wurde in Band 38 der ALH im Anschluß an *Ueber Italien. Fragmente eines Reisejournals* («Teutscher Merkur», 1788-1789), *Aeltere Gemählde. Venedig, 1791* (KUA V 2, 1825) und *Don Ciccio* («Morgenblatt für gebildete Stände», 1815) unter dem Titel *Neueste Italiänische Literatur eine Anzahl von Aufsätzen aus KUA aufgenommen: Classiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend* (KUA II 2, 1820), *Il conte di Carmagnola Tragedia di Alessandro Man-*

¹ Vgl. Hendrik Birus, «*Ueber Kunst und Alterthum*» – ein unbekanntes Alterswerk Goethes (FA 1, 20, S. 659-668).

² Johann Wolfgang Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum*, Bde. 1-6, Herbert Lang, Bern 1970; die Originalausgabe künftig zitiert mit der Sigle KUA.

³ Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bde. 1-60, J.G. Cotta, Stuttgart, Tübingen 1828-1842; künftig zitiert mit der Sigle ALH. – Hierzu und zum Folgenden vgl. Hendrik Birus, *Philosophisch-philologische Editionsprobleme bei Goethes Ästhetischen Heften*, in *Philologie und Philosophie. Beiträge zur VII. Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen* (12.-14. März 1997 München), hrsg. v. Hans Gerhard Senger, Max Niemeyer, Tübingen 1998 (Beihefte zu «editio», 11), S. 89-97.

zoni. *Milano 1820* (KuA II 3, 1820 u. KuA III 1, 1821), *Indicazione di ciò che nel 1819 si è fatto in Italia intorno alle lettere, alle scienze ed alle arti* (KuA III 1, 1821), *Graf Carmagnola noch einmal* (KuA III 2, 1821) und *Manzoni an Goethe* (KuA IV 1, 1823). Bd. 39, der vorletzte zu Goethes Lebzeiten erschienene Band der ALH, enthält eine ganze Anzahl von (ansatzweise chronologisch geordneten) Aufsätzen zu Kunst und Kunstgewerbe aus KuA:

Philostrats Gemählde (KuA II 1, 1818); *Antik und Modern (ebd.)*, *Abendmahl von Leonard da Vinci zu Mailand* (KuA I 3, 1817), *Triumphzug von Mantegna* (KuA IV 1, 1823), *Kupferstich nach Tizian* (KuA IV 3, 1824), *Tischbeins Idyllen* (KuA III 3, 1822), *Handzeichnungen von Goethe (ebd.)*, *Skizzen zu Casti's redenden Thieren* (KuA I 3, 1817), *Blumen-Mahlerey (ebd.)*, *Gérard's historische Portraits* (KuA V 3, 1826), *Ruysdael als Dichter* («Morgenblatt für gebildete Stände», 1816), *Altdeutsche Gemählde in Leipzig (ebd., 1815)*, die Sammelrubriken *Bildhauerey (Myrons Kuh [KuA II 1, 1818], Anforderung an den modernen Bildhauer [KuA I 3, 1817], Blüchers Denkmal [ebd.] und Die Externsteine [KuA V 1, 1824])* und *Münzen, Medaillen, geschnittene Steine (Hemsterhuis-Galizinische Gemmen-Sammlung [KuA IV 1, 1823], Notice sur le Cabinet des Médailles et des Pierres gravées de Sa Majesté le Roi des Pays-Bas [KuA IV 3, 1824] und Münzkunde der Deutschen Mittelzeit [KuA I 3, 1817])*, *Vorbilder für Fabricanten und Handwerker* (KuA III 3, 1822) und als letztes die Sammelrubrik *Altdeutsche Baukunst (Von Deutscher Baukunst 1773, Von Deutscher Baukunst 1823 [KuA IV 2, 1823] u. Herstellung des Straßburger Münster [KuA I 2, 1817])*.

Nur um den Preis von Dubletten wäre nun eine Aufnahme von *Ueber Kunst und Alterthum* in die *Nachgelassenen Werke* der ALH (Bde. 41-60) möglich gewesen. Ihre Herausgeber Eckermann und Riemer entschieden sich daher dafür, in Band 43 das Eröffnungstück von KuA (1816) samt dem *Sanct-Rochus-Fest zu Bingen. Am 16 August 1814* (KuA I 2, 1817) und *Im Rheingau Herbsttage. Supplement des Rochus-Festes 1814* (KuA I 3, 1817) unter dem Titel *Reise am Rhein und Main in den Jahren 1814 und 1815* mit der *Schweizerreise im Jahre 1797* zu kombinieren. Die folgenden drei Bände haben die Titel *Kunst* (Bd. 44), *Theater und deutsche Literatur* (Bd. 45) und *Auswärtige Literatur und Volkspoesie* (Bd. 46) – letzterer untergliedert in *I. Altgriechische Literatur, II. Französische Literatur, III. Englische Literatur, IV. Italiänische Literatur, V. Orientalische Literatur* und *VI. Volkspoesie*⁴. Dabei glaubten sich die Herausgeber im Einklang

⁴ In Bd. 49 *Einzelheiten, Maximen und Reflexionen* waren dann noch einige bisher übergangene Texte aus KuA aufgenommen worden: *Geistes-Epochen, nach Hermann's*

mit der von Goethe verfaßten, aber inzwischen überholten *Anzeige von Goethes sämtlichen Werken, vollständige Ausgabe letzter Hand* (FA 22, S. 757-765: 760), der zufolge Bd. 38 enthalten sollte: *Rameau's Neffe von Diderot und sonstige Französische, Englische, Italiänische Literatur in Bezug auf des Verfassers Verhältnisse zu Dichtern und Literatoren jener Länder*. Allerdings führte diese schematische Einteilung fast unvermeidlich zu Unstimmigkeiten wie der, daß unter der Überschrift *Französische Literatur* sowohl der Aufsatz *Englisches Schauspiel in Paris* (KuA VI 2, 1828) als auch *Französisches Schauspiel in Berlin* (*ebd.*) rubriziert wurde, die *Histoire de la vie et des ouvrages de Molière* (*ebd.*) ebenso wie die *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité par Herder* (*ebd.*) und die *Notice sur la vie et les œuvres de Goethe par Stapfer* (KuA V 3, 1826). Nach der früheren Präsentation von auf die italienische Literatur bezüglichen Texten bleiben so unter der Rubrik *Italiänische Literatur* nur noch zwei karge Titel übrig, so daß hier von den Herausgebern die 'Bemerkung' eingerückt wird: «Das Uebrige von Italiänischer Literatur, was hier wäre mitzutheilen gewesen, findet sich bereits am Ende des 38sten Bandes abgedruckt» (ALH 46, S. 278). Und auch die zwei als *Orientalische Literatur* klassifizierten Titel hätten sich wenigstens um die persische Erzählsammlung *Tausend und ein Tag* (KuA VI 2, 1828) vermehren lassen, wenn diese nicht bereits unter die *Deutsche Literatur* aufgenommen worden wäre. Daß die Herauslösung einzelner Beiträge aus einem Zeitschriften corpus und ihre Neugruppierung in thematisch orientierten Sammelbänden durchaus sinnvoll sein kann, zeigt das Beispiel Karl Kraus. Hatte dieser doch aus den 922 Heften der *Fackel* im Laufe der Zeit ein Dutzend von Sammlungen in Buchform zusammengestellt – als prominenteste: *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908), *Literatur und Lüge* (1929) und *Die Sprache* (1937). So sehr sich die überwältigende Wirkung von Kraus' Schriften auf seine zeitgenössischen Leser einzig durch das Studium ihrer originalen Publikationsform in den Heften der *Fackel* erschließt⁵, so beruhte seine postume Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg fast ausschließlich auf Neuauflagen jener Sammelbände⁶.

Solche Attraktivität hat die bürokratische Zusammenstellung von Aufsätzen aus *Ueber Kunst und Alterthum* in Einzelbänden der Werkausgabe unter

neusten Mittheilungen (KuA I 3, 1817), *Epochen geselliger Bildung* (KuA VI 3, 1832), *Ueber epische und dramatische Dichtung* (KuA VI 1, 1827), *Ueber das Lehrgedicht* (*ebd.*) und *Naturphilosophie* (*ebd.*).

⁵ Dankenswerterweise wieder zugänglich im vollständigen Reprint: *Die Fackel. Herausgeber Karl Kraus*, Bde. 1-12, Zweitausendeins, Frankfurt a.M. 1977 (1968-1976).

⁶ Am zuverlässigsten verfügbar in Karl Kraus, *Schriften*, Bde. 1-20, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987-1994.

den Titeln *Kunst, Theater und deutsche Literatur* und *Auswärtige Literatur und Volkspoesie*, letztere noch untergliedert in *Altgriechische Literatur, Französische Literatur, Englische Literatur, Italiänische Literatur, Orientalische Literatur* und *Volkspoesie*, nie erlangen können. Anderthalb Jahrhunderte später fand diese ideenlose Sortierungswut ihren Höhepunkt in der Historisch-kritischen Akademie-Ausgabe der *Schriften zur Literatur*⁷ mit Bd. 1: *Literaturtheorie – Literatur des Orients – Literatur der Antike – Literatur des Mittelalters – Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Neuere Literatur – Zeitschriften* und Bd. 3: *Theater und Schauspielkunst – Volksdichtung – Zu eigenen Werken*; wobei jede dieser heterogenen Untergruppen in sich entstehungschronologisch angeordnet ist, ohne daß je die Anlaßbezogenheit wie die Ensemblebildung der Beiträge zu den einzelnen Heften von KUA und deren Abfolge in den Blick genommen würde.

Sucht man nach einer argumentativen Begründung für diese Ignoranz, so findet sich eine solche im Hinblick auf die Zerstörung des Ensembles der Hefte *Zur Naturwissenschaft überhaupt. Von Goethe* in Bd. 25 der Frankfurter Goethe-Ausgabe *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie* (hrsg. v. Wolf von Engelhardt und Manfred Wenzel):

Die hier gewählte Anordnung nach Themengruppen und darin überwiegend nach chronologischen Gesichtspunkten [...] übernimmt die von Goethe gewählte Reihenfolge [...] nicht, sondern verbindet von Goethe zum Druck beförderte mit aus dem Nachlaß überlieferten Texten. Goethes Prinzip der Zusammenstellung ist für den Leser heute, der sich über Goethes Beschäftigung und Leistung in bestimmten Themenbereichen orientieren möchte, nicht sehr zweckmäßig, da Goethe seiner Auswahl bewußt eine autobiographische Form gibt, die sich beispielhaft im Untertitel seiner Zeitschrift ausdrückt: «Erfahrung, Betrachtung, Folgerung durch Lebensereignisse verbunden». Über die jeweiligen Angaben zum Erstdruck kann jedoch die von Goethe gewählte Form der Abfolge rekonstruiert werden. (FA 25, S. 850)

Dagegen betonten schon die Redaktoren der Weimarer Ausgabe, Bernhard Seuffert und Bernhard Suphan, in Abgrenzung von der Präsentation der *Nachgelassenen Werke* der ALH:

Vor allem aber musste die Riemer-Eckermann'sche Methode darum abgelehnt werden, weil sie zerreißt, was Goethe ursprünglich zusammengebunden. Das gilt namentlich von «Kunst und Alterthum». Hier, wo oft die eine Besprechung aus der anderen herauswächst, wo alles

⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Literatur. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. v. d. Akademie der Wissenschaften der DDR, Bde. 1-7, bearb. v. Edith Nahler – Horst Nahler – Johanna Salomon, Akademie-Verlag, Berlin 1970-1982.

trägt und getragen wird, muss der spezifische Charakter, der diesem lebendigen Organismus eigen ist, die Einheit, ja oft die Verständlichkeit verloren gehen, wenn die einzelnen Aufsätze auseinandergezerrt und mechanisch in die leblosen Rubriken der Sprache eingeordnet werden; Goethes Lieblingsvorstellung von einer Weltliteratur verschwindet dem Bewusstsein eines Lesers, der dem recensirenden und reflectirenden Dichter nicht mehr, wie dieser es doch eigentlich gewollt, auf seinen verschlungenen Wegen aus dem einen Schriftthum in das andere unmittelbar folgen kann. (WA I, 40, S. 392)

Doch diese Kritik an den Nachlaßbänden der ALH trifft auch die in der WA vollzogene Trennung der *Schriften zu Theater und Schauspielkunst*, der *Schriften zur Literatur* und der *Schriften zur Kunst*. Ja, bei der kurz zuvor erfolgten Edition der späten *Schriften zur Kunst* (WA I, 49.1/2) hatte die Weimarer Ausgabe keinerlei Rücksicht auf ihren Kontext in KUA genommen, sondern gliederte sie in die selbstgebastelten Rubriken *Antikes – Renaissance – Neue Malerei und graphische Künste – Bildhauerei – Münzen, Medaillen, geschnittene Steine – Kunstgewerbe – Baukunst*.

Hinzu kommt die Ausscheidung der wohl von Goethe inspirierten, nicht aber von ihm selbst verfaßten Aufsätze und Rezensionen (mit der bezeichnenden Ausnahme der mit *W.K.F.* [Weimarische Kunstfreunde] unterzeichneten *Neu-deutschen religiös-patriotischen Kunst* [KUA I 2, 1817]). Wie es aber bei Bertolt Brechts *Versuchen* absurd wäre, eine scharfe Trennung zwischen Brechts eigenen Arbeiten und denen seiner Mitarbeiter, vor allem aber seiner Mitarbeiterinnen, vornehmen zu wollen, so auch bei der Edition dieses literatur- und kunstkritischen Unternehmens. Dabei könnte die Kunstwissenschaft Orientierungshilfen bieten. Denn hier haben die immer verfeinerteren Methoden der Scheidung von Eigenhändigem und Fremdem mittlerweile veränderten Fragestellungen hinsichtlich kollektiver Entstehungsprozesse nicht etwa bloß von angewandter Kunst, sondern auch von autonomen Kunstwerken höchsten Ranges, etwa bei Rubens und Rembrandt, den Weg geebnet. Die Editionsphilologie sollte von solcher kunsthistorischen Interessenverschiebung auf Dauer nicht unberührt bleiben.

Die Gedenkausgabe⁸ und die Berliner Ausgabe⁹ bieten zwar die *Schriften zur Kunst* entstehungschronologisch dar, sortieren aber nun – ähnlich

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bde. 1-24 u. 3 Erg.-Bde., hrsg. v. Ernst Beutler, Artemis, Zürich (seit 1960: Zürich-Stuttgart) 1948-1971, hier Bd. 13; entsprechend Johann Wolfgang Goethe, *dtv-Gesamtausgabe*, hrsg. v. Peter Boerner, Bde. 1-45, München 1961-1963, hier Bd. 34: *Schriften zur Kunst. Zweiter Teil*, Nachw. v. Rolf-Dieter Denker, dtv, München 1962.

⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Berliner Ausgabe*, Bde. 1-22 u. Supplementbd., hrsg. v. Siegfried Seidel [u.a.], Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1960-1978, hier Bd. 20.

den Nachlaß-Bänden der ALH – die *Schriften zur Literatur* in Untergruppen: einerseits in die entstehungschronologisch gereihte *Deutsche Literatur* (dazu in der Gedenkausgabe: *Volksdichtung*), andererseits in die *Aufsätze zur Weltliteratur*, ihrerseits nochmals untergruppiert in Rubriken wie *Literatur der Antike*, *Asiatische Literatur* und *Europäische Literatur*, die dann ganz nach Belieben der Herausgeber thematisch und/oder entstehungschronologisch gefüllt erscheinen. – Die Münchner Ausgabe¹⁰ verfährt differenzierter: Während sie anfangs die *Schriften zu Literatur und Kunst* ungetrennt darbietet, zerlegt sie sie zunächst ab Bd. 11.2 ganz konventionell in *Schriften zur Literatur* und *Schriften zur Kunst*, sortiert erstere dann in Bd. 13.1 kleinschrittig in: *Zur Literatur der Antike – Zur Literatur des Orients – Zur europäischen Literatur* [als ob die *Literatur der Antike* nicht zu dieser gehörte] – *Zur deutschen Literatur* [dito] – *Zu eigenen Werken und Projekten* und ergänzt sie durch *Schriften zu Theater und Musik*, präsentiert aber die *Schriften zur Kunst* in Bd. 13.2 ohne jede solche willkürliche Unterteilung unter rein chronologischen Gesichtspunkten. Nur die Hamburger Ausgabe¹¹ bleibt weitgehend vor solchen Ungereimtheiten bewahrt, indem sie die *Schriften zur Kunst* und die *Schriften zur Literatur* – auch mangels Masse – nicht weiter unterteilt und sie einfach entstehungschronologisch anordnet.

Was demgegenüber Goethes 'Ästhetische Hefte' mit denen zur 'Morphologie' wie zur 'Naturwissenschaft überhaupt' verbindet, ist eine kompositorische Ähnlichkeit mit dem gleichzeitig begonnenen *West-östlichen Divan* (1819): einer «Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient» (FA 3.2, S. 549), deren 12 Bücher sich in je spezifischer Weise vom strengen Zyklus wie von bloßem 'Kraut und Rüben' unterscheiden¹². Denn auch die Einzelhefte aller drei Zeitschriftenprojekte sind, wenn nicht als 'Werke' im strengen Sinne, so doch als 'fragmentarische Sammlungen'¹³ zur Aufnahme ganz disparater Aufsätze, Gedichte, Rezensionen etc. konzipiert, die jeweils in eine variable Konstellation – hier von kunst- und literaturbezogenen Fragestellungen – zu bringen waren.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder – Edith Zehm, Bde. 1-21, Carl Hanser, München 1985-1998.

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Sonderausg. der 16., durchges. Aufl., C.H. Beck, München 1998, hier Bd. 12.

¹² Vgl. hierzu den Abschnitt «Zur Struktur» in der Einleitung zu meinem Kommentar (FA 3.2, S. 736-741).

¹³ Goethe trifft diese Unterscheidung, wenn er in der Einleitung zu den Morphologischen Heften schreibt: «Mag daher das, was ich mir in jugendlichem Mute öfters als ein Werk träumte, nun als Entwurf, ja als fragmentarische Sammlung hervortreten, und als das was es ist wirken und nutzen» (*Das Unternehmen wird entschuldigt*; FA 24, S. 390).

Ogleich dabei die einzelnen Aufsätze und Notizen nicht selten durch kontingente Anregungen, Rezensionersuchen etc. motiviert waren, bilden die einzelnen Hefte doch konzeptionelle Einheiten mit klar erkennbaren Strukturen. Daher muß auch hier Karl Eibls Programmformel für seine Edition von Goethes Gedichten leitend sein: Versammlung deutscher Gedichte in stetem Bezug auf den Orient [qui però manca qualcosa!] «Kernbestand sind Goethes eigene Sammlungen» (FA 1, S. 736). Ja, dank ihres dominierenden Strukturprinzips wechselseitiger Spiegelung und Reihenbildung zeigt Goethes Alterszeitschrift «Ueber Kunst und Alterthum» die unverwechselbare Kontur seiner Spätwerke. Diese 'Hefte' waren nicht bloß der Entstehungskontext der Goetheschen Idee der *Weltliteratur*, sondern wurden selbst zu ihrer literatur- und kunstkritischen – wie dann *Faust II* zu ihrer dichterischen – Realisationsform.

Montage und Restaurierung: Italien in Goethes *Ausgabe letzter Hand*

Gabriella Catalano

1.

Was unter der *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* zu verstehen ist, erklärt Goethe in der Anzeige, die am 19. Juli 1826 im «Morgenblatt für gebildete Stände» erscheint:

In wie fern hier die *sämtlichen* Werke verstanden werden, ergibt sogleich die Ansicht des Verzeichnisses. Man findet da bisher einzeln Abgedruckte auch schon früher zu Bändereihen Vereinigte abermals beisammen. Hier-nächst ist Manches, bisher zerstreut und außer Zusammenhang Gedruckte und deshalb minder Beachtete hinzugefügt; sodann Alles was vorerst wert schien, aus den Papieren des Verfassers mitgeteilt zu werden.

Vollständig nennen wir sie in dem Sinne, daß wir dabei den Wünschen der neuesten Zeit entgegen zu kommen getrachtet haben. Die deutsche Kultur steht bereits auf einem sehr hohen Punkte, wo man fast mehr als auf den Genuß eines Werkes, auf die Art, wie es entstanden, begierig scheint und die eigentlichen Anlässe, woraus sich jenes entwickelt, zu erfahren wünscht; so war dieser Zweck besonders ins Auge gefasst, und die Bezeichnung *vollständig* will sagen, daß teils in der Auswahl der noch unbekanntten Arbeiten, teils in Stellung und Anordnung überhaupt vorzüglich darauf gesehen worden, des Verfassers Naturell, Bildung, Fortschreiten und vielfaches Versuchen nach allen Seiten hin klar vors Auge zu bringen, weil außerdem der Betrachter nur in unbequeme Verwirrung geraten würde¹.

¹ MA 13.1, S. 533-534. Die Selbstanzeige der *Ausgabe letzter Hand* ist das Resultat einer langwierigen Auseinandersetzung mit dem Verleger: Verhandelt werden nicht nur finanzielle Fragen, die sicherlich im Zentrum des Interesses stehen, sondern auch der Text der Anzeige. Er wird vom Kölner Kunstsammler und Freund Sulpiz Boisserée revidiert, der eine fundamentale Vermittlungsfunktion zwischen Cotta und Goethe spielt. In der schwierigen Verhandlung mit dem Verleger hatte Goethe selbst die Notwendigkeit einer Vermittlung erklärt. Vgl. darüber Ernst Osterkamp, *Goethe – Cotta – Boisserée: klassisch-romantische Phantasmagorie*, in *Johann Friedrich Cotta (1764-1832), Verleger, Unternehmer, Technikpionier*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2017, S. 81-103.

An der Selbststilisierung durch seine Werke interessiert, stellt Goethe eine Edition vor, die Vollständigkeit mit Unvollständigkeit arrangiert, sein Bekenntnis zur Pluralität, das Werk als Ausdruck einer progressiven Entwicklung und einer prozessualen Entstehung präsentiert. Eigentlich folgt in der Anzeige die diskursive programmatische Erklärung dem Verzeichnis der geplanten vierzig Bände, das jeweils eine kurze Inhaltsbeschreibung enthält. Die Zweiteilung der Anzeige deutet darauf hin, dass sich die Gestalt der Ausgabe aus einem Gesamtprogramm ergibt, innerhalb dessen die Einzelbände eine eigene Identität besitzen².

Die Arbeit an der *Ausgabe letzter Hand* steht in enger Verbindung mit der Archivierungsarbeit, die bereits 1823 angefangen war und deren Ergebnisse den Lesern der Zeitschrift «Ueber Kunst und Alterthum» mitgeteilt werden. Da ist von einem Autor die Rede, der dem «eigenen Triebe seines Geistes» folgte und gleichzeitig «durch die Forderung der Welt angeregt, sich bald hie bald da versuchte»³. Die zwei Aspekte werden nun im Plan der *Ausgabe letzter Hand* kombiniert. Sich mit der Mobilität des modernen Lesers konfrontierend, experimentiert Goethe in seiner letzten Werkausgabe mit Wiederholungen und Transformationen, die Wechselbeziehungen aufscheinen lassen: Der Kontext – wie es häufig im Spätwerk, man denke etwa an *Wilhelm Meisters Wanderjahre* oder an die Zeitschrift *Ueber Kunst und Alterthum*, passiert – stimuliert die aktive Teilnahme des Lesers.

Ein solches Verfahren lässt Goethes Edieren seiner Werke – auch vor der *Ausgabe letzter Hand* – mit einem morphologischen Prozess gleichsetzen, wo sich Wiederholungen und Verwandlungen aneinanderreihen. In der Schrift *Summarische Jahresfolge Goethescher Schriften. Über die Ausgabe Goethescher Werke*, die als Anzeige von Cottas Ausgabe im «Morgenblatt für gebildete Stände» 1816 erscheint, klingt die

² Mit der Anordnung von Goethes Werken hat sich schon früh die Goethe-Philologie beschäftigt: vgl. dazu Wilhelm Scherer, *Über die Anordnung Goethescher Schriften*, in «Goethe Jahrbuch», 4 (1883), S. 52-78. Über das Thema vgl. weiterhin Bodo Plachta, *Goethe über das «lästige Geschäft» des Editors*, in *Autor – Autorisation – Authentizität*, Beiheft zu «editio» 21, hrsg. v. Thomas Bein, Niemeyer, Tübingen 2004, S. 229-238; Rüdiger Nutt-Kofoth, *Goethe-Editionen*, in *Editionen von deutsch-sprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte*, hrsg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth – Bodo Plachta, S. 95-116. Über Goethes 'Virtuosität' in der Konstruktion seiner Werkausgaben vgl. Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, De Gruyter, Berlin-New York 2008, siehe insbes. S. 461-513.

³ FA 21, S. 397. Die erste Notiz über die unternommene Tätigkeit steht unter dem Titel *Archiv des Dichters und Schriftstellers*. Später, im vierten Band der Zeitschrift, informiert Goethe die Leser etappenweise über die Fortschritte in der Archivierung: Im zweiten Heft erscheinen die Beiträge *Sicherung meines literarischen Nachlasses* und im dritten Heft *Sicherung meines literarischen Nachlasses und Vorbereitung zu einer ächten vollständigen Ausgabe meiner Werke* (FA 21, S. 502 und 586-588).

morphologische Perspektive der Bildung und Umbildung der Texte für das Medium der Werkedition an. Anders als bei der chronologischen Anordnung der Werkedition Schillers hatte Goethe in Bezug auf die eigene Edition verdeutlicht:

Dieses ist aber deshalb nicht tunlich, weil zwischen Entwurf, Beginn und Vollendung größerer, ja selbst kleinerer Arbeiten oft viele Zeit hinging, sogar bei der Herausgabe die Produktionen teilweise umgearbeitet, Lücken derselben ausgeführt, durch Redaktion und Revision erst eine Gestalt entschieden wurde, wie sie der Augenblick gewährte, in welchem sie den Weg einer öffentlichen Erscheinung betraten⁴.

Thematisiert wird damit, wie das in Druckform Festgesetzte mit der Bewegung der prozessualen Werkentstehung und Werkedition zu korrelieren ist. Anders gesagt: Trotz seiner Breite bekennt sich die *Ausgabe letzter Hand* zum Provisorischen. Noch am 22. Januar 1825, als Goethe den Professor der klassischen Philologie Karl Wilhelm Götting einlud, am Projekt seiner letzten Edition mitzuwirken, weist er darauf hin: «erst im Gange des Geschäftes wird Was und Wie es zu thun sey gefunden und beurtheilt werden können»⁵. Realiter werden im Laufe der Zeit Ordnung und Inhalt der Bände nicht gleichbleiben, wie es in der Anzeige angekündigt worden war. Überdies wird in der Ausgabe der Hinweis auf das Vorläufige der Edition zum Ausdruck gebracht: Der in Klammer stehende Fortsetzungshinweis («Ist fortzusetzen») im Faust-Band oder im dritten Band der *Wanderjahre* deutet darauf hin⁶.

2.

In einem späteren Brief vom 8. Oktober 1825 an Götting reklamiert Goethe bei der Anordnung der Gedichte die dichterische Freiheit der Wiederholung:

Auch darf ich nicht unbemerkt lassen, dass, vielleicht schon in dem [dritten] Theile, mehr nicht im vierten, gewisse Gedichte aus den vorigen Bänden abermals aufgenommen und mit anderen ähnlichen Inhalts zusammengebracht worden. Der Dichter sieht sich an allen Orten und Enden wieder abgedruckt, daß er auch dergleichen, zu unterschiedenen Zwecken, sich wohl erlauben darf⁷.

⁴ MA 11.2, S. 250.

⁵ WA IV, 39, S. 88.

⁶ Carlos Spoerhase, *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Wallstein Verlag, Göttingen S. 539.

⁷ WA I, 40, S. 89.

Ebenso beruht die Form der Italiendarstellung in Goethes letzter Edition auf dem Konstruktionsprinzip von Wiederholungen und Transformationen, Rekontextualisierungen und durchdachten Ordnungskriterien. Vor allem lässt sich dies sowohl am Text des *Zweiten Römischen Aufenthalts* als auch an den Beiträgen über Italien ablesen, die im 38. Band gesammelt werden⁸. Das Verfahren der Umschreibung, das Goethe im ganzen Text der *Italienischen Reise* anwendet, wird in der Montage des *Zweiten Römischen Aufenthalts* auf die Spitze getrieben, dessen Publikation parallel mit dem Projekt der *Ausgabe letzter Hand* stattfindet. Appellieren schon durch die als Inhalt des Bandes formulierte Bezeichnung *Zweiter Aufenthalt in Rom* Titel und Band an den Begriff der Verdoppelung, verweist die Wiederholung im Text auf den Bezug zu den anderen Bänden in Form von Selbstzitat:

Um Nachstehendes, welches ich nunmehr einzuführen gedenke, schicklicher Weise vorzubereiten, halte für nötig, einige Stellen aus dem vorigen Bande, welche dort, im Lauf der Ereignisse, der Aufmerksamkeit möchten entgangen sein, hier einzuschalten und die mir so wichtige Angelegenheit den Freunden der Naturwissenschaft dadurch abermals zu empfehlen⁹.

Auf diese programmatische Erklärung lässt Goethe zwei Reiseaufzeichnungen aus Palermo und aus Neapel folgen, wo es um Überlegungen zur Urpflanze geht. Die Zuhilfenahme von Zitaten schon publizierter Textstellen veranlasst ihn zu folgendem Kommentar:

So viel aber sei hier, ferneres Verständnis vorzubereiten, kürzlich ausgesprochen: Es war nämlich aufgegangen daß in demjenigen Organ der Pflanze, welches aber gewöhnlich als Blatt anzusprechen pflegen, der wahre Proteus verborgen liege, der sich in allen Gestaltungen verstecken und offenbaren könne. Vorwärts und rückwärts ist die Pflanze immer nur Blatt, mit dem künftigen Keime so unzertrennlich vereint, daß man eins ohne und das andere nicht denken darf. Einen solchen Begriff zu fassen, zu ertragen, ihn in der Natur aufzufinden, ist eine Aufgabe die uns in einen peinlich süßen Zustand versetzt¹⁰.

Die Wiederholung ahmt den Reflexionsakt nach. Die Theorie interagiert mit dem Erleben und spielt gleichzeitig auf die Differenz zwischen Intuition und Erkenntnis an, die zur Steigerung der Erfahrung dient¹¹.

⁸ Reiner Wild spricht von der «montageartigen Anordnung» des dritten Teils: *Italienische Reise*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 3: *Prosaschriften* hrsg. v. Bernt Witte u.a., Metzler, Stuttgart 1997, S. 351.

⁹ MA 15, S. 455.

¹⁰ *Ebd.*, S. 456.

¹¹ Dass «Rekurrenzen und Iterationen» und «wiederholtes Wahrnehmen und Be-

Im breiten Spektrum von Wiederholungs- und Transformationsstrategien variieren sowohl Form und Inhalt als auch die Art und Weise des Zusammenwirkens. Im Fall des Moritz' Aufsatzes *Über die bildende Nachahmung des Schönen* etwa wird der vollständige bibliographische Hinweis als Zwischentitel wiederaufgenommen und dabei auf die editorische Konsistenz («ein Heft von kaum vier Bogen») verwiesen. Reproduktionen verschiedener Art werden in Erinnerung gerufen. Das Gesehene kehrt in Form von Nachbildungen wieder: Gemmenabdrucke, Gypskopien und Stichwerke dienen als Erinnerungsstütze, die das Erlebnis authentisieren, indem sie dem Anblick eine übertragene, dauerhafte Gestalt verleihen. Nachdem die Ansicht durch das Fenster der Residenz von Graf Rezzonico das Schauspiel der Stadt Rom in einem synthetischen Bild inszeniert, empfiehlt der Verfasser als Vergleich eine 1824 gestochene Zeichnung:

(Eine im Jahre 1824 von Fries und Thürmer gezeichnete und gestochene nordwestliche Übersicht von Rom, genommen von dem Turme des Kapitols, bitten wir hiernächst zu überschauen; sie ist einige Stockwerke höher und nach den neueren Ausgrabungen gefaßt, aber im Abendlichte und Beschattung, wie wird sie damals gesehen, wobei denn freilich die glühende Farbe mit ihren schattig-blauen Gegensätzen und allem dem Zauber, der daraus entspringt, hinzuzudenken wäre)¹².

Die in Klammern gesetzte Empfehlung deutet auf die Differenz der räumlichen und zeitlichen Ebene hin.

Die Arbeitspraxis der Montage, die Wiederholungen einbezieht und dadurch transformiert, entspricht Goethes Italienbild, dem im *Zweiten römischen Aufenthalt* eine eigene Dynamik innewohnt. Aufbau und Umbau, Fragmentierung, Zerstörung und Rettung bestimmen die visuelle synchronistische Erfahrung. Inzwischen hat Goethe gelernt, wie Wilhelm von Humboldt in seinem Aufsatz bemerkt, das Kunstwerk selbst in «seiner inneren Bewegung» zu verstehen¹³. Es ist nicht von ungefähr, dass Humboldts Auslegung den Begriff der Gestalt in den Vordergrund rückt, die «immer Eins und ein Ganzes, immer mehr und ein Anders ist»¹⁴. Dass Wiederholung und Transformation im Text des *Zweiten Römischen Aufenthalts* in Beziehung stehen, entspricht einem solchen Gestaltbegriff: Das Re-präsentieren im neuen Kontext deutet auf eine Transformation hin, die das Edieren innerhalb der neuen Ausgabe in Gang gesetzt hat.

schreiben» im Text der *Italienischen Reise* eine besondere Funktion spielen, hat Achim Aurnhammer bemerkt: *Goethes «Italienische Reise» im Kontext der deutschen Italeinreisen*, in «Goethe Jahrbuch», 120 (2003), S. 72-86: 81.

¹² MA 15, S. 617.

¹³ Wilhelm von Humboldt, *Goethes Zweiter Römische Aufenthalt*, in «Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik», 45-47 (1830), Sp. 353-37: 356.

¹⁴ *Ebd.*, Sp. 366.

3.

Ein weiteres Beispiel in dieser Hinsicht bildet die Wiederaufnahme und Montage der Elegie Ovids, die den Band abschließt. Goethe publiziert ein Gedicht, das aus Ovids Werk stammt und die Übersetzung vom Mitarbeiter Friedrich Wilhelm Riemer benutzt. Die anlässlich der *Ausgabe letzter Hand* ins Leben gerufene Schreibwerkstatt wird auch bei dieser Gelegenheit aktiviert. Der Philologe Riemer, der schon Auszüge aus Texten von römischen und griechischen Philosophen in der *Geschichte der Farbenlehre* übersetzt hatte, wird sofort eingespannt: «ein eignes Ersuchen, oder vielmehr eine wunderliche Zumutung» bezeichnet Goethe seine Bitte um eine metrische Übersetzung der Verse Ovids¹⁵. Nach Angaben des Ausleihjournals wird als Vorlage eine Ovid-Ausgabe der großherzoglichen Bibliothek verwendet¹⁶. Das ganze Werk sei nötig, so dass Riemer «sich in Stimmung setzen kann», wie im selben Brief Goethe seinem Mitarbeiter suggeriert. Unmittelbar am darauffolgenden Tag liefert Riemer seine Übertragung, die im Sinne Goethes stehen würde. Die in der Handschrift vom 1. April 1829 enthaltenen Varianten (die freiere Bearbeitung der Endfassung wird an einigen Stellen von einer wörtlichen Übersetzung begleitet, die auch als Texterklärung fungiert) waren möglicherweise Gegenstand einer Besprechung mit Goethe¹⁷.

Die schwankende Zahl der Verse im Brief Goethes an Riemer, in Riemers Übersetzung, in der Taschenausgabe und zuletzt in der Quartausgabe (einmal spricht Goethe von sechs Versen, Riemer liefert aber 8 Verse, in der Taschenausgabe werden 8 Verse auf Latein und 6 auf Deutsch gedruckt, bis endlich nach einer zusätzlichen Revision Riemers die endgültige Zahl von 8 Versen auf Latein und auf Deutsch in der Quartausgabe publiziert wird) legt die überschnelle Redaktion

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Briefwechsel mit Friedrich Wilhelm Riemer*. <https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=408:2:14808658385532::RP:P2_ID,P2_ANSICHT,P2_ID_ART,P2_LFDNR_ART:2626,1,1,1> (letzter Zugang: 31. Dezember 2022).

¹⁶ Es handelt sich um die Ausgabe: P. P. Ovidii Nasonis Opera Omnia / E Recensione Nic. Heinsii Cvm Eivsdem Notis Integris. Praefatvs Est Ioh. Avg. Ernesti. Cvravit Indicemque Verborvm Copiosissimum Adiecit Ioh. Frider. Fischerus, Lipsiae 1758, T. I. IIt. Im Katalog der Anna Amalia Bibliothek (Ee 4: 23 (a)) steht: «Vermutlich Verlust bei Bibliotheksbrand 2004». Nach dem Ausleihjournal leiht Goethe den Band am 30. März und gibt den am 3. April 1829 zurück (Abb. 1). Registrande auf die Jahre 1828 & 1829, 204:98 v. <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1564073955/204/>> (letzter Zugang: 31. Dezember 2022) zit. auch in Elise von Keudell, *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1931, S. 312, Nr. 1974. Nach dem Register gibt Riemer den Band am 3. April zurück (Abb. 2).

¹⁷ Goethe- und Schiller-Archiv 78/ 541, S. 1 und 3. Von nun an wird die Sigle GSA verwendet.

und Publikation der *Ausgabe letzter Hand* nahe¹⁸. Des Weiteren stellt sie in den Augen der heutigen Forscher die Perspektive der Zusammensetzung dar. Trotz der unterschiedlichen Vers-Auswahl bestätigt Goethe bei allen Fassungen seine Entscheidung für die Vorlage: die dritte Elegie der *Tristia* aus dem ersten Buch und daraus Verse, die in Ovids Gedicht keine Sequenz darstellen. Unter Auslassung der Bezüge auf die Lebenssituation Ovids montiert Goethe die Anfangsverse, wo die nächtliche Abfahrt thematisiert wird, und zwei Distichen, in denen der Trennungsschmerz in der vertikalen Perspektive einer Mondlandschaft dargestellt wird. Der visionäre Appell am Bild der Nacht («imago noctis») in den Anfangsversen und die anaphorische Wiederaufnahme im dritten Vers («Cum repeto noctem») versinnbildlichen Goethes geistige Vorstellung, die sich im Ikonenhaften des poetischen Urbildes der Nacht kondensiert. Der Zusatz weiterer Verse betont das Suggestive im Bild des Kapitols im Mondlicht und den mythologischen Verweis auf die Laren.

Im Zeichen der Widerspiegelung entsteht ein Bild, in dem das Musterhafte der Antike und die Unzulänglichkeit der Moderne miteinander konfrontiert werden. Durch das Vorbild des lateinischen Dichters, der dem kulturellen europäischen Gedächtnisraum angehört, und durch einen archetypischen Text der Exilliteratur theatralisiert Goethe seinen Abschied aus Rom und das Ende seiner Reise¹⁹. Hier bedeutet Wiederholung Neuformulierung als Umformulierung, Verschiebung und Neuschöpfung zugleich. Mit anderen Worten: Mit der Umschreibung der Ovidischen Elegie liefert der moderne Dichter seinen Gegengesang.

An Ovid im Zusammenhang mit seinem Abschied von Italien hatte Goethe schon früh gedacht. Die zwei Anfangsverse aus Ovids *Tristia* wurden bereits in einen Brief an Herder vom 27. Dezember 1788 aus Weimar zitiert. Als eine Art ritualisierter Verarbeitungsstütze werden sie auf Latein und aus dem Gedächtnis verzeichnet: «Mit welcher Rührung ich des Ovids Verse oft wiederhole, kann ich nicht sagen» schreibt Goethe an den in Rom verweilenden Freund²⁰. Bei der Endfassung des zweiten römischen Aufenthalts geht es aber nicht mehr um zwei Verse und auch um kein eigentliches Zitat.

¹⁸ In der von Goethes Sekretär Christian Schuchardt herausgegebene Edition der *Italienischen Reise* werden nur die ersten vier Verse publiziert: *Italienische Reise*. Mit Einleitung und Bericht über dessen Kunststudien und Kunstübungen, hrsg. v. Christian Schuchardt, 2 Bde., Cotta, Stuttgart 1862. In dieser Edition, die sich ansonsten an der *Ausgabe letzter Hand* orientiert, werden auch andere Beiträge über Italien veröffentlicht.

¹⁹ Für die Tradition Ovids in der deutschen Literatur vgl. Theodore Ziolkowski, *Ovid in Germany*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. by John F. Miller – Carol E. Newlands, Wiley Blackwell, Hoboken New Jersey, S. 387-400.

²⁰ WA IV, 9, S. 66.

Die «Summa Summarum» der italienischen Erfahrung (der Ausdruck kommt zwei Mal vor – einmal am Textende), die den synthetisierenden und evaluierenden Gesichtspunkt des zweiten römischen Aufenthalts darlegt, geht in die Form der Elegie über, die die private Trauer des Dichters bei seiner Abreise auf das Schicksal von Ovids Verbannung projiziert. Im gleichen Atemzug wird die Identifizierung als Wiederholung exponiert und als fragmentarisches Zitat vorgeführt: «ich wiederholte das Gedicht, das mir teilweise genau im Gedächtnis hervorstieg, aber mich wirklich an eigener Produktion irre werden ließ und hinderte; die auch, später unternommen, niemals zu Stande kommen konnte»²¹. Resignation, Wiederholung und Verwandlung gehen Hand in Hand.

Schließlich ist Ovids Elegie zweifellos auch ein Spiel mit dem Leser. Für die Quartausgabe der *Ausgabe letzter Hand* empfiehlt Eckermann, «bloß die deutschen Verse zu setzen»: Die Übersetzung Riemers sei nun wieder vollständig und die «lateinischen Verse jedem Kenner des Ovid bekannt»²². Dem Rat Eckermanns ist der Weimarer Dichter aber nicht gefolgt. Goethe denkt vor allem an Goethe-Leser. Und ihnen vertraut er die deutsche Übersetzung, die in der Wiederholung und Transformation des Originals die goethesche Art der Verdopplung poetologisch nahelegt.

Deswegen werden im Kontext der Ausgabe zwei mögliche Lesarten des Gedichts einbezogen. Das evozierte Nachtbild am Textende würde als ein Pendant zur nächtlichen Abreise aus Karlsbad im ersten Teil der *Italienischen Reise* funktionieren, wie neulich John Hamilton behauptet hat²³. Möglicherweise steht es aber auch im Widerklang zu dem im Titelblatt des zweiten Römischen Aufenthalts erscheinenden Mottos aus Ovids Fasten. Der Autor hat es dem Leser selbst überlassen. Er kann die *Italienische Reise*, wie sie in der *Ausgabe letzter Hand* erscheint, als ein aus drei Einzelbänden bestehendes Werk lesen, wo der letzte Band eine Art umfangreichen Anhangs bildet. Dem zweiten römischen Aufenthalt kann man aber auch eine Eigenständigkeit zuschreiben: Der separate Band mit dem neuen Titel wäre ein Hinweis darauf. Eigentlich sind beide Lesarten möglich. Beides, Trennen und Vereinigen, lassen sich zusammendenken.

²¹ MA 15, S. 653.

²² GSA 25 / W 2427, S. 1.

²³ John T. Hamilton, *Cum repeto noctem. Citations of Exile in Goethe's Italienische Reise*, in *Goethes Spätwerk. On late Goethe*, hrsg. v. David E. Wellbery – Kai Sina, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, S. 67-80: 70.

4.

Ebenso verhält es sich mit den Bänden der *Ausgabe letzter Hand*, wo Beiträge über Italien wiederabgedruckt werden. Die Bände der Aufsatzsammlung werden im ursprünglichen Plan der Anzeige nur in groben Zügen skizziert. Dass der Plan noch nicht feststeht, wird ausdrücklich gesagt: «Vielleicht fände man Raum, frühere Studien, z. B. zu Götz von Berlichingen, Iphigenia und sonst, zu belehrender Unterhaltung vorzulegen»²⁴. Die Gesamtkonzeption der Bände steht aber schon fest, vor allem deren gezielte Vielfalt: «In diesen Bänden wechselt eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Form: Es sind biographisch-literarische Mitteilungen, als Supplemente zu dem, was sich auf den Verfasser, seine Bestrebungen und Schicksale bezieht»²⁵. Der Hinweis auf Supplemente deutet auf die besondere Konstruktion der Bände hin, die weder ein einzelnes Werk noch eine einzige Gattung präsentieren. Den gesammelten Aufsätzen steht die Aufgabe zu, die Multidirektionalität der Interessen aufzuzeigen.

Die Methode der Wiederholung und Transformation wird wieder angewendet und variiert. Wurde im Rahmen des zweiten Teils der *Ausgabe letzter Hand* der Text über die Heilige Rosalie bereits publiziert, erscheint er als selbständiger Beitrag im Band 38 unter dem Gesamttitel *Über Italien. Fragmente eines Reisejournals*, der auch andere schon im «Teutschen Merkur» veröffentlichte Texte sammelt²⁶. Die Beschreibung des Ausflugs zum Andachtsort auf dem Monte Pellegrino, die bereits im 28. Band der *Ausgabe letzter Hand* unter dem Datum vom 6. April 1787 erscheint, wird nun wiederaufgenommen, wobei im Aufsatz-Band ein Schlussteil hinzugefügt wird, der weder im «Teutschen Merkur» noch im zweiten Band der *Italienischen Reise* vorhanden war. Bei näherem Hinsehen übernimmt der neue Absatz die Funktion, die Distanz zum Erlebnis zu markieren: «Ich habe nachher manchmal mit mir selbst darüber gescherzt, und das Vergnügen, das ich dort empfunden, mehr einer glücklichen Stimmung und einigen Gläsern guten sizilianischen Weins, als den Gegenständen selbstzuschreiben wollte»²⁷. Trotz der

²⁴ MA 13.1, S. 532.

²⁵ *Ebd.*, S. 531.

²⁶ Über die Publikation der im «Teutschen Merkur» erschienenen Texte vgl. Astrid Dröse – Jörg Robert, *Reise-Journal und Journalpoetik – Goethes Bericht aus Rosaliens Heiligtum und die Anfänge der Italienischen Reise in Wielands Teutschem Merkur (1788/89)*, in *Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Konstellationen, Medien, Kontexte*, hrsg. v. Chiara Conterno – Astrid Dröse, Bononia University Press, Bologna 2020, S. 127-149.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 29, J.G. Cotta, Stuttgart-Tübingen 1829, S. 162.

selbstironischen Bemerkung wird unmittelbar danach die Vision der bronzenen Statue durch das Zitat aus dem *Voyage pittoresque de la Sicile* vom Abbé de Saint-Non (der Autornamen wird aber nicht erwähnt) belegt. Allerdings handelt es sich um einen Hinweis auf die Art und Weise der Rekonstruktion der eigenen Erfahrung: Die Quelle wird als Zeugnis der eingetretenen Objektivierung des Reiseerlebnisses herangezogen. Am Beispiel einer solchen Wiederholung lässt sich einerseits die Selbstständigkeit der Einzelbände und andererseits die Kontextualisierung bzw. Rekontextualisierung im editorischen Diskurs erklären.

Der 38. Band zeigt sich als eine Miszelle von älteren und neueren Texten, die neben anderen Aufsätzen aus den «Propyläen» (deren Einleitung im Sammelband als erster Beitrag steht) publiziert werden. Schon in der Cotta-Ausgabe von 1808 waren die im «Teutschen Merkur» veröffentlichten Beiträge über Italien, darunter auch die theoretische Schrift *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil* unter dem Sammeltitle *Über Italien. Fragmente eines Reisejournals* erschienen. Hinzugefügt werden der *Ausgabe letzter Hand* der Beitrag *Don Ciccio* aus «Morgenblatt für gebildete Stände» 1816 und verschiedene Aufsätze aus «Ueber Kunst und Aterthum», die unter dem Titel *Neueste Italienische Literatur* den Band abschließen. Nur die Aufsätze über *Leonardos Abendmahl* und den *Triumphzug Mantegnas* erscheinen im nachfolgenden Band. Ist die Fragmentierung der Italien-Beiträge schon im Titel erklärt – die Bezeichnung 'Auszüge' wurde für die Publikation in Wielands Zeitschrift verwendet – wird damit die Form einer Sammlung bevorzugt, die mit der Zeit gewachsen ist und jetzt eine wiederhergestellte Einheit postuliert, die sich aus unterschiedlichen Entstehungszeiten und variierenden Themen herausgebildet hat. Der Band vereint die voneinander losgelösten Bildungsstufen. Die Fülle der Anschauung resultiert aus der Addierung von einzelnen Beiträgen, die ihre inhaltliche Autonomie bewahren. Gleichzeitig suggerieren die gewählten Ordnungskriterien einen internen Dialog. Im Teil über die neueste italienische Literatur erscheinen die Aufsätze über Manzoni – von der Schrift *Classiker und Romantiker sich in Italien heftig bekämpfend* eingeleitet. Die Vielfalt von Textsorten – darunter auch dem Brief Manzonis in italienischer und in deutscher Sprache – trägt dazu bei, das facettenreiche Bild Italiens zu artikulieren. Dabei scheut sich Goethe nicht, Gelegenheitschriften einzusetzen, die sein Verhältnis zu Italien aktualisieren und das Notwendige mit dem Zufälligen verknüpfen. Das Publikum wird damit dem Vorübergehenden und Partiellen teilhaftig.

In der ersten Hälfte des Bandes wird die *Einleitung zu den Propyläen* durch drei weitere Beiträge aus der Zeitschrift ergänzt: der Aufsatz *Über Laokoon*, die Novelle *Der Sammler und die Seinigen* und der Beitrag *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*. Die ersten Aufsätze stehen eng mit der ästhetischen Erfahrung in Italien in Verbindung, in

den letzten beiden Fällen wird das Thema der Bildbetrachtung in Form des Gesprächs wiedergegeben. Eine solche Dynamisierung der Bildbetrachtung²⁸ dient als Voraussetzung für den zweiten Teil des Bandes, der lediglich Italien gewidmet ist. Da das Verstreute gesammelt und die plurale Zusammenfügung offensichtlich ist, kann der Leser selbst unterschwellige Berührungspunkte entdecken.

In den mannigfaltigen Italien-Beiträgen findet sich ein Echo des ungeschriebenen Buchs über Italien, das Goethe mit Meyer in den 90er Jahren geplant hatte, um mit den gesammelten Beiträgen eine Kulturgeschichte im nuce zu rekonstruieren, wo Literatur, Anthropologie und Kunst ihren Platz haben²⁹. Parallel dazu wird Italien nach den kulturellen regionalen Unterschieden kartographiert, wie der Hinblick auf Volksmusik belegt: auf Volksgesang in Venedig, auf die römischen Ritornelli oder noch auf den südlichen Tanz der Tarantella. Nach Christine Tauber hatte Goethe mit dem Italien-Projekt vor, eine «umfassende kunsthistorische und kulturmorphologische Enzyklopädie über Italien und die dortigen Verhältnisse in Einzeldarstellung» zu liefern³⁰. Ein kulturgeschichtlicher Anspruch zieht sich wie ein roter Faden durch die Beiträge: Volkstümliche Aspekte, das öffentliche Leben der Menschen, die Landschaft und die Kunst werden ans Licht befördert. Die Heterogenität der Beiträge entspricht dem panoramaartigen Modus der Kulturgeschichte. Die Mannigfaltigkeit der Kulturlandschaft ergibt sich aus der verlorenen Einheit des Kunstkörpers Italien, von der in der Einleitung der *Propyläen* die Rede war. Die Organismus-Metapher, die Goethe noch als Referenz einer verlorenen Einheit verwendet, gilt nicht mehr. Nun ist seine Aufmerksamkeit eher auf die Aggregation der übriggebliebenen Teile gerichtet. Gleichzeitig experimentiert er mit Formen der Kombination bzw. der Zusammenschau. Die Reihung der separat entstandenen Aufsätze suggeriert die Integrationsmöglichkeiten, d. h. die stufenweise Annäherung. Die Kontiguität der Reihe macht Verbindungen möglich. Ferner lässt die Zusammenfügung der disparaten Beiträge einen Abstrahierungsvorgang spüren, der nicht zuletzt mit der Selbsthistorisierung des Autors übereinstimmt³¹.

²⁸ Johannes Grave, «Beweglich und bildsam». *Morphologie als implizite Bildtheorie?*, in *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hrsg. v. Jost Maatsch, De Gruyter, Berlin 2014, S. 57-74: 73.

²⁹ Den nicht realisierten zweiten Italienaufenthalt und das nicht zustande gekommene geplante Werk wird eingehend in der Arbeit von Claudia Keller behandelt: *Lebendiger Abglanz*, Wallstein, Göttingen 2018.

³⁰ Christine Tauber, *Leben des Benvenuto Cellini*, in *Goethe Handbuch*, Suppl. 3: *Kunst*, hrsg. v. Andreas Beyer – Ernst Osterkamp, Metzler, Stuttgart-Weimar 2011, S. 369-376: 369.

³¹ Bereits Dorothea Kuhn hat darauf hingewiesen, dass die Poetik der Zyklus und der Reihe die subjektive Perspektive überwinde: dies gelte sowohl für die spätere

5.

Zu solch einer Diskontinuität gehört auch der Beitrag über ältere Gemälde in Venedig. Er stammt aus dem zweiten Italienaufenthalt und war sonst immer außer Betracht geblieben. Erst 1825 im 2. Heft des 5. Bandes von *Ueber Kunst und Alterthum* wurden die Aufzeichnungen aus dem Jahre 1790 umformuliert und publiziert. Zur Textverarbeitung gehört auch die Titulierung in der Zeitschrift: *Aeltere Gemälde. Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1791*³². Die Überschrift besteht aus einer Inhaltsbeschreibung, die unterschiedliche Ebenen zusammenstellt: Das Informative der Nachrichttypologie suggerierend, konfrontiert die Überschrift Altes und Neues, grenzt thematisch und räumlich den Aufsatz durch den Hinweis auf Restaurationen in Venedig ab, historisiert den Beitrag durch das zusätzliche Datum. Außerdem markiert die Sequenz der opponierenden Adjektivierung den Zusammenhang der zur Vergangenheit gehörenden Gemälde und der aktuellen Aktion der Wiederherstellung, die schon an sich eine Auseinandersetzung mit der Zeit und der Geschichte impliziert³³.

Im ersten Teil wird die venezianische Kunstschule unter die Lupe genommen, während im neugeschriebenen Schlussteil die Restaurierungsfrage an Zentralität gewinnt, wo die Tätigkeit und die Akademie des Malers und Restaurators Peter Edwards beschrieben wird³⁴. Schon in seiner in Göttingen erschienenen *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstellung bis auf die neuesten Zeiten* hatte der Kunsthistoriker Johann Dominicus Fiorillo auf die Restaurierungsakademie von Edwards aufmerk-

lyrische Dichtung (*West-östlicher Divan, Trilogie der Leidenschaften, Chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten*) als auch für die Werkanordnung in der *Ausgabe letzter Hand*. Dorothea Kuhn, *Typus und Metamorphose. Goethe Studien*, hrsg. v. Renate Grumach, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach a.N. 1988, S. 48.

³² Die Handschrift der ersten Fassung (GSA 25/W 3614) zeigt Korrekturen in Tinte und Bleistift von Riemer und Goethe: Das falsche Datum etwa wird mit Tinte hinzugefügt. Abgedruckt wird der Text in MA 3.2. Einiges wird für die Druckfassung (das Druckmanuskript ist nicht mehr vorhanden) revidiert. Laut den Tagebüchern arbeitet Goethe an der neuen Fassung vom 17. bis zum 23. November 1824.

³³ Noémie Étienne bemerkt, dass es sich bei Goethes Kommentar über die Tätigkeit der Restauratoren in Venedig um das erste Beispiel einer sich erst im 19. Jahrhundert entwickelnde Textsorte handele: *La restauration à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité de l'ouevres d'art*, PU Rennes, Rennes 2012, S. 18.

³⁴ Goethes Aufsatz hat bei Arbeiten über Maltechnik Resonanz gefunden: Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, F. Schmidt, München 1921, S. 271. Übersetzung und Kommentar von Goethes Aufsatz werden von Cristina Gianini geliefert: *Johann Wolfgang Goethe Ältere Gemälde Neuere Restaurationen in Venedig betrachtet 1790*, in *Mosaico, Temi e metodi d'arte e critica. Per Gianni Carlo Sciolla*, hrsg. v. Rosanna Cioffi, Bd. 1, Luciano Editore, Napoli 2012, S. 321-330. Über die bahnbrechende Tätigkeit von Edwards vgl. Elisabeth Darrow, *Pietro Edwards: the restorer as philosophe*, in «Burlington Magazine», CLIX (2017), S. 308-317.

sam gemacht, und dabei die besondere Entwicklung der Restaurierung betont, die in Verbindung mit den durch die klimatischen Bedingungen der Lagunenstadt verursachten Schäden an den Kunstwerken zu bringen wäre³⁵. Dass in Italien die Restaurierungskunst fortgeschritten war, dessen ist sich auch Goethe bewusst (davon gibt er unter anderem Zeugnis in der *Italienischen Reise* mit dem Besuch der Werkstatt von Bartolomeo Cavaceppi in Rom und des Ateliers vom Friedrich Christian Andres in Neapel)³⁶. Als beispielhaft beschreibt er die Akademie im Kloster der SS. Giovanni e Paolo, ohne den Namen des bekannten Gründers zu erwähnen. Das Institut sei als Ausstellung- und Austauschort für die kollektive Arbeitspraxis der Wiederherstellung von beschädigten Werken.

Wie die Restaurierung zur Erkennbarkeit der Bildstruktur beiträgt, wird im Aufsatz am Beispiel Tintoretts veranschaulicht:

Wie schnell übrigens *Tintoret* gemalt hat, kann man aus der Menge und Größe seiner Arbeiten schließen, und wie frech er dabey zu Werke gegangen sieht man an dem Einen Beyspiel, daß er in großen Gemälden, die er an Ort und Stelle schon aufgezogen und befestigt gemalt, die Köpfe ausgelassen, sie zu Hause einzeln gefertigt, ausgeschnitten und dann auf das Bild geklebt; wie man bey Ausbessern und Restauriren gefunden; besonders scheint es bey Portraits geschehen zu seyn, welche er zu Hause bequem nach der Natur malen konnte³⁷.

In der aufmerksamen Beobachtung der Malweise Tintoretts richtet sich Goethes Augenmerk auf die Montagetechnik. Dabei verweist er sowohl auf die differenzierten Zeit- und Raumebenen als auch auf den Gestus des Aufschneidens und Aufklebens. Ein solches Verfahren charakterisiere die Porträtmalerei Tintoretts, denn auf der Leinwand würden die Portraits erst in einer zweiten Phase (wahrscheinlich aufgenäht und nicht aufgeklebt) eingefügt³⁸. Goethes morphologischer Blick beobachtet

³⁵ Johann Dominik Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederaufstellung bis auf die neuesten Zeiten*, Bd. 2, Johann Friedrich Römer, Göttingen 1801, S. 191-192. Auch in seiner *Storia pittorica della Italia* spricht Luigi Lanzi davon «Fu aperto questo Studio nel 1778 in un salone grandissimo a' SS. Giovanni e Paolo, e commessa la presidenza del lavoro al degno sig. Pietro Edwards». Der Hinweis ist im Teil über die venezianische Schule zu finden, was den Rang der Restaurierungstätigkeit «alla pittura vantaggiosissimo» bestätigt und nicht zuletzt jenes Interesse am Denkmalschutz hervorhebt, der die Politik der Venezianischen Republik schon längst charakterisiert. Luigi Antonio Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, vol. III, Milano 1823⁶, S. 315-316.

³⁶ Über Goethes Besuch des Ateliers Andres' vgl. Maria Ida Catalano, *L'arrivo a Napoli dell'Angelo Custode del Domenichino e il restauro di Federico Anders*, in *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, in «Bollettino d'arte» (2003), S. 113.

³⁷ Goethe, *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, a.a.O., Bd. 38, S. 225.

³⁸ Jacopo Tintoretto, *Portraits*, Ausstellungskatalog, Venedig: Gallerie dell'Accademia,

Tintoretts Kunst anhand einer Gestalttypologie und hinterfragt deren Veränderung im Laufe der Zeit. Einleitend wird die Frage aufgeworfen, wann die Gewohnheit aufgekommen sei, «daß diejenigen, welche das Bild bezahlten und widmeten, sich auch zugleich darauf mit malen ließen» und am Ende des folgenden Absatzes beobachtet, wie die Heiligen allmählich durch Menschenbilder ersetzt seien: «Nach und nach würden sie Familienwesen zu Hauptfiguren, und endlich erscheinen sogar ganze Gilden als historisch mitfigurierend»³⁹. Daran knüpfen dann die Erklärungen zur Ölmalerei, Grundierung der Fläche und Auftrag der Farben und Schichten auf den Gemälden, welche die Restaurierungsarbeit bestimmen. Durch ein sorgfältiges Verfahren werden Lücken in den Gemälden von Tiziano und Veronese erfüllt, was dem autoptischen Blick des Kenners nicht verborgen bleibt. So lautet der Schlusssatz der Schrift: «Uebrigens begreift man denn freylich, daß bey solchen Restaurationen das Bild zuletzt nur seinen Schein behielt und nur soviel zu erreichen war, daß die Lücke in einem großen Saale wohl dem Kenner nicht dem Volke sichtbar bleibt»⁴⁰. Der Restaurierung, die auf Natur und Kenntnis der Kunst basiert, steht die Aufgabe zu, die Schäden einzugrenzen und für den Genuss des Werkes zu sorgen. Zwar ist es nur der geübten Sehpraxis der Kenner zu verdanken, dass man Differenzen gewahr wird. Sein geschärfter Blick vermag sowohl die Lücken als auch die Werkentstehung zu erkennen. Die Wahrnehmung ist nicht gestört, aber die Lücken, d. h. die Zeitlichkeit der Integration, bleibt erkennbar.

Als Hilfsmittel zur Bewahrung sollen Restaurierungen das Auge nicht täuschen, sondern erblicken und erkennen lassen, was bei der Autopsie der Kunstwerke zu neuen Ergebnissen geführt hat. Diese in Italien hoch

25. März-10. Juli 1994 – Wien: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 31. Juli-30. Oktober 1994, Electa, Milano 1994, S. 66. Nach Reinhard Krischels Mitteilung würde Tintoretto auch im *Jüngsten Gericht* für den Chor der Madonna dell'Orto die Porträts der Stifter Giolamo Grimani und seiner Gattin Marina Venier in die Bildkomposition einsetzen. Reinhard Krischel sei für die briefliche Mitteilung an dieser Stelle bedankt. Die Kirche von der Madonna dell'Orto wird von Goethe am 7. April 1790 besucht «und daselbst die Gemähde der alten Meister nach Anleitung von Zanetti aufgesucht». WA III, 2, S. 17. *Della pittura veneziana* von Antonio Maria Zanetti war ein Standardwerk aus dem Jahr 1771. In Bezug auf Tintoretts Maltechnik zitiert Zanetti Vasaris Beschreibung,³⁹ FA 22, S. 117.

⁴⁰ In Bezug auf die zuerst auf Italienisch 1787 und dann auf Deutsch 1800 erschienene Schrift Hackerts über den Firnis (*Ueber den Gebrauch der Firnis in der Malerey. Ein Sendschreiben des berühmten Landschaftsmahlers Philipp Hackert an den Ritter Hamilton, ehemaligen Grossbritannischen gesandten in Neapel, aus dem Italienischen frey übersezt* v. F. L. R., Dresden 1800), betont Johannes Rößler, dass das Phänomen der Nachdunkelung, die Goethe bei Tintoretto signalisiert, auf Hackerts Gemälde als lebendigen Organismus anspiele. Johannes Rößler, *Die Kunst zu sehen. Johann Heinrich Meyer und die Bildpraktiken des Klassizismus*, De Gruyter, Berlin-New York 2020, S. 160.

entwickelte Restaurierungskunst (als «Eine eigene Handwerkskunst» bezeichnet sie Goethe)⁴¹ lasse die Werkentstehung erkennen, denn die genetische Betrachtungsweise offenbart die geschichtete Bildentstehung. In dieser Hinsicht findet der Beitrag über die älteren Gemälde in Venedig seinen Platz in der Konstellation Italien in der *Ausgabe letzter Hand*: Er kombiniert die sinnliche Wahrnehmung mit der gedanklichen Anschauung, Materialität mit Kunstgeschichte. Damit bestätigt Italien seine Rolle als «Schule des Sehens», die sich auch später entwickeln wird⁴², und erhält seinen Platz in der Narration der ästhetischen Bildung des Verfassers. In der Rückschau decken die Reihe der Beiträge Ähnliches und Verschiedenes auf: Der Varietät der Objekte liegt die genetische Methode zugrunde, die Goethe, wie er später erkennt, im Laufe der *Italienischen Reise* entwickelt hatte.

Die auktoriale Geste des Sammeln und Archivierens hält die unverbundenen Bildungsstufen des Werks zusammen. In Briefen und Gesprächen über die redaktionelle Arbeit wird immer wieder auf Handlungen verwiesen, die auf das semantische Feld der Montage zurückgreifen: ausziehen, einsetzen, übereinandersetzen, zusammenziehen, Lücken ausfüllen. Kennzeichnet das Sammlungsprinzip die Romanstruktur der *Wanderjahre*, gilt dieses offensichtlich für den zweiten römischen Aufenthalt. Es ist nicht von ungefähr, wenn Goethe in einem Brief an Boisserée vom 2. Dezember 1829 beide Werke zueinander in Beziehung setzt. Indem er dem jüngeren Freund die disparate Romanstruktur der zweiten Fassung der *Wanderjahre* erläutert, fügt er hinzu:

Etwas ähnliches, obgleich zerstückter und nur durch Ort und Tagesreihe verbunden, wird Ihnen im 29. Bande der nächsten Sendung vor die Augen treten; die innern und äußern Ereignisse meines zweiten Aufenthalts in Rom werden hier aufgezählt und das Ganze erhält vielleicht nur dadurch eine Einheit, daß es aus einer Individualität, obgleich in sehr verschiedenen Jahren, lange gehegt, auch wohl Jahre lang beseitigt, endlich hervorgetreten⁴³.

Garantiert die auktoriale Herausgeberschaft die konstruierte Einheit disparater Teile, so zeigt sich in der *Ausgabe letzter Hand* der erfahrene Sammler als die verbindende und vermittelnde Instanz, die im Nebeneinander den präformierten Texten eine neue Gestalt verleiht. Hier verfügt

⁴¹ MA 15, S. 254.

⁴² Johannes Grave, *Schule des Sehens. Formen der Kunstberachtung bei Goethe*, in *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, hrsg. v. Sebastian Böhmer – Christiane Holm – Veronika Spinner – Thorsten Valk, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2012, S. 96-105: 97.

⁴³ WA IV, 46, S. 66.

er über eine neue Freiheit der Zusammenstellung: Vollständigkeit muss nicht fingiert werden, denn seinem Format gemäß kann sich der Aufsatzband von jeglicher Neigung zur Synthese befreien. Die ordnenden Gesten der Auswahl, der Akkumulation und der Kontiguität treten als Möglichkeiten der Sinnggebung auf.

Der Sammelband implementiert das Fragmentarische, das schon im zweiten römischen Aufenthalt die Aneinanderreihung von Berichten, Schriften und Briefen kennzeichnete. Er markiert eine Progression, denn dank der Italien-Aufsätze kann Goethe Genese und Werden seiner Interessen und nicht zuletzt deren stufenartige Entwicklung vor Augen führen. Dass da auch vor der literarischen Bearbeitung der *Italienischen Reise* publizierte Aufsätze erscheinen, steht im Einklang mit dem Programm der nachträglichen Rekonstruktion, eine *a posteriori* geschaffene Dialogizität. Dabei geht es nicht um die Widerspiegelung der Welt in einem einzigen Land. Goethe, der nun an den Austausch zwischen den Kulturen im Horizont der Weltliteratur denkt, positioniert das Land, dem er sein ganzes Leben lang so viel Aufmerksamkeit gewidmet hat, neu. Italien ist zu einer Denkfigur geworden, die stufenweise entstanden und als Resonanzbild der auktorialen Bildung und Umbildung zu verstehen ist.

«Übrigens kann man ja der Schamhaftigkeit, die von einem Journal gefordert wird, dieses Opfer bringen».
Von den *Erotica Romana* zu den *Elegien*
in Schillers «Horen»

Stefan Nienhaus

Nachdem sie, Goethe und Schiller, in ihren Epigrammen ihrer Wut über «blankes Unverständnis» und die «Flut des Dilettantismus und der Mittelmäßigkeit», die ihrer neuen klassischen Ästhetik entgegenschlugen, polemischen Ausdruck gegeben hatten, riet Goethe in einem Brief vom 15. November 1796 zur Mäßigung, «denn nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befeißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten der Edlen und Guten umwandeln»¹. Tatsächlich widmet sich Schiller dem *Wallenstein* und Goethe seinem Epos *Hermann und Dorothea*. Doch in der Elegie gleichen Titels, die eigentlich nur dieses neue Werk ankündigen sollte, ist es nicht weit her mit der pseudoreuigen Selbstkontrolle, sondern jetzt macht Goethe sich erst recht persönlich Luft über die engstirnige Kritik mit dem erhobenen moralischen Finger, der er in seinem Privatleben, als Autor der *Römischen Elegien* und der *Venezianischen Epigramme* ausgesetzt ist:

Also, das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert!
Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegne, gesellt;
Daß ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten;
Daß sie nach Latium mir gern in das Leben gefolgt;
Daß nicht Stand und Rang und Geschäft mich, den Menschen verändert;
Daß ich der Heuchelei dürftige Maske verschmäh't;
Daß ich Natur und Kunst zu fühlen mich treulich bestrebe;
Daß mich kein Name betört, daß mich kein Dogma beschränkt? –
Solcher Fehler, o Muse, die du so emsig gepfleget,
Zeihet der Pöbel mich! – Pöbel nur sieht er in mir!
Ja, sogar der Bessere selbst, der gutmütig Deutsche,
Will mich anders; doch du, Muse, befehlst mir allein! –
Denn du bist es allein, die noch mir die innere Jugend
Frisch erneuerst, und sie mir bis zu Ende versprichst!²

¹ Friedrich Schiller, *Briefwechsel; Briefe an Schiller 1.11.1795-31.3.1797*, in Ders., *Werke. Nationalausgabe*, Bd. 36, T. 1, hrsg. v. Norbert Oellers – Julius Petersen – Lieselotte Blumenthal, Böhlau, Weimar 1972, S. 383.

² FA 1, S. 622. Siehe Kommentar von Karl Eibl in *ebd.*, S. 1200. Zu den Versen:

Goethe hätte den Text gerne in den «Horen» als Eröffnung des neuen Jahrgangs 1797 veröffentlicht – Schiller findet die Elegie zwar großartig, ist sogar tief gerührt von ihr, aber drucken, und sogar in den «Horen», will er sie dann lieber doch nicht. Und Goethe fügt sich, es sind auch zumindest keine brieflichen Klagen wegen der Unterdrückung überliefert, er lässt den Text zwar in Abschriften kursieren, aber publiziert wird er erst Jahre später in den *Neuen Schriften* von 1800, dort dann auch nur mit abmildernden Änderungen. Abgesehen von der Streichung zahlreicher, den Zorn unterstreichender Ausrufezeichen wird dann z.B.: «Daß nicht Stand und Rang und Geschäft mich, den Menschen verändert» zu: «Daß des Lebens bedingender Drang nicht den Menschen, verändert»³. Indem er den Text erst veröffentlicht, als die Wogen der *Xenien*-Polemik sich geglättet haben (und nachdem sein Klärungsversuch durch die Verbreitung der handschriftlichen Kopien in Weimar erneut gescheitert ist), fügt sich Goethe dem «Pöbel», denn dieser macht eben wenn nicht die Mehrheit, so doch einen nicht unbedeutenden Teil der Leserschaft und vor allem seines Weimarer Lebensumfeldes aus. Das gleiche Muster des partiellen (und letztlich dennoch nicht ausreichenden) Nachgebens findet sich in der Produktions- und Publikationsgeschichte der *Römischen Elegien* (und genauso der *Venezianischen Epigramme*).

Wie man heute problemlos und unzensiert in der Frankfurter oder der Münchner Ausgabe nachlesen kann, war der Zyklus der *Römischen Elegien* deutlich umfangreicher geplant, als jener von zwanzig Elegien, «an die wir uns gewöhnt haben»⁴. Mit Sicherheit hatte Goethe ursprünglich eine Sammlung von 22 Elegien im Sinn; nimmt man die zwei «priapischen», die allerdings schon frühzeitig ausgesondert wurden, noch hinzu, kommt man schon auf 24, und teilt man die Vermutung, dass die beiden der Schwangerschaft der Geliebten gewidmeten, die Goethe ans Ende der *Venezianischen Epigramme* (als Nr. 101 und 102) stellt, eigentlich dazugehörten⁵, so erhöht sich die anfängliche Gesamtzahl sogar auf 26 Elegien. Außer dieser bedeutenden Kürzung des Umfangs, finden sich allerdings auch nicht wenige Eingriffe in den Text der übrig gebliebenen, nicht zuletzt sogar noch in der als Druckvorlage gedachten letzten Reinschrift *H*⁵⁰. Zudem hatte auch das, was nun 1795 im sechsten Heft der

«Denn du ... / versprichst!» gibt es den Hinweis: «Von anderer Hand am Rand»: Dies bedeutet ja nun keineswegs, dass diese sich als klärende und steigernde Fortführung des Vorherstehenden erweisenden Zeilen, nicht etwa von Goethe selbst stammen, sondern nur, dass diese von einem anderen Schreiber notiert wurden.

³ *Ebd.*, S. 622.

⁴ W. Daniel Wilson, *Goethes Erotica und die Weimarer 'Zensoren'*, Wehrhahn, Hannover 2015, S. 47.

⁵ Vgl. FA 1, S. 1132 f.

«Horen» erscheint, wie die spätere *Hermann und Dorothea*-Elegie, eine jahrelange Phase hinter sich, in der es ausgewählten Freunden vorgelesen, doch, da diese «gutmütigen Deutschen» (allen voran Karl August und Herder) von einer Veröffentlichung abrieten, nur in einem einzigen Fall, der vierzehnten (in den «Horen»: dreizehnten) Elegie⁶, die durch Vermittlung von Karl Philipp Moritz in der Berlinischen «Deutschen Monatsschrift» erschien, gedruckt wurde.

Im Falle der nur in der auch die beiden anderen ausgeschlossenen Nr. II und Nr. XVI enthaltenden Reinschrift *H*⁷¹ überlieferten, um den Fruchtbarkeitsgott Priapus kreisenden Elegien mag schon frühzeitig eine durch die mündlichen Reaktionen der ersten Zuhörer bewirkte Selbstzensur durchgeführt worden sein. Wie im Fall des «Walpurgissacks»⁷ war Goethe sich hier wohl selbst schon sicher, derartiges dem Publikum seiner Zeit nicht zumuten zu können⁸. Doch hat er diese Texte für die Zukunft doch aufbewahren wollen und er hat für den, der von ihrer Existenz wusste, in der elften Elegie (ursprünglich XII) eine deutliche Klage über ihren Ausschluss aus der Sammlung eingebaut, indem er darin Venus über die Unvollständigkeit des Pantheons durch das Fehlen ihres mit Bacchus gezeugten Sohnes, eben Priapus, trauern lässt. Die restlichen 22 Elegien gefielen Schiller außerordentlich, doch hatte er schon beim ersten Zuhören einige Bedenken, die er Goethe nicht verschwiegen haben wird, denn die Zusendung der ersten Druckvorlage am 26. Oktober 1794 (immerhin erst nach über einem Monat nach der Vorlesung) ist mit einer erstaunlichen Bitte um Diskretion und erneuter zensurlicher Prüfung verbunden: «Hier folgen die Elegien. Ich wünschte daß Sie sie nicht aus den Händen gäben, sondern sie denen, die noch über ihre Admissibilität zu urteilen haben vorläsen. Alsdann erbitte ich sie mir zurück, um vielleicht noch einiges zu retuschieren. Finden Sie etwas zu erinnern: so bitte ich es anzuzeigen»⁹.

Goethe war sich also keineswegs sicher, inwieweit die Texte publizierbar seien, obwohl er sie offensichtlich gegenüber der Schiller vorgelesenen Fassung bereits zensiert hatte, denn dieser bemerkt in seiner Antwort auf die Zusendung nicht nur, dass er über «einige Stellen [...] im Zweifel» sei, sondern auch, dass er einige «kleine Züge [...] ungern

⁶ Deren «besonders programmatischen Charakter als Versuch einer Synthese oder zumindest Abstimmung von ästhetischer und erotischer Sinnlichkeit» Karl Eibl in seinem Kommentar (FA 1, S. 1115) unterstreicht.

⁷ *Goethes Gespräche. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von F. Freiherrn von Biedermann*, hrsg. v. Wolfgang Herwig, Artemis, Zürich-Stuttgart 1965, Bd. 5, Nr. 7228.

⁸ Noch 1983 meint Klaus Oettinger, dass man die Aufnahme jener Elegien «in Goethes gesammelte Werke [...] bis zum heutigen Tage mit Recht nur selten für schicklich befunden» habe. Klaus Oettinger, *Verrucht, aber schön... Zum Skandal um Goethes «Römische Elegien»*, in «Der Deutschunterricht», 35 (1983), S. 18-30: 19.

⁹ FA 31.1, S. 42.

darin vermißt» habe. Immerhin waren Schillers «Zweifel» offensichtlich so schwerwiegend, dass die *Elegien* nicht mehr, wie geplant, in der ersten Nummer der «Horen» erscheinen, sondern erst viel später in der sechsten. Schiller muss auch überhaupt erst einmal insistierend nachfragen, bis dann am 12. Mai 1795 von Goethe die bekannte (und etwas pikirierte) Reaktion erfolgt: «Mit den Elegien wird nicht viel zu tun sein, als daß man die 2^{te} und die 16^{te} wegläßt; denn ihr zerstückeltes Ansehn wird auffallend sein, wenn man statt der anstößigen Stellen nicht etwas kurrenteres hinein restaurierte, wozu ich mich aber ganz und gar ungeschickt fühle».

Leider hat sich das Manuskript mit Schillers Streichungen nicht erhalten (und Goethe hat ja, auf seiner Fassung beharrend, die beiden Gedichte unzensiert in *H⁵¹* noch einmal reinschriftlich bewahrt), doch wenn man die mitunter recht brachialen Eingriffe in den Text der *Epigramme* vor Augen hat, so kann man sich eine ungefähre Vorstellung davon machen, warum Goethe sich weigerte, eine den ursprünglichen Wortlaut verdeckende Überarbeitung vorzunehmen¹⁰.

Man hat wiederholt und mit großem kombinatorischem Geschick die strenge Komposition des Zyklus in Bezug auf eine stringente Abfolge seines narrativen Gehalts und seiner Thematiken nachweisen wollen und dabei die kurzfristige Umstellung der Reihenfolge durch den Ausschluss zweier Elegien überhaupt nicht beachtet¹¹ oder die Ersetzung der ursprünglich zweiten durch die vierte als gleichwertige Lösung angesehen¹². Dabei ist doch wohl kaum zu übersehen, dass nur die gestrichene zweite eine überzeugende Abfolge vom Kennenlernen (II) über die Beruhigung der Geliebten, dass sie sich so schnell 'ergeben' (III) bis zur Freude an der einfachen Idylle gegenüber der lästigen öffentlichen Rolle (IV nun II) ergibt.

Somit waren also aus den *Erotica Romana* nicht nur die liebevollen Schwangerschafts-Elegien (die Goethe in den Kontext der *Epigramme* retten konnte), die frech-witzigen Priapus-Texte, sondern nun auch die am direktesten dem Sexualakt (II) und den Gefahren der Geschlechtskrankheiten (XVI) gewidmeten verloren.

¹⁰ Über die Details von Schillers Änderungswünschen und Streichungen wissen wir nichts, auch W.D. Wilsons Bemerkung: «Schiller wollte dieses Gedicht [d.i. Elegie II] um die Stellen kürzen, die zu nahe ans Pornographische grenzen» (Wilson, *Goethes Erotica*, a.a.O., S. 42) kann sich auf keine eindeutige Quelle stützen.

¹¹ Vgl. Gerhard Kaiser, *Wanderer und Idylle: ein Zugang zur zyklischen Ordnung der «Römischen Elegien»*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 202 (1965), S. 1-27.

¹² Vgl. Dominik Jost, *Deutsche Klassik. Goethes «Römische Elegien»*, Saur, München u.a. 1978², S. 76-82; Elisabeth Böhm, *Epoche machen. Goethe und die Genese der Weimarer Klassik*, edition lumière, Bremen 2017, S. 182-188.

Die Überarbeitungen der in den «Horen» veröffentlichten folgen verschiedenen Gesichtspunkten, unter denen derjenige der «Decenz» auch als Detailkorrektur, «Retuschierung», wie Goethe es nannte, noch immer wichtig bleibt, obgleich ja wohl – wie gesagt – Goethe hier schon vorab an der Schiller vorgetragenen Fassung eine nicht mehr zu rekonstruierende Selbstzensur vorgenommen hatte. Zunächst aber geht es in vielen Fällen um eine mit der Hilfe August Wilhelm Schlegels vorgenommene Korrektur der Hexameter-Form, deren strengere Anwendung die antikisierende Grundierung verstärkte. Darüber hinaus schwächt Goethe den zuvor deutlichen Bezug auf die eigene historische Person als Sprecher: Hieß es ursprünglich noch unmissverständlich:

Fraget nun wen ihr auch wollt mich werdet ihr nimmer erreichen
 Schöne Damen und ihr Herren der feineren Welt!
 Ob denn auch Werther gelebt? Ob denn auch alles fein wahr sei?
 Welche Stadt sich mit Recht Lottens der Einzigen rühmt?
 Ach wie hab ich so oft die törigten Blätter verwünscht,
 Die mein jugendlich Leid unter die Menschen gebracht,
 Wäre Werther mein Bruder gewesen, ich hätt ihn erschlagen
 Kaum verfolgte mich so rächend sein trauriger Geist.
 So verfolgte das Liedchen Malbrough den reisenden Briten
 [...] ¹³

so wird die «Horen»-Fassung durch die Streichung des Werther-Bezugs recht nebulös und der danach stehen gelassene Bezug auf den Malbrough-Gassenhauer schlicht unverständlich:

Ehret wen ihr auch wollt! Nun bin ich endlich geborgen!
 Schöne Damen und ihr, Herren der feineren Welt;
 Fraget nach Oheim und Vetter und alten Muhmen und Tanten;
 Und dem gebundenen Gespräch folge das traurige Spiel.
 Auch ihr übrigen fahret mir wohl, in großen und kleinen
 Zirkeln, die ihr mich oft nah der Verzweiflung gebracht,
 Wiederholet, politisch und zwecklos, jegliche Meinung,
 Die den Wandrer mit Wut über Europa verfolgt.
 So verfolgte das Liedchen *Malbrough* den reisenden Briten
 [...] ¹⁴

Sogar Ungereimtheiten dafür in Kauf nehmend, ging es Goethe hier offensichtlich darum, den naheliegenden Kurzschluss zu erschweren, das lyrische Ich mit seiner eigenen Person in eins zu setzen, wie es dann

¹³ FA 1, S. 400.

¹⁴ *Ebd.*

aber zumindest im Weimarer Umfeld dennoch weitgehend geschehen sollte, wo man die Elegien ihrer strengen Form ungeachtet weiterhin als Erlebnisgedichte lesen wollte, also – und dies war ja auch der wahre Grund für den lokalen Skandal – einfach nur das Urteil über das skandalöse Leben des Autors auf seine Dichtung übertrug (auch wenn man feststellen muss, dass die Forschung den spitzen Bemerkungen der sich betrogen fühlenden Frau von Stein eine zu große Beachtung schenkt)¹⁵. Nicht zuletzt geht es bei den Änderungen um eine Reduzierung zu explizit sexueller Passagen: In den Versen 3-5 von Elegie Nr. VI (in den «Horen» V): «Ich befolge den Rat durchblättere die Werke der Alten / Mit geschäftiger Hand täglich mit neuem Genuß. / Aber ich habe des Nachts die Hände gerne wo anders»¹⁶, wird in den «Horen» der fünfte zu: «Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt»¹⁷ abgeschwächt. Die darauffolgenden Verse, die äußerst plastisch-sinnlich sind und in der berühmten Formel: «Sehe mit fühlendem Aug', fühl mit sehender Hand»¹⁸ münden, bleiben dagegen unangetastet. In der Elegie VIII (in den «Horen» VII) griff Goethe gleich in drei der ersten sechs Verse ein; der Anfang: «O wie machst du mich, Römerin, glücklich»¹⁹ wird in der bekannten Weise verundeutlicht zu: «O wie fühl ich in Rom mich so froh!»²⁰

Doch die sich daran anschließende Klage über das trübe Leben «im Norden» gipfelt in den «Horen» nicht mehr in: «Da ein sittliches Bette dem darbenden Armen vergebens / Lohn der einsamen Nacht ruhige Stunden verhieß»²¹, sondern in das eher verkopfte: «Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes / Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank»²². Hier betreffen die Detailvarianten jenen ironisch-sarkastischen Ton, der sich ansonsten vor allem in den priapischen Elegien findet, denn die «Römerin» macht den Mann aus dem Norden ja gerade glücklich, indem sie ihm im 'unsittlichen Bett' den Lohn für seine geistige Tagesbeschäftigung gewährt, ein Glück, das sie in der «Horen»-Fassung nicht mehr schenken darf und dem nun nicht die frustrierte Sinnlichkeit, sondern nur weitere melancholische «dürre» Geistesnot entgegensteht.

Generell sind Goethe und Schiller allerdings davon überzeugt, dass die offene Rede in der gebundenen Form des antiken Metrums akzeptabel

¹⁵ Dazu: Oettinger, *Verrucht, aber schön...*, a.a.O., S. 25.

¹⁶ FA 1, S. 404.

¹⁷ *Ebd.*, S. 405.

¹⁸ *Ebd.*, S. 404 f.

¹⁹ *Ebd.*, S. 408.

²⁰ *Ebd.*, S. 409.

²¹ *Ebd.*, S. 408.

²² *Ebd.*, S. 409.

werde²³, was ja auch gerade beim Publikum der jüngeren Generation: der Brüder Schlegel, Humboldts funktioniert hat, überhaupt kann Wilhelm von Humboldt vom fernen Berlin aus berichten: «Von den *Elegien* höre ich doch durchaus mit hoher Achtung sprechen»²⁴.

Die Änderungen und Streichungen auf dem Weg von den *Erotica Romana* zu den *Elegien. Rom 1788*, die dann ab den *Werken* von 1806 uns als *Römische Elegien* bekannt sind, haben den Zyklus in seiner Kohärenz geschwächt, seinen Texten etwas an Witz und Klarheit geraubt.

Im Grunde folgen die inhaltlichen Überarbeitungen der Tendenz, die sich Herzog Karl August gewünscht hatte, aber in dem veröffentlichten «Horen»-Text immer noch nicht befriedigend umgesetzt sah, nämlich «einige zu rüstige gedanken, die er [=Goethe] wörtlich außgedrückt hat, bloß errathen zu laßen; andere unter geschmeidigeren Wendungen mittzuteilen, noch andere ganz zu unterdrücken»²⁵. Genau diesen Richtlinien war Goethe ja schon vor der Fassung der Druckvorlage in einem Akt von fortschreitender Selbstzensur gefolgt und sie waren auch bestimmend für die weiteren Änderungs- und Streichungsvorschläge Schillers. Warum aber akzeptierten Autor und Herausgeber derart drastische und den ursprünglichen Zyklus verstümmelnde Eingriffe in den Text?

Schillers diesbezügliche Bemerkung: «Übrigens kann man ja der Schamhaftigkeit, die von einem Journal gefordert wird, dieses Opfer bringen»²⁶ führt mich zu einigen abschließenden Überlegungen über die zentrale Bedeutung, die die «Horen» für die beiden Weimarer Autoren hatten.

Schillers kündigte das «Horen»-Projekt mit großem Enthusiasmus und voller Optimismus an. Am 12. Juni 1794 schreibt er an Körner: «Unser Journal soll ein Epoche machendes Werk seyn, und alles, was Geschmack haben will, muß uns kaufen und lesen»²⁷.

Da hatte er noch gar nicht an Goethe geschrieben, dem er erst am Tag darauf seine Bitte um Mitarbeit sendet mit dem vollmundigen Anhang der «Anzeige», in der es u.a. heißt:

²³ Oettinger (*Verrucht, aber schön...*, a.a.O., S. 29) bemerkt zum Vertrauen in das «allzu harmlose Präservativ»: «Goethe scheint hier darauf zu vertrauen, daß durch die Verwendung des antiken Versmaßes – gleichsam auf magische Weise – die antike Unbefangenheit gegenüber dem Bereich des Erotischen vermittelt wird».

²⁴ Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, a.a.O., Bd. 35, S. 282. Wilhelm von Humboldt an Schiller, August 1795.

²⁵ Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, a.a.O., Bd. 27, S. 237. Herzog Karl August an Schiller am 9. Juli 1795.

²⁶ *Ebd.*, S. 185. Schiller an Goethe, am 15. Mai 1795.

²⁷ *Ebd.*, S. 11. Schiller an Körner, am 12. Juni 1794.

Für Zeitschriften dieses Inhalts fehlt es gar nicht an einem zahlreichen Publicum, aber in dieses Publicum theilen sich zu viele einzelne Journale. Würde man die Käufer aller hieher gehörigen Journale zusammenzählen, so würde sich eine Anzahl entdecken lassen, welche hinreichend wäre, auch die kostbarste Unternehmung im Gange zu erhalten. Diese ganze Anzahl nun steht derjenigen Zeitschrift zu Gebot, die alle die Vortheile in sich vereinigt, wodurch jene Schriften im einzelnen bestehn, ohne den Kaufpreis einer einzelnen unter denselben beträchtlich zu übersteigen²⁸.

Das ist nichts weniger als eine aggressive Verdrängungsstrategie. Schon im Monat darauf, im Juli 1794, ist Schiller von der Machbarkeit dieses ambitionierten Vorhabens überzeugt:

Für die Horen eröffnen sich sehr gute Aspecten. Goethe ist nicht nur als Mitarbeiter, sondern auch als Mitbeurtheiler und als Mitglied des Ausschusses dazu getreten. [...] Ueberhaupt läßt es sich zu einer auserlesenen Societät an, dergleichen in Deutschland noch keine zusammen getreten ist, und das gemeinschaftliche Produkt derselben kann nicht anders als gut ausfallen²⁹.

Bekanntlich hatte ja auch in Goethe die «unvermuthete [...]» Begegnung mit Schiller «Epoche» gemacht und sein Vertrauen in eine glückliche Zusammenarbeit war groß³⁰.

Allerdings dürfte für Goethes Publikationsstrategie vor allem die Konvergenz der ästhetischen Ideen und die Hoffnung, diese nun gemeinsam mit Schiller konsequent in den «Horen» kommunizieren zu können, wichtig gewesen sein. Er konnte einen ökonomischen Misserfolg der Zeitschrift gelassen in Kauf nehmen, denn zum einen verdiente er in Weimar nicht schlecht und zum anderen konnte er sich immer auf eine Unterstützung aus dem ansehnlichen Familienvermögen verlassen³¹.

Wenn Schiller dagegen im Mai 1795 besorgt bemerkt, es sei «für schlechte Autoren eine herrliche Zeit, für solche, die nicht bloß Geld verdienen wollen, desto schlechter»³², so versichert er Goethe ihres geteil-

²⁸ *Ebd.*, S. 13. Schiller an Goethe, am 13. Juni 1794.

²⁹ *Ebd.*, S. 21. Schiller an Körner, am 4. Juli 1794.

³⁰ FA 31.1, S. 20. Goethe an Schiller, am 27. August 1794.

³¹ Dennoch hat man im Fall der bei Cotta den «Horen» nachfolgenden «Propyläen» und insgesamt für die Einzel- und Gesamtausgabe seiner Werke nachgewiesen, dass er hohe Forderungen an seinen Verleger Cotta stellte und stellen konnte. Goethe etablierte eine «doppelte Oekonomie», «eine verlagsgeschichtlich signifikante Entkoppelung von realem Marktwert und Honorar», denn in seinem Falle zählte nicht in erster Linie der unmittelbare Verkaufserfolg, sondern das Prestige, das sich der Verleger sicherte, wenn er den allgemein als größten deutschen Dichter verehrten Autor in seinem Programm anführen konnte.

³² Friedrich Schiller, *Briefe I. 1772-1795*, in Ders., *Werke und Briefe*, hrsg. v. Georg Kurscheidt, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 2002, Bd. 11, S. 823.

ten literaturpolitischen Anliegens als zentrales Motiv für die Gründung der «Horen», lässt aber doch zugleich mit «bloß» keinen Zweifel daran, dass es ihm sehr wohl auch um das Geldverdienen ging. Schiller war nicht arm, aber er musste – abgesehen von einer herzoglichen Pension – tatsächlich mit dem wirtschaften, was er durch seine publizistischen Unternehmungen einnahm³³. Dass ihm dies im Wesentlichen immer zufriedenstellend gelang, hat nicht wenig mit seinem publizistischen Geschick zu tun, das ihm etwa im Falle des «Musen-Almanachs» eine mehrfache Auflage verschaffte, ihn deshalb auch im Bezug auf den *Wallenstein* realistisch entscheiden ließ, diesen keineswegs in seinen bereits im Niedergang begriffenen «Horen» veröffentlichen zu wollen. Für den «Almanach» bekam Schiller ein ansehnliches Honorar: allein 300 Taler für die Herausgabe. Im Fall der «Horen» kassierte Schiller schon einen Vorschuss von immerhin etwa 240 Talern und hatte insgesamt mit Cotta einen Vertrag abgeschlossen, der den Beiträgern «zwischen 3 und 8 Louisdor (also 15 bis 40 Reichstaler) zusicherte, was für «Schillers Aufsatz ‚Ueber naive und sentimentalische Dichtung‘ allein etwa 250 Taler»³⁴ ausmacht, dazu erhielt er noch für die Redaktion 280 Taler.

Dass ein konservativer Aufklärer wie Nicolai oder Metrikpedanten wie Manso die neue Ästhetik kritisierten, hat Goethe und Schiller wohl kaum irritieren können, die Sottisen und Sticheleien der Frau von Stein waren für Goethe ein lästiges gesellschaftliches, mit Sicherheit kein literarisches Problem; dass jedoch auch Herder Unverständnis zeigte, machte allerdings deutlich, dass man in Weimar tatsächlich isoliert war. Brecht hat also zum Teil Recht, wenn er von einer «hochgesinnten» Verschwörung gegen das Publikum spricht, ganz sicher vor allem mit seinem Erstaunen darüber, wie weit man den «anpassungsversuch»³⁵ treiben wollte. Doch der Wutausbruch in der *Hermann und Dorothea*-Elegie lässt sich mit der Verzweiflung darüber erklären, dass vor allem in der engen Weimarer Gesellschaft, darunter eben auch für Herder, selbst dieses Opfer nicht genug war.

Dennoch sind «Die Horen», zumindest im ersten Jahr, ein guter publizistischer Erfolg, in dem sie eine für jene Zeit hohe Auflage von durchschnittlich 2000 bis 2300 Exemplaren erreichen³⁶, obwohl gerade

³³ Siehe dazu: Norbert Oellers, *Schiller und das Geld*, in «Manuskripte», 3 (2010), S. 22-39.

³⁴ Schiller, *Werke*, a.a.O., Bd. 41: II A, S. 355. Hinweis in Oellers, *Schiller und das Geld*, a.a.O., S. 32.

³⁵ Bertold Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*, Aufbau Verlag, Berlin 1977, S. 437. Hinweis bei Helmut Brandt, «Die 'hochgesinnte' Verschwörung gegen das Publikum». *Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis*, in *Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik*, hrsg. v. Wilfried Barner – Eberhard Lämmert, Cotta, Stuttgart 1984, S. 19-35: 19.

³⁶ Helmut Prасhek, *Neues zur Druckgeschichte der «Horen»*. *Unbekannte Doppel-*

die erste Nummer das Publikum wahrscheinlich weitgehend enttäuscht hatte. Denn entgegen der Ankündigung, dass man sich an ein breites gebildetes, nicht aber an ein gelehrtes Publikum wenden wolle, waren «Die Horen» zweifellos zu 'kopflastig', indem die philosophisch-theoretischen Beiträge eindeutig überwogen und die literarischen kaum ein Drittel ausmachten³⁷. Dass Goethe das sechste Heft als «Centaur» bezeichnen kann, spricht immerhin für seine Überzeugung, dass wenigstens in diesem eine Art spannungsvolles Gleichgewicht zwischen den *Elegien* als seinem und den Ästhetischen Briefen als Schillers Beitrag, zwischen Poesie und Philosophie erreicht worden war.

Bereits mit dem zweiten Jahrgang ging die Auflage der «Horen» aber so deutlich zurück, dass sie für den Verleger bereits zu einem Verlustgeschäft wurden. Helmut Koopmann spricht gar von einem «Horen-Desaster»³⁸. Eher aber sollte man – worauf Roger Paulin hingewiesen hat –, das Leuchtraketenhafte einer programmatischen Zeitschrift, die bewusst auf Provokation abzielt und die damit in gewisser Weise ihre Kurzlebigkeit bereits in Kauf nimmt, im Fall der «Horen» genauso wie beim «Athenaeum» berücksichtigen³⁹. Die Absicht, auf eklatante und mitunter skandalöse Weise eine neue Ästhetik und Kulturpolitik einzuführen, haben beide Publikationsorgane zweifellos erfüllt, und, nachdem sich die Skandalwogen geglättet und Deutschland seine Weimarer Dioskuren entdeckt hatte, wurden Goethes *Römische Elegien* zum klassischen Text par excellence⁴⁰. Bis vor nicht vielen Jahren in der Fassung der zwanzig Gedichte der «Horen», seit einiger Zeit nun auch in ihrer mutigeren Version von vierundzwanzig Elegien, unter denen die letzten vier mit Sicherheit nicht die schlechtesten sind. Entspricht unsere heutige Zeit etwa der in der folgenden (laut Eckermann) von Goethe gut dreißig Jahre nach dem *Elegien*-Skandal indirekt geäußerten Utopie:

Könnten Geist und höhere Bildung [...], ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes Spiel; er könnte immer durchaus wahr sein und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen. So aber muß er sich immer in einem gewissen Niveau halten; er hat zu bedenken,

drucke und Zeugnisse, in «Goethe-Jahrbuch», 25 (1963), S. 347.

³⁷ Vgl. Sylvia Kall, «Wir leben jetzt recht in Zeiten der Fehde». *Zeitschriften am Ende des 18. Jahrhunderts als Medien und Kristallisationspunkte literarischer Auseinandersetzung*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a., 2004, S. 174.

³⁸ Helmut Koopmann, *Schillers «Horen» und das Ende der Kunstperiode*, in *Schiller Publiciste / Schiller als Publizist*, hrsg. v. Raymond Heitz – Roland Krebs, Bern u.a. 2007, S. 219-230: 230.

³⁹ Zur Vergleichbarkeit der beiden so unterschiedlichen Zeitschriften siehe: Roger Paulin, «Die Horen» und «Athenäum»: ein Vergleich, *ebd.*, S. 385-395.

⁴⁰ So auch noch im programmatischen Titel der Veröffentlichung von Jost, *Deutsche Klassik. Goethes «Römische Elegien»*, a.a.O.

daß seine Werke in die Hände einer gemischten Welt kommen, und er hat daher Ursache, sich in acht zu nehmen, daß er der Mehrzahl guter Menschen durch eine zu große Offenheit kein Ärgernis gebe⁴¹.

⁴¹ Goethe zu Eckermann, am 25. Februar 1824, vgl. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hrsg. v. Christoph Michel u. Mitwirkung v. Hans Grütters, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 2019², S. 90.

«...denn was ich berühre, / Wird mir unter der Hand
gleich ein behendes Gedicht».
Textuelle Metamorphosen und poetisches Kalkül in
Goethes *Venezianischen Epigrammen*

Claus Zittel

Denn da ich immer vorwärts strebe, so vergesse ich, was ich
geschrieben habe, wo ich denn sehr bald in den Fall komme,
meine Sachen als etwas durchaus Fremdes anzusehen.
Goethe an Eckermann, 17. Februar 1831

1.

Unter jenen Werken Goethes, die mannigfache textgenetische und textgeschichtliche Transformationen erfahren haben, sind seine überwiegend in Venedig verfassten, dann von ihm selbst mehr oder weniger freiwillig, und später rabiart von den posthumen Editoren veränderten, zensierten, ja geschändeten Epigramme ein besonders aufschlussreiches Beispiel. Zum einen ist die Handschriftenlage ungewöhnlich gut, es gibt zwei Haupthandschriften, Reinschriften und mehrere Drucke zu Lebzeiten, zum andern kam es posthum zu aus skandalöser Prüderie vorgenommenen Zensurpraktiken und Marginalisierungen, nicht zuletzt durch die *Hamburger Ausgabe*¹, die nur 43 Epigramme aufnahm. Neuere Editionen haben die handschriftliche Überlieferung der *Venezianischen Epigramme* in ihren wichtigsten Planungs- und Vollendungsstadien sichtbar gemacht, eine kritische Ausgabe jedoch fehlt noch immer². Aus diesem Grund wird jeder Versuch, die textuellen

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 1: *Gedichte und Epen I.*, C.H. Beck, München 1981, S. 174-184.

² Johann Wolfgang Goethe, *Venezianische Epigramme*, in Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. v. Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert – Norbert Miller – Gerhard Sauder, Bd. 3.2.: *Italien und Weimar. 1786-1790*, hrsg. v. Hans J. Becker – Hans-Georg Dewitz – Norbert Miller – Gerhard H. Müller – John Neubauer – Irmtraut Schmidt, Hanser, München 1990, S. 83-15; 486-517 (MA); Ders., *Venezianische Epigramme. Eigenhändige Niederschriften, Transkriptionen und Kommentar*, hrsg. v. Jochen Golz – Rosalinde Gothe, Insel, Frankfurt a.M. 1999. Die Grundschrift der Handschrift H 55 und die frühen Drucke bietet nebst Konkordanz die *Münchner Ausgabe*. Zusammen mit der Faksimile-Ausgabe der Haupthandschriften H 56 und H 55 in der Ausgabe von Golz und Gothe hat man so eine Textgrundlage, die

Verwandlungen der Epigramme zu beschreiben, sich mit dem Mitteilen einiger vorläufiger Eindrücke bescheiden müssen. Gleichwohl erlauben diese, einige grundsätzlichere Überlegungen zum Thema unseres Bandes anzustellen. Denn in den *Venezianischen Epigrammen* sind Verwandlungen in vielen Gestalten zu beobachten: als Übersetzungen und Umdichtungen von Prätexten, als Gattungstransformationen und in zahlreichen Einzelmodifikationen von Fassung zu Fassung, in den Rearrangements der Anordnungen, sowie den sprachlichen und metrischen Korrekturen von eigener und fremder Hand. Hinzu kommt, dass in den Epigrammen immer wieder nicht nur der Produktionsprozess selbst, sondern auch das Vorläufige und Transitorische ihrer Existenz thematisch wird. Seit langem lösen diese Besonderheiten bei Interpreten Unbehagen aus. So beklagte Georg Brandes, man sei es «bei Goethe nicht gewohnt, so durch die Küche geführt zu werden, statt die fertige Mahlzeit in einem festlichen Raum vorgesetzt zu bekommen»³.

Obwohl mittlerweile das Interesse an Einblicken in die Schreibwerkstätten von Autoren immens geworden ist, fristen Goethes *Venezianische Epigramme* in der Forschung nach wie vor ein Schattendasein. Stephan Oswald, der die erste und seither maßgebliche Monographie zu ihnen vorlegte⁴, zitierte noch 2014 zustimmend die alte Feststellung Nussbergers, dass sie «von den Wagenlenkern der Goethe-Philologie gerne behutsam umfahren wurden»⁵. Die sexuellen Freizügigkeiten, die scharfe Religionskritik der Epigramme in Verbindung mit der Neigung der Forschung zur immer gleichen biographischen Lesart, der zufolge Goethe sie missgelaunt verfasst habe⁶, als er in seiner doch sonst so geliebten

auch einzelne Veränderungsschritte nachzuvollziehen erlaubt. Dies ist ein bedeutender Fortschritt gegenüber der früheren editorischen Situation, doch eine kritische Edition, die alle Varianten und Streichungen dokumentiert, steht weiterhin aus.

³ Georg Brandes, *Goethe*, Erich Reiss, Berlin 1922⁴, S. 309.

⁴ Stephan Oswald, *Früchte einer großen Stadt. Goethes «Venezianische Epigramme»*, Winter, Heidelberg 2014, S. 11 f. Vgl. auch den Forschungsüberblick in Elisabeth Böhm, *Epoche machen. Goethe und die Genese der Weimarer Klassik zwischen 1786 und 1796*, Diss. Bayreuth 2015, S. 4-12.

⁵ Max Nußberger, *Goethes Venezianische Epigramme und ihr Erlebnis*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 55 (1930), S. 379-389: 389.

⁶ Diese Auffassung ist topisch mindestens seit: Erwin Jahn, *Ein Buch des Unmuts (Goethes «Venezianische Epigramme»)*, in «Goethe-Jahrbuch. Die Goethe-Gesellschaft in Japan», 6 (1937), S. 11-47. Dass der notorische «Unmut» ein Gattungsspezifikum des Epigramms und folglich kein persönlicher Stimmungsausdruck ist, hat bereits Neumann klargestellt: «Polemische Gereiztheit, Zorn, Unmut, sogar Haß und Mißgunst, Invektive, Obszönität, Spottlust sind Gefühlshaltungen des Epigramms» (Gerhard Neumann, *Nachwort zu Deutsche Epigramme*, hrsg. v. Ders., Reclam, Stuttgart 1980, S. 285-355: 321). Zur Gattungsgeschichte siehe insbes. die bahnbrechende Studie von Wolfgang Preisendanz, *Die Spruchform in der Lyrik des alten Goethe und ihre Vorgeschichte seit Opitz*, Winter, Heidelberg 1952.

Lagunenstadt weilte, verhinderten, so Oswalds Bilanz, eine angemessene Rezeption, die zuvörderst erst einmal sich klar machen müsste, dass das epigrammatische Ich nicht mit Goethe identisch ist und die Epigramme im Lichte der Gattungspoetik und Zeitkultur, also in ihrem intertextuellen und kulturellen Bezugsfeldern zu situieren und zu deuten seien. Ersichtlich vom Wunsch geleitet, einen integralen Zyklus zum Ausgangspunkt der eigenen Deutung machen zu können, behauptet Oswald jedoch, es läge mit den im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* abgedruckten *Venezianischen Epigramme* eine definitive Fassung vor. Mit Grund wurde dies als ebenso unhaltbare wie folgenreiche Festlegung eines Interpreten kritisiert⁷, der sich einer text- und werktheoretischen Beschreibung der editorischen Situation enthoben wähnt. Wie andere vor und nach ihm⁸, erliegt Oswald überdies der Versuchung einer Modernisierung, wenn er Goethe als Flaneur porträtiert, der flüchtige Eindrücke in Epigramme ummünzt. Man ist ihnen noch nicht wirklich beigegeben.

2.

Bereits ein vorläufiger Überblick über die Textgrundlagen zeigt indes, dass die bisherige Deutungspraxis sich auf schwankendem Boden bewegt. Im Folgenden werde ich daher die philologische Ausgangssituation schildern, Probleme der Beschreibung von Textgenesen exemplarisch vor Augen führen, um schließlich zu fragen, wie Goethes Arbeitsweise anhand der Fassungen der *Venezianischen Epigramme* editionswissenschaftlich und texttheoretisch adäquat rekonstruiert werden könnte. Aus textologischer Warte⁹ wird Skepsis bei der Frage angemeldet, inwieweit oder ob überhaupt Goethes morphologische Leitideen mit den Textbefunden zusammenstimmen.

Meine Ausgangsvermutung dabei ist, dass durch eine Engführung von Goethes Naturauffassung und seiner Schreibpraxis der Fragehorizont einseitig verengt würde. Verabschiedet man das Ideal des 'auratischen Werkes' zugunsten der textgenetischen Betrachtung, sollten gleichwohl

⁷ Vgl. Vincenz Piepers Rezension in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» (2018), 1, S. 191-195: 192.

⁸ Wolfdietrich Rasch, *Die Gauklerin Bettine in Goethes «Venetianischen Epigrammen»*, in *Aspekte der Goethezeit*, hrsg. v. Stanley A. Corngold – Michael Curschmann – Theodore Ziolkowski, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1977, S. 115-136; Hendrik Birus, *Goethe, der erste deutsche Großstadilyriker*, in *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, hrsg. v. Christian Moser u.a., Aisthesis, Bielefeld 2005, S. 123-131.

⁹ Vgl. hierzu *Textologie: Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung*, hrsg. v. Martin Endres – Axel Pichler – Claus Zittel, De Gruyter, Berlin-Boston 2017.

auch solche alternativen Beschreibungsmodelle für Goethes dichterische Produktion im Spiel gehalten werden, die eher diskontinuierliche, vorläufige, spielerische, kombinatorische oder kalkulatorische Prozesse einfangen können. Dies anzumahnen erscheint nötig, da gerade Verfechter textgenetischer Editionen keineswegs selten just unter Berufung auf Goethes Terminologie von Metamorphosen von Texten sprechen, ja man kann sogar sagen, dass das editionsphilologische Vokabular sich auffallend häufig immer dann aus Goethes biologischer Lexik speist, wenn Textbewegungen beschrieben werden sollen. So haben sich z.B. Matthias Buschmeier und Till Dembeck an Goethes organisistischer Lebensformel von Systole und Diastole orientiert¹⁰, um ein autopoietisches Produktionsmodell für die dichterische Praxis zu begründen. Konjunktur haben überhaupt Theorien textueller Eigenbewegung, die ohne Rekurs auf die Autorintention Verwandlungsprozesse in den Blick nehmen wollen. Die Übernahme biologischer Metaphern hat jedoch Tradition, schon Beissner wollte in seinem Treppenstufenmodell von Text-Varianten das Werden des Kunstwerks «vom ersten Keim des Gedankens bis zur entfalteten Form» erscheinen lassen¹¹. Es suggerieren die Keim- und Metamorphosen-Metaphern jedoch eine Vergleichbarkeit von biologischen oder gar physikotheologischen Transformationen einerseits und Werkgenese andererseits und wir müssen uns fragen, ob die Textbefunde so neutral genug beschrieben werden, und nicht eher ein nach den autonomieästhetischen Vorstellungen der Rezipienten idealisierter, gleichsam organischer Entstehungsvorgang in die Abfolge von Entwürfen und Fassungen hineinokuliert wird. Solche Analogien sind hermeneutische Hilfen und Denkschranken zugleich. Werden sie zudem systematisch begründet, fixiert man sie auf Dauer.

David Wellbery zufolge, habe sich mit Goethes morphologischem Denken ein Wandel von einem eidetischen zu einem endogenen Formbegriff vollzogen, der Folgen für die Kunsttheorie und die kulturelle

¹⁰ *Textbewegungen 1800/1900*, hrsg. v. Matthias Buschmeyer – Till Dembeck, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 13-17. Vgl. u.a. die Kritik an der editionswissenschaftlichen Instrumentalisierung Goethescher Gedanken zum Herausbilden von Kunstwerken von Rüdiger Nutt-Kofoth, *Goethe und Goethe-Philologie als Muster der neugermanistischen Editionswissenschaft: Eine Skizze mit Blick auf literaturwissenschaftsgeschichtliche Kontexte*, in «Goethe Yearbook», 19 (2011), S. 215-229: 222.

¹¹ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begonnen durch Norbert v. Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass – Ludwig v. Pigenot, Bd. 4: *Gedichte*, besorgt durch Norbert v. Hellingrath, 2. Aufl., Propyläen, Berlin 1923, S. 269. Hinweis auf dieses Zitat und weitere erhellende Belegstellen und Ausführungen zur Problematik der Verwendung einer organisistischen Metaphorik für die Beschreibung von Textgenesen bei: Rüdiger Nutt-Kofoth, *Textgenese. Überlegungen zu Funktion und Perspektive eines editorischen Aufgabengebiets*, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik», 37 (2005), 1, S. 97-122: 102-106.

Selbstbeschreibung zeitige, da man nun Entwicklung als sukzessive Entfaltung einer inneren Form begreifen könne. In der Moderne sei dann ein dritter, konstruktivistischer Formbegriff hinzugekommen. Unterschieden werden könne somit zwischen platonischen, morphologischen und konstruktivistischen Formmodellen, wobei Wellbery für Goethe die zentrale Bedeutung des zweiten, organologischen Entwicklungsmodells hervorhebt¹². Das leuchtet ein, sollte jedoch nicht dazu verleiten, die Morphologie als Leitprinzip aus dem Bereich der Natur in die Welt der Texte zu exportieren, um so die Schreibpraxis als ein gleichsam natürliches Umbilden von Formen zu charakterisieren oder Goethe ein vitalistisches Autorkonzept zu unterstellen¹³. Wer textuelle Transformationen als Metamorphosen beschreibt, vollzieht einen naturalistischen Fehlschluss in der Texttheorie. Goethe mag in seiner Poetologie morphologische Ideen aufgenommen haben, doch seine poetische Praxis folgt diesen nicht. Betrachten wir die Abfolge der Textzeugen der *Venezianischen Epigramme* näher, dann tritt zutage, dass just die Kennzeichen, die Wellbery für das konstruktivistische Formdenken als charakteristisch ansieht, Goethes Schreibpraxis bestimmen, deren formgebende Akte Setzungscharakter haben.

In flüchtiger Vogelschau seien daher zuerst die Etappen der Entstehung der *Venezianischen Epigramme* anvisiert. Als Wegweiser dient mir Gerhard Schmid's verdienstvolle Rekonstruktion der Überlieferung¹⁴, die ich nun mit den Textbeschreibungen von Jochen Golz abgleiche¹⁵, chronologisch ordne und um frühe Drucke ergänze. Zu beachten gilt, dass mit der zeitlichen Abfolge keine Entwicklungslogik unterstellt sein soll. Es gibt

1. zum Teil schwer entzifferbare Entwürfe zu vier Epigrammen in Goethes Martial-Ausgabe.
2. Ein Notizbuch (H 54, GSA 27/60), das vor April/Mai 1790 mit Bleistift niedergeschriebene Konzepte zu 42 vollständigen Epigrammen sowie Vorstufen zu mindestens 20 nicht vollendeten Epigrammen enthält.

¹² David E. Wellbery, *Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800*, in *Morphologie und Moderne: Goethes 'Anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hrsg. v. Jonas Maatsch, De Gruyter, Berlin-Boston 2014, S. 17-42: 18 f.

¹³ Vgl. Dorothea von Mücke, *Goethe's Metamorphosis: Changing Form in Nature, the Life Sciences, and Authorship*, in «Representations», 95 (2006), S. 27-53.

¹⁴ Gerhard Schmid, *Die Handschriften zu Goethes «Venezianischen Epigrammen». Prolegomena zur Analyse und Auswertung einer unausgeschöpften Quelle*, in *Im Vorfeld der Literatur. Vom Wert archivalischer Überlieferung für das Verständnis von Literatur und ihrer Geschichte*, hrsg. v. Karl-Heinz Hahn, Böhlau, Weimar 1991, S. 35-45: 36 f. Vgl. zur handschriftlichen Überlieferung en detail den Kommentar in MA 3.2, S. 491-493.

¹⁵ Jochen Golz, *Alle Ordnung ist vorläufig. Über den Zusammenhang von Textgenese und Entstehungskontext in Goethes Venezianischen Epigrammen*, in «editio», 12 (1998), S. 69-78.

3. 7 weitere, im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/1, 16, 2 b und I, 16, 3 e) einzeln überlieferte und meist von Goethes Hand mit Bleistift notierte Entwürfe zu den Epigrammen 14 und 57 (WA I, 1, S. 311 und 321), Nachtrag 38 und 50 (WA I, 53, S. 15 f. und 18) sowie den Paralipomena 7, 10 und 11 (WA I, 53, S. 348-349).
4. Ein Quartheft (H 56) mit 106 eigenhändig mit Tinte in lateinischer Schrift in Venedig vor Juli 1790 niedergeschriebenen Epigrammen Nr. 1-34 b, 36-48, 50-51, 53-55, 67-70, 72-76, 80, 96, 99-101, 103; Par 39, 48, 52-53, 61-63. Das Quartheft enthält mit Bleistift notierte Entwürfe sowie Korrekturen in Tinte und Rötel direkt im Text, es ist ein Arbeitsheft.
5. Ein Notizbuch (H 61), das Goethe auf der Reise nach Schlesien (26. Juli-Ende September 1790) nach der Rückkehr aus Italien (Juli 1790) verwendet hatte, mit eigenhändigen Konzepten für 19 Epigramme, von denen sich keines in H 56 findet und das daher wahrscheinlich später entstand.
6. Ein zweites Quartheft (H 55), in das Goethe nach Oktoberanfang 1790 eigenhändig mit Tinte in lateinischer Reinschrift 138 Epigramme notiert, unter ihnen 6 aus dem «schlesischen» Notizbuch.
7. Eine vermutlich noch 1790 begonnene und abgebrochene Reinschrift (H 57, GSA 25/1, 16,1) mit den 15 Epigrammen aus dem Quartheft H 55 (Epigramme 1-6, 8-11, 14-15, 17, 18, 52).
8. Eine kalligraphische Abschrift (H 59) auf der Basis der Reinschrift H 55 eines unbekanntes Schreibers von 74 Epigrammen, als Geschenk 1791 der Herzogin Anna Amalia übergeben, die noch zahlreiche später nicht im *Musen-Almanach* veröffentlichte erotische und religionskritische Epigrammen aufnimmt. Vier von gleicher Hand auf gleichem Papier abgeschriebene Epigramme (GSA 25/1, 16, 3 a-d., Nachtrag 1, 5, 12 und 39, WA I, 53, S. 8, 11, 16) hat Goethe zurückgehalten.
9. *Sinngedichte*. Erstveröffentlichung von 24 Epigrammen in der *Deutschen Monatsschrift* vom Juni und Oktober 1791, darunter zwei Epigramme, die später nicht in den *Musen-Almanach für das Jahr 1796* aufgenommen werden.
10. *Epigramme. Venedig 1790*: 103 Epigramme, die anonym im *Musen-almanach für das Jahr 1796*¹⁶ in eigener Sektion am Ende separiert gedruckt wurden. Schiller hatte aus ca. 150 von Goethe eingesendeten Epigrammen eine Auswahl getroffen¹⁷. Das Druckmanuskript ist nicht überliefert.

¹⁶ [Johann Wolfgang Goethe], *Epigramme. Venedig 1790*, in *Musen-Almanach auf das Jahr 1796*, hrsg. v. Friedrich Schiller, Unger, Berlin 1796, S. 205-260, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10024411421>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

¹⁷ Vgl. das Verzeichnis der Inzipsits in der zunächst vorgesehenen Anordnung für den «Musenalmanach» 1796, (WA I 1, 305-331).

11. Die Werkausgaben von 1800¹⁸ und 1806¹⁹ revidieren die im *Musen-Almanach* erschienenen Epigramme nach metrischen Vorschlägen August Wilhelm Schlegels und infolge von Riemers Textredaktion.
12. *Gedichte. Ausgabe letzter Hand* des Jahres 1827²⁰. Die früher in den Werkausgaben vorgenommenen Veränderungen der Epigramme werden teilweise ohne Goethes Zutun zurückgenommen.
13. *Weimarer Ausgabe* (an der *Ausgabe letzter Hand* orientiert)²¹: Zerstörte zunächst teilweise die nur handschriftlich überlieferten, anstößigen Epigramme und druckte 1887 die bekannten. Die unvollständig rekonstruierten nachgelassenen Epigramme wurden dann in späteren Bänden zerstreut publiziert (WA I, 5.2: Paralipomena, 1910; WA I, 53: Nachträge/Weitere Paralipomena, 1914).

3.

Sammeln wir zunächst einige Beobachtungen: Obzwar von den *Venezianischen Epigrammen* für Goethes Schaffen ungewöhnlich viele Textzeugen vorliegen, ist die Überlieferung unvollständig. So fehlt insbesondere das Druckmanuskript zum *Musenalmanach* mit den Eingriffen Schillers. Ohnehin kann man nie wissen, was an Unerwähntem verloren ging. Genetische Linien lassen sich daher stets nur auf Indizienbasis nachträglich konstruieren und im vorliegenden Fall nur mit Gewalt durch das Material ziehen.

Die Druckfassungen bieten gegenüber den Handschriften manchmal Verdeutlichungen, etwa durch das Zusammenziehen von Epigrammpaaren, aber auch Streichungen, Abmilderungen, Verunklarungen, und den Verlust an Bezügen, Pointen, wirkungsvollen Gradationen und Antithesen. Nicht selten ist es daher der Fall, dass die Druckfassung in Hinblick auf Form, Komplexität und gedankliche Schärfe hinter den Entwurf zurückfällt. Burnikel stellt z.B. anhand von Epigramm 55 mit Recht fest, «daß die gedruckte Fassung ein trauriger Torso gegenüber den ursprünglichen Versionen»²² sei. Auch kann nicht davon ausgegangen werden, dass die späteren,

¹⁸ *Goethes Neue Schriften*, J.F. Unger, Berlin 1800, Bd. 7, S. 249-308, online <<https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10108960?page=5>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

¹⁹ *Goethes Werke*, Cotta, Tübingen 1806–1810, Bd. 1, S. 357-382, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10036739669>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

²⁰ *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, 40 Bde, J.G. Cotta, Stuttgart-Tübingen 1827-1830, Bd. 1., S. 345-376, online <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10032433643>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023)

²¹ Erschienen 1887-1919 (WA).

²² Walter Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, in «Goethe-Jahr-

durch Schiller, August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Riemer korrigierten Druckfassungen den jeweils früheren Drucken überlegen sind, denn es schleichen sich mit jeder Ausgabe wieder neue unbeabsichtigte Fehler ein und nicht jede metrische Änderung oder grammatikalische Korrektur von fremder Hand ist eine ästhetische Verbesserung.

Offensichtlich liegt keine finale Version der *Venezianischen Epigramme* vor, man könnte genauso gut (oder schlecht) den Erstdruck in den *Monatsheften*, die Fassung für Anna Amalia oder die *Ausgabe letzter Hand* zum definitiven Text erklären, dies ist schlicht eine Entscheidung des Editors oder Interpreten. Der Verweis auf den Autorwillen hilft nicht weiter, denn durch die zahlreichen Eingriffe von fremder Hand und die zu verschiedenen Zeiten von Goethe neu getroffenen Arrangements stellen sich für die jeweiligen Fassungen nicht nur Autorisierungsprobleme ein, sondern durch faktische Textverschlechterungen infolge von Überarbeitungen erweist sich auch der Autorisationsbegriff überhaupt als fragwürdig²³. Was ist mit der handschriftlichen Version H 57, die gar nicht für den Druck bestimmt war und dennoch einen hohen Kompositionsgrad aufweist? Ist trotzdem *per se* eine gedruckte Fassung zu privilegieren? Doch welcher Druckversion soll man dann den Vorzug geben: der *Ausgabe letzter Hand*, dem autornächsten Druck, dem Erstdruck? In der anonymen Fassung des *Musen-Almanachs* entsprechen einige wenige Epigramme noch den mit Goethes Namen publizierten *Sinngedichten*, scheinen also noch ohne Eingriff Schillers von Goethe autorisiert worden zu sein. Sie sind aber, wie auch die womöglich von Goethe alleinverantwortlich erstellte Fassung für Anna Amalia, Adressaten-orientiert und dadurch nicht frei von Konzessionen. Alle späteren Fassungen resultieren aus von Goethe geduldeten Überarbeitungen. Insbesondere die Epigramme der *Musen Almanach*-Fassung sind stark von Schiller verändert oder von Goethe auf Schillers Rat hin modifiziert und nicht wenige sogar ausgesondert worden. Das Autorisierungsproblem ist nicht zu lösen und entsprechend müsste auch eine kritische Edition mit variablen Hierarchien von Textversionen operieren.

Insgesamt tritt aufgrund der Selbst- und Fremdzensur²⁴, der Kompromisse und wechselnden Arrangements, somit kein organisches Entfalten zutage, sondern es werden die Epigramme vielfach beschnitten und gestutzt, neu verklammert, substituiert oder aus außerästhetischen Gründen unterdrückt. Es manifestiert sich hierbei keine Poetologie der

buch», 120 (2003), S. 242-261: 255 f.

²³ Vgl. dazu: Dietmar Pravida – Gerrit Brüning, *Komplexe Überlieferungssituationen und Probleme des Autorisationsbegriffs, am Beispiel Goethes*, in «editio», 33 (2019), S. 94-113.

²⁴ Horst Lange, *Goethe's Strategy of Self-Censorship: The Case of the Venezianische Epigramme*, in «Monatshefte», 91 (1999), 2, S. 224-240.

«geprägten Form, die lebend sich entwickelt»²⁵, sondern es regieren Kalkül, Kombinatorik, konzeptuelle Wechselspiele, transitorische Ordnungen.

4.

Was wir sicher wissen, ist, dass das Projekt der *Venezianischen Epigramme* sich einer intensiven Auseinandersetzung mit Martial verdankt²⁶. Goethe hat sein Martial-Exemplar²⁷, wie Konrad Rahe plausibel machen konnte²⁸, nach Venedig mitgenommen und komplett durchgearbeitet: Die Epigramme werden mit Plus- und Minuszeichen versehen, wobei das Pluszeichen vermutlich eine zweite Durchsicht markiert. Teilweise korrigierte Goethe Druckfehler und kommentierte am Rand den Text. Am Ende des zweiten Teils findet sich der handschriftlich notierte Entwurf zum später nicht in die frühen Drucke aufgenommenen Epigramm *Viele folgten dir gläubig*. Es wundert daher nicht, dass es in den *Venezianischen Epigrammen* starke intertextuelle Bezüge zu Martial gibt, und zwar nicht allein gattungsreferentielle Verweise, sondern auch direkte Übernahmen, Übersetzungen, Umdichtungen und konkrete Anspielungen, etwa auf den Martial-Hasser Andreas Navagero²⁹. Martial verwendet im Übrigen nur in diesem Buch das elegische Distichon, dessen Goethe sich für alle seine Epigramme bedient.

All dies hat die Forschung bereits notiert³⁰, insbesondere auch, wie er Martials Aufzählung der zu begehrenden Lebensgüter in dessen Epigramm X 47 nach seinen Vorstellungen in seinem Epigramm Nr. 34 (*Musenalmanach*) in direkten Dialog mit dem Vorbild umdeutet, indem er einzelne Elemente übernimmt und neu konstellierte:

²⁵ Hans Jürgen Scheuer, *Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der «geprägten Form»*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1996.

²⁶ Die auf Ernst Maaß zurückgehende Behauptung, dass Horaz als Vorbild zu gelten habe, hat Burnikel widerlegt. Vgl. Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O.; Ernst Maaß, *Die «Venetianischen Epigramme»*, in *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 12 (1926), S. 68-92.

²⁷ M. Valerii Martialis *Epigrammatum libri ad optimos Codices parisiis nuperrime recensiti et castigati*. Tomus prior (et) posterior, Cura & Sumptibus Societatis literatae, Mannheim 1782. Das Digitalisat des Exemplars aus Goethes Bibliothek (Signatur: Ruppert 1409) findet sich online unter: <<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:32-1-10031078868>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

²⁸ Konrad Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, in *«Antike und Abendland»*, 43 (1997), S. 158-173.

²⁹ «– Aus zu eklem Geschmack verbrannte Nauger Martialen. / Wirfst du das Silber hinweg, weil es nicht Gold ist? Pedant!», *Nachlese*, MA 3.2, S. 150.

³⁰ Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 66.

Oft erklärt er euch als Freunde des Dichters, ihr Götter,
 Gebt ihm auch, was er bedarf, mäßig ist es, doch viel,
 Erstlich freundliche Wohnung, dann *leidlich zu essen, zu trinken*,
 Gut, der Deutsche versteht sich auf den Nektar wie ihr,
Dann geziemende Kleidung, und Freunde vertraulich zu schwätzen,
Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen beehrt.

Diese fünf natürlichen Dinge verlang ich vor allem.
 Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
 Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geschichten vernehme,
 Gebt mir ein reines Gefühl, was sie in Künsten gethan,
 Wollt ihr mir Ansehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächtigen geben,
 Oder was sonst noch bequem unter den Menschen erscheint;
 Gut – schon dank ich euch, Götter, ihr habt den glücklichsten Menschen
 Ehstens fertig, denn ihr gabt mir das meiste ja schon³¹.

Doch es gibt noch mehr Erstaunliches. In Goethes Martial-Ausgabe ist das *Liber spectaculorum* vorangestellt und gerade dieses Buch ist besonders berücksichtigt. Laut Hubert Cancik verdankt es sich den grausamen Praktiken des römischen Amphitheaters und sei das «Erschreckendste, was antike Literatur hervorgebracht haben dürfte, eine Art KZ-Lyrik»³². Goethe versieht Martials Epigramme auf die brutalen Kämpfe zwischen Frauen und Tieren, auf grausame Tierquälereien, Abschlachtereien und blutige Hinrichtungen ungerührt mit launig-nüchternen Kommentaren wie «Zierlich», «Artich», «bedeutend», «ernsthaft», «vornehm»³³.

Die Fraktion der Latinisten unter den Goethe-Forschern³⁴ hat die mannigfachen Martial-Bezüge in den *Venezianischen Epigrammen* aufge-

³¹ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 225 f. (Hervorhebungen C. Z.). Vgl. «Vitam quae faciant beatiorem, / Iucundissime Martialis, haec sunt: / Res non parta labore, sed relicta; / Non ingratus ager, focus perennis; / Lis numquam, toga rara, mens quieta; / Vires ingenuae, salubre corpus; / Prudens simplicitas, pares amici; / Convictus facilis, sine arte mensa; / Nox non ebria, sed soluta curis; / Non tristis torus, et tamen pudicus; / Somnus, qui faciat breves tenebras; / Quod sis, esse velis nihilque malis; / Summum nec metuas diem nec optes!». *M. Valerii Martialis Epigrammatvm Libri*, Buch 10, Nr. 47, a.a.O., II, S. 79 f.

³² Hubert Cancik, *Die kleinen Gattungen der römischen Dichtung in der Zeit des Prinzipats* (1974), in *Verse und Sachen. Kulturwissenschaftliche Interpretationen römischer Dichtung*, hrsg. v. Richard Faber – Barbara von Reibnitz, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003, S. 255-291: 267.

³³ Vgl. Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 158 und *Goethes Martial-Exemplar*, a.a.O., S. 2 f., online einsehbar unter: <<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/355002049X/22/>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

³⁴ Heinrich Justus Heller, *Die antiken Quellen von Goethes elegischen Dichtungen*, in «Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik», II. Abt., 88 (1863), S. 300-312; Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O.; Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O.

wiesen, blieb jedoch auf der Kommentarebene, und auch Oswald bezieht sie in seine Interpretation weder umfassend noch konsequent ein. Eine Gesamtdeutung, welche Goethes mannigfaltige Adaptionen von *De Speculatorum* in den Blick nähme und anzugeben versuchte, was es bedeutet, dass die Referenzen auf dieses Buch des Schreckens zum Ausgangspunkt von Goethes Epigrammatik wurden, steht noch aus.

Zugleich mit der Anerkennung des überragenden Einflusses Martials kam die Behauptung auf, dass es just an der kritischen Haltung gegenüber seiner amoralischen Dichtung gelegen habe³⁵, dass auch die *Venezianischen Epigramme* missachtet und verkannt wurden. Obgleich Martial Kritiker hatte, Navagero wird ja selbst genannt, war er jedoch in der Barockzeit bis hin zu Lessing der in ganz Europa mit Abstand beliebteste Epigrammatiker – allein im 17. Jahrhundert gab es 53 Auflagen seiner Epigramme, deren Einfluss auf die deutsche Dichtung stetig wuchs – während die *Anthologia Graeca* erst im späteren 18. Jahrhundert an Wirkung gewinnt. Goethes *Venezianische Epigramme* stehen also in einer bereits längeren Tradition des Dichtens unter dem Stern Martials³⁶.

Von dieser Tradition behauptet Goethe bekanntlich³⁷ andernorts, dass er sich von ihr emanzipiert habe:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert;
 Daß Martial sich zu mir auch, der Verwegene, gesellt? [...]
 Ja, sogar der Bessere selbst, gutmütig und bieder,
 Will mich anders; doch du, Muse, befiehst mir allein³⁸.

In den *Venezianischen Epigrammen* jedoch befiehlt erklärtermaßen keineswegs die Muse allein, vielmehr wird auf die Notwendigkeit hingewiesen, dass man im Deutschen allererst das Handwerk des Dichtens erlernen solle:

33.
 Alle Künste lernt und treibt der Deutsche; zu jeder
 Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift;
 Eine Kunst nur treibt er und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
 Darum pfuscht er auch so; Freunde, wir haben's erlebt³⁹.

³⁵ Vgl. Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen* a.a.O., S. 154.: «In dieser Tatsache, daß nämlich Goethes epigrammatischer Lehrmeister ausgerechnet Martial ist, dessen Gedichte als so unsittlich empfunden wurden, ist der wichtigste Grund dafür zu sehen, daß der hohe literarische Rang der *Venezianischen Epigramme* 200 Jahre lang verkannt worden ist».

³⁶ Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 290 ff.

³⁷ Vgl. dazu Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O., S. 244 f.

³⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, Elegie, WA I, 1, S. 293.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, MA 3.2, S. 131.

Rückblickend bekannte Goethe, dass er während der Entstehungszeit der Epigramme sich darüber klar wurde, wie nötig es sei, sich den Mühen des Dichten-Lernens zu unterziehen⁴⁰. Es liegt nahe, dies auf sein Studium des Martial zu beziehen, denn an der Antike übt er mit den Epigrammen sowohl einen neuen Habitus als auch die Beherrschung metrischer Formen ein. Es geht ihm offensichtlich nicht um die Nachahmung einer Gattung, ihre Revitalisierung oder Überführung in die Moderne. Gedichte in antiken Versmaßen haben auch andere im Deutschen erprobt. Goethe arbeitet in seinem Martial-Exemplar, er arbeitet mit ihm, er lernt mit ihm, an der Form *zu arbeiten*, er entwickelt sich nicht, sondern er erzieht sich. Goethes Epigramm-Dichtung ist der singuläre Versuch, eine antike Denkhaltung in der Moderne sich anzueignen, die schroff zu anderen Geisteshaltungen seiner Zeit steht und in die er erst hineinwachsen muss, die ihm aber eine neue Freiheit zur scharfen Kritik an der christlichen Moral, der gesellschaftlichen Konvention, dem Staat verleiht. Seine Epigramme entspringen dem Ausprobieren verwegener Haltungen.

Dieser experimentelle Ansatz manifestiert sich in den unterschiedlichen Ordnungsentwürfen der Epigramme, in den Epigrammen selbst und in ihren Umarbeitungen. Auffällig ist, dass im Unterschied zur Gattungstradition Goethes Epigramme keine Überschriften tragen⁴¹. So war dies bereits bei Martial, was spätere Herausgeber und Übersetzer dazu veranlasste, eigens Epigramm-Titel zu erfinden, etwa auch für die von Goethe benutzte lateinische Martial-Ausgabe. Diese Praxis aber übernimmt Goethe bezeichnenderweise nicht. Seine Epigramme verweigern es, sich anhand der Titel auf einen verkürzenden Sinnspruch, ein Motto oder Thema festlegen oder zu Gruppen zusammenfassen zu lassen.

5.

«Getrennt bedeuten sie nichts», schreibt Goethe an Schiller über seine Epigramme, «wir würden aber wohl aus einigen Hunderten, die mitunter nicht produzierbar sind, doch eine Anzahl auswählen können, die sich aufeinander beziehen und ein Ganzes bilden. Das nächste Mal [...] sollen Sie die leichtfertige Brut im Neste beisammen sehen»⁴². Goethes

⁴⁰ Vgl.: «Ich habe recht diese Zeit her zwei meiner Kapital-Fehler, die mich mein ganzes Leben verfolgt und gepeinigt haben, entdecken können. *Einer* ist, daß ich nie das *Handwerk* einer Sache, die ich treiben wollte oder sollte, lernen mochte». Rom, 20. Juli 1787, *Italienische Reise*, MA 15, S. 450.

⁴¹ Vgl. Burnikel, *Goethes «Venezianische Epigramme» und Martial*, a.a.O., S. 260.

⁴² An Schiller, 26. Oktober 1794, 17. August 1895, WA 1, 10, S. 204.

Wortwahl ist bedacht, vor Augen steht ihm eine lebendige Mischung, deren Realisierung dann so vortrefflich gelang, dass seine frühe kluge Leserin Caroline Böhmer (Schlegel) die Epigramme sogar erfreut mit einer munteren Horde kleiner Ferkel im Stall verglich⁴³.

Insgesamt umfasst der ganze Komplex je nach Zählung ca. 172 Epigramme, das wäre der Fundus, aus dem dann verschiedene Selektionen und Gruppierungen vorgenommen werden können. Wahrscheinlich hat Goethe um die 150 Epigramme an Schiller geschickt, von denen es 103 in mehr oder weniger veränderter Gestalt in den *Musen-Almanach* geschafft haben. Ausgeschieden wurden dabei nicht nur anstößige Epigramme, sondern auch solche, bei denen es schwerfällt nachzuvollziehen, warum sie wegfallen mussten, somit waren nicht allein Rücksichtnahmen auf das Publikum bei der Auswahl leitend. Goethe nahm jedenfalls Gruppierungen vor, die er durch Einstreuen von Epigrammen, die nicht in Venedig entstanden sind, aufzulockern trachtete, um so eine möglichst abwechslungsreiche Folge zu erreichen⁴⁴. Jochen Golz hat für die handschriftliche Überlieferung eine «Durchmischung von Spontaneität und ästhetischem Kalkül»⁴⁵ beobachtet, ohne dieses Kalkül näher zu bestimmen. Gerhard Schmid erkennt fünf unterschiedliche Anordnungsversuche – es wären also mehrere Kalküle im Spiel, und insofern wieder weder organisches Wachsen noch Metamorphosen, vielmehr wechselnde Arrangements und Komposition. Kompromissbereit und zunächst Schiller, später auch den Mitarbeitern Freiheiten einräumend, entscheidet Goethe durchaus pragmatisch⁴⁶.

Der Blick auf die unterschiedlichen Arrangements bei der Durchsicht der Fassungen erzwingt zunächst eine Korrektur an der landläufigen

⁴³ «Das hat mich sehr divertierte, dass man die Epigramme abseits getan, eine Schranke gezogen und sie, sozusagen wie junge Ferklein, in ein Köfchen allein gesperrt hat. Es sind muntre Dinger, und ich mag sie gern». Caroline Böhmer (Schlegel) an Louise Gotter, 10. Februar 1796, in *Goethe in vertraulichen Briefen an seine Zeitgenossen*, hrsg. v. Wilhelm Bode, Bd. 2, Mittler, Berlin 1921, S. 547.

⁴⁴ Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 17. August 1795: «Hier schicke ich Ihnen endlich die Sammlung Epigrammen, auf einzelnen Blättern, nummeriert, und der bessern Ordnung willen noch ein Register dabei; meinen Namen wünsche ich aus mehreren Ursachen nicht auf dem Titel. Mit den Mottos halte ich vor ratsam auf die Antiquität hinzudeuten. Bei der Zusammenstellung habe ich zwar die zusammengehörigen hintereinander rangiert, auch eine gewisse Gradation und Mannigfaltigkeit zu bewirken gesucht, dabei aber, um alle Steifheit zu vermeiden, vornherein unter das venetianische Lokal Vorläufer der übrigen Arten gemischt. Einige, die Sie durchstrichen hatten, habe ich durch Modifikation annehmlich zu machen gesucht». WA IV, 10, S. 284; vgl. Golz, *Alle Ordnung ist vorläufig*, a.a.O., S. 75 f.

⁴⁵ *Ebd.*, S. 71.

⁴⁶ Erhellend dazu: Jochen Golz, *Publikumsfreund Schiller und sein Autor Goethe. Ein Blick in die Werkstatt der Venezianischen Epigramme*, in *Literarische Zusammenarbeit*, hrsg. v. Bodo Plachta, Niemeyer, Tübingen 2001, S. 121-130.

Vorstellung, dass die *Venezianischen Epigramme* einen Zyklus bildeten⁴⁷. Jüngst erst hat Sonja Klimek⁴⁸ in einem sich «lyrikologische Studie» nennenden Aufsatz sich mit der Begründung begnügt, dass ein Zyklus dann vorläge, wenn ein Autor mit einer bestimmten Absicht Gedichte versammelt habe. Folgte man ihr, wäre indes jedes von einem Autor eigenhändig zusammengestellte Florilegium, jede Sylva ein Zyklus. Als Gedichtzyklus inventarisiert sie gleichwohl das Goethe- und Schiller-Archiv, obschon Goethe die Epigrammsammlung nur als Büchlein, als «Libellum Epigrammatum» (an Carl August, 3. April 1790) bezeichnet hat. Oswald will gar den vermeintlichen Zyklus in die Tradition der Enzyklopädie stellen, weil diese das Gegenteil eines gewachsenen Kunstwerks sei⁴⁹. Das mag wohl sein, sie ist aber auch das Gegenteil von dem, was Oswald vorschwebt, denn die cyclos-Idee der traditionellen Enzyklopädie fordert den in sich geschlossenen Kreis, der die nach dem Sündenfall verlorene göttliche Ordnung der Welt im Buch wiederherstellt. Solche Vorstellungen liegen Goethes Epigrammen nicht nur fern, sondern werden qua Form negiert⁵⁰. Die *Venezianischen Epigramme* schließen sich nirgends zu einem Kreis und wenn wir die unterschiedlichen Versuche Goethes, seine Epigramme anzuordnen, sichten, so sehen wir das Prinzip einer lockeren Durchmischung und thematischen Streuung, aber nie den Versuch, Zyklen zu bilden. Selbst von Themenkreisen innerhalb der jeweiligen gedruckten oder handschriftlichen Zusammenstellungen zu sprechen, wäre verfehlt, es lassen sich nur Themenfelder ausmachen⁵¹, die zudem aus isolierten Standpunkten beleuchtet werden. Für Goethes Epigramme trifft zu, was Neumann der Gattung als zentrales Merkmal bescheinigte: sie sind systemfeindlich⁵².

Ein Vergleich, den Goethe in einem Brief aus Venedig an Knebel anstellte, verrät, dass ihm das Kompositionsproblem nicht entgangen ist.

⁴⁷ Vgl. stellvertretend: Stefan Oswald, *Venezianische Epigramme*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. v. Bernd Witte u.a., Metzler, Stuttgart 1996, S. 232-237: 232

⁴⁸ Sonja Klimek, *Zeit und Zyklus. Eine lyrikologische Studie zu Goethes «Römischen Elegien» und «Venezianischen Epigrammen»*, in *Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*, hrsg. v. Claudia Hillebrandt – Sonja Klimek – Ralph Müller – Rüdiger Zymner, De Gruyter, Berlin-Boston 2020, S. 265-290: 272.

⁴⁹ Oswald, *Früchte einer großen Stadt*, a.a.O., S. 418.

⁵⁰ Zur subversiven Tendenz von Goethes Epigramm-Dichtung siehe: M. Kay Flavell, *The Limits of Truth-Telling. An Examination of the Venetianische Epigramme*, in «Oxford German Studies», 12 (1981), S. 39-68.

⁵¹ Die Themenfelder beschreibt: Kay Ehling, *Verwandte Engelsbilder: Bettina und Ottilie. Zu einem Motiv in den «Venezianischen Epigrammen» und den «Wahlverwandtschaften»*, in «Euphorion», 108 (2014), S. 195-223.

⁵² Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 310.

Seine Epigramme, schreibt er, «wachsen hier wie die Pholaden»⁵³. Pholaden gehören zu den in Venedig überall vorfindlichen Bohrmuscheln, den Pholadiden, und bilden jene Unterart, die sich nicht in Pfähle, sondern in Stein bohren. Der Vergleich scheint zu suggerieren, dass sie einfach so entstünden und an einer Stelle dauerhaft fixiert bleiben⁵⁴, zielt aber auf sie im Verbund: Epigramme treten immer schon gerne gesammelt in Anthologien auf, und diese bekamen häufig Namen, die auf die lose Zusammenstellung hinwiesen, wie Blumen, Lebensblüten, Rosen und Dörner, Spazierwäldlein. Die Bohrmuscheln treten in Massen auf, ihr Wildwuchs kennt keine Ordnung, und in Venedig zersetzen sie alles, was sie besiedeln, also buchstäblich die eindrucksvollsten Zeugnisse abendländischer Baukunst. Wie Pholaden lösen Goethes Epigramme starre Bauformen auf und schaffen über wechselnde Binnenbezüge neue Gebilde, nicht als organisches Ganzes, sondern als für unterschiedliche Verflechtungen offene *textura*.

Es ist klar, dass für eine künftige Edition der *Venezianischen Epigramme* es einen Unterschied ums Ganze macht, mit welchen Text- und Werkbegriffen wir operieren und welche Art von Kompositionsverfahren wir unterstellen. Regiert die Vorstellung eines zyklisch geordneten Werkes, so wird das überlieferte handschriftliche und gedruckte Material immer hinsichtlich dieses Zielpunktes präsentiert. Geht man hingegen vom Material aus, so wird man zu möglichen und transitorischen Ordnungen gelangen, nicht aber zu definitiven. Da die einzelnen Epigramme somit in unterschiedliche Kontexte eintreten und dabei jeweils verändert werden, folgt daraus, dass ebenso auch keines der venezianischen Epigramme eine definitive Fassung erlangt.

6.

Dass dies auch für die Drucke gilt, tritt zutage, wenn man die Wanderung eines Gedichtes durch mehrere Editionen verfolgt. Wählen wir hierfür ein Epigramm, das seine Umgestaltungen anhand des Midas-Motivs thematisiert und damit zugleich seine eigenen poetologischen Prinzipien

⁵³ Goethe an Knebel, 23. April 1790, WA IV, 9, S. 201.

⁵⁴ Entsprechend deutet dies Gfrereis als Zeichen der Wiedergeburt der Gattung: «Das Epigramm, dem gern apotropäische Wirksamkeit zugeschrieben wird, hat das Unsichere stabilisiert. Eben weil es sich wie *Pholaden*, wie die Bohrmuscheln, mit denen Goethe seine Epigramme vergleicht, ins Fundament bohrt, testet es dessen Überlebensfähigkeit». Heike Gfrereis, *Die Einweihung ins Gewöhnliche. Goethes Venezianische Epigramme*, in «Goethe-Jahrbuch», 110 (1993), S. 227-242: 241. Doch was wäre in Venedig das Fundament?

offenlegt. Es handelt sich nach Zählung des *Musen-Almanach* um das Epigramm Nr. 100. In seiner ersten Druckfassung in den *Sinngedichten*, die weitestgehend der Handschrift treu bleibt, lautet es:

Traurig, Midas, war dein Geschick! *in bebenden Händen*
 Fühltest du hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Lustiger geht mirs auf ähnliche Weise, denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich *ein behendes Gedicht*.

Gern ertrag' ich das Schicksal, *ihr Musen!* nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich sie fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt.
 Göthe⁵⁵

In der anonymisierten Version des *Musen-Almanach* wurde die Schriftart von Fraktur auf Antiqua umgestellt und ansonsten nur in der zweiten Zeile, dem Rhythmus folgend, hinter «Fühltest du» ein Komma eingefügt und nach den «Musen» das Ausrufezeichen durch ein Komma ersetzt:

Traurig, Midas, war dein Geschick! *in bebenden Händen*
 Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Lustiger geht mirs auf ähnliche Weise, denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich *ein behendes Gedicht*.

Gern ertrag' ich das Schicksal, *ihr Musen*, nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich sie fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt⁵⁶.

Im folgenden Druck des Jahres 1800 jedoch bemerken wir größere syntaktische Umstellungen und markantere metrische wie inhaltliche Eingriffe:

Traurig, Midas, war dein Geschick: *in bebenden Händen*
 Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Lustiger geht mir's in ähnlichem Fall; denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.
Holde Musen, ich sträube mich nicht; nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich *es* fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt!⁵⁷

Diese Änderungen werden in der *Ausgabe letzter Hand* teils bestätigt und teils wieder zurückgenommen:

⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Sinngedichte*, a.a.O., S. 57 (Hervorhebungen C. Z.).

⁵⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 257 f., vgl. MA 3.2, S. 147 (Hervorhebungen C. Z.) und die beiden Arbeitskopien: <https://ores.klassik-stiftung.de/kswassets/gsa/Arbeitskopie/27/11392/11392_82.jpg>; <https://ores.klassik-stiftung.de/kswassets/gsa/Arbeitskopie/27/11392/11392_83.jpg> (letzter Zugang: 28. Januar 2023).

⁵⁷ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 305 (Hervorhebungen C. Z.).

Traurig, Midas, war dein Geschick: in bebenden Händen
 Fühltest du, hungriger Greis, schwere verwandelte Kost.
Mir, im ähnlichen Fall, geht's lust'ger; denn was ich berühre,
 Wird mir unter der Hand gleich ein behendes Gedicht.

Holde Musen, ich sträube mich nicht; nur daß ihr mein Liebchen,
 Drück' ich *es* fest an die Brust, nicht mir zum Märchen verkehrt.⁵⁸

Unter der Hand verwandelt sich das Epigramm zusehends, und es zeigt sich die Kunst behutsamer Modifikation durch rhythmische Versetzung, sanfte Verschiebung und Vertauschung der Kernworte. Vermieden werden harte Fügungen oder schroffe Antithesen, zugunsten von Wortspielen, Blickwechseln, Verkehrungen und Zeitsprüngen. In lustigem Gang steuern die Verse auf ihre Lösung zu, wobei das interne Verwandlungsspiel der Worte in der ersten Fassung auffällig von den «bebenden Händen» zum «unter der Hand behenden Gedicht» führt.

Anders als die internen Modifikationen, nämlich rabiater, verfahren die Überarbeitungen der späteren Drucke⁵⁹. Aus der 'ähnlichen Weise' entsteht zwar der 'ähnliche Fall', doch keine Gleichheit. Die Veränderungen in den verschiedenen Fassungen sind keine *Petitessen* – in keiner lyrischen Gattung sind die Satzzeichen wichtiger als im Epigramm⁶⁰. Wird ein Ausrufezeichen in ein Komma verwandelt, senkt sich die zuvor erhobene Stimme und verändert Gestus und Tempo, ein Doppelpunkt bereits in der ersten Zeile nach «Geschick» erklärt das Folgende zur Erläuterung, die zweifache Ersetzung von Kommata durch Semikola unterbricht störend Satz- und Gedankenfluss, das Ausrufezeichen statt des Punktes am Ende des Gedichtes ändert die *Pointe*. Direkt in die Sinneinheiten und die Substanz greifen überdies die Umwandlung des zuvor gern ertragenen Schicksals in das bereitwillige Aufgeben eines Widerstrebens gegenüber den – nun an den Anfang des fünften Verses versetzten – Musen, das in der ersten Fassungen weder thematisiert wurde noch spürbar war. Die unter dem Diktat der Grammatik vorgenommene Korrektur des «sie» durch das «es» verwandelt das Genus des 'Liebchens' ins Neutrum und diese Desexualisierung kaschiert einen möglichen Doppelsinn der befürchteten 'Verkehrung' des Liebchens ins 'Märchen'⁶¹.

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Ausgabe letzter Hand*, Bd. 1, a.a.O., S. 374 f. (Hervorhebungen C. Z.); WA I, 1, S. 330.

⁵⁹ Zum Problem der Textrevision in den diversen Drucken von Goethes Schriften zu Lebzeiten siehe: Daniel Ehrmann, *Textrevision – Werkrevision: Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern*, in «editio», 30 (2016), 1, S. 71-87.

⁶⁰ Vgl. Neumann, *Nachwort*, a.a.O., S. 310.

⁶¹ «Märchen» als femininum wäre ein Diminutiv von Mähre. Laut Adelung bezeichnet eine Mähre nicht nur ein abgenutztes altes Pferd, sondern: «Die Mähre, plur. die -n,

7.

Offensichtlich ist das Arbeiten am Gedicht im Epigramm Nr. 100 thematisch. Bevor wir diese Spur weiterverfolgen, seien zur weiteren Vorklärung kurz die Transformationen der berühmten, vielzitierten Verse des Epigramms Nr. 47 betrachtet:

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, und die Verwandtschaft zieht an. (H 56)

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, ziehen sich überall an⁶².

[...]; denn Gaukler und Dichter
Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern⁶³.

Hier können wir zuerst eine sukzessive Transformation, dann einen Paradigmenwechsel konstatieren. Während in der ersten Version die Verwandtschaft als kausale biologische Ursache einer passiven Beziehung zwischen Gaukler und Dichter behauptet und mit der schwerfälligen Wiederholung von «verwandt-Verwandtschaft» unterstrichen wird, ziehen sich die beiden einander in der zweiten Version auf eher chemische oder magnetische Weise passiv an, während ihnen die dritte Version ein aktives Suchen und Finden zuschreibt.

Wie Goethe diesen Gedanken einer Verwandtschaft zwischen Gaukler und Dichter in den *Venezianischen Epigrammen* variantenreich ausspinnt und mit ihm Netze webt, lässt sich insbesondere am poetologischen Leitmotivkomplex von Hand und 'Behendigkeit' beobachten. Bereits Rasch hatte die Bezüge zwischen der Gauklerin Bettine und Mignon aufgewiesen⁶⁴. Über die Behendigkeit lässt sich eine Verbindung zu Mignons Eiertanz in der *Theatralischen Sendung* herstellen, von dem es heißt: «Behende, leicht, rasch, präzis, führte sie den Tanz»⁶⁵. Der Intertext lässt

ein völlig veraltetes Wort, welches in den nordischen Sprachen ehemals üblich war, wo es eine Jungfrau, eine junge Weibsperson, ein Mädchen bedeutete. In engem Verstande ist *Meri* in den Monseeischen Glossen eine Hure, welche Bedeutung das Wort Mähre in den gemeinen Sprecharten einiger Gegenden noch hat, wo es mit dem Lat. *Meretrix* verwandt zu seyn scheint». Johann Christoph Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart: mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*, J.G.I. Breitkopf, Leipzig 1793, Band 3, S. 34.

⁶² Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 234.

⁶³ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 281.

⁶⁴ Vgl. überhaupt zum Gauklermotiv und seine Nähe zur Dichtkunst: Rasch, *Die Gauklerin Bettine in Goethes «Venetianischen Epigrammen»*, a.a.O., S. 140.

⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, hrsg. v. Wulf

das Epigramm-Dichten als eine akrobatische Kunst erscheinen, umso mehr, als auch im 44. Epigramm Bettines Vater diese Agilität zugesprochen wird, der seine Tochter behend zum salto mortale in die Luft wirft:

44.

Alles seh ich gerne von dir, doch seh ich am liebsten,
 Wenn der Vater *behend* über dich selber dich wirft,
 Du dich im Schwung überschlägst und, nach dem tödtlichen Sprunge,
 Wieder stehest und läufst, eben als wär nichts geschehn.⁶⁶

Das Grimmsche Wörterbuch konstatiert die augenscheinliche Nähe von 'Behende' und 'Hand', nennt aber als Kernbedeutung erstens «leibliche gefügigkeit, leichtigkeit, schnelle» und dann just unter Verweis auf unser Goethe-Epigramm zweitens: «geistige begabung, witz, list, schlaueit»⁶⁷.

Behend und flugs zwar entsteht das Gedicht, aber infolge eines geistigen Aktes, der auf langer Übung beruht. Wenn die Hand ein Gebilde formt, ergibt sich zudem eine Analogie zwischen Dichten und Bildender Kunst. In der 5. der *Römischen Elegien* bekennt in berühmten Versen der Sprecher, tags «mit geschäftiger Hand» in den Werken der antiken Klassiker zu blättern, des nachts aber mit der Hand den Leib der Liebsten zu erforschen – und fühlend «mit sehender Hand» begreift, was den Marmor beseelt, um schließlich, auf dem Rücken der Liebsten mit «fingernder Hand» die Hexameter abzählend, zu dichten⁶⁸. Ganz anders in den *Venezianischen Epigrammen*. Mathias Mayer hat bereits vor mehr als drei Jahrzehnten darauf hingewiesen, dass Goethes Midas, der im Übrigen auch in der 20. *Römischen Elegie* mit seinem verlängerten Ohr vorkommt, als Gegenmythos zum Pygmalion-Mythos zu lesen sei und diese Stelle als anti-naturalistische Kritik an der Vorstellung gedeutet, ein Künstler könne kraft seines Genies ein Werk beseelen. Vielmehr werde das Leben um den Preis in Kunst transformiert, dass es zum Märchen wird. Das natürliche Leben werde getötet, damit es als Kunst überdauert⁶⁹. In diesem Licht erscheint auch die behende Verwandlung der Worte buchstäblich als ein Todessprung, als salto mortale.

Köpke, Reclam, Stuttgart 1986, S. 182. Vgl. Rasch, *Die Gauklerin Bettine*, a.a.O., S. 140.

⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 232.

⁶⁷ DWB, 1, Sp. 1336.

⁶⁸ MA 3.2, S. 46. Vgl. dazu Ernst Osterkamp, *Goethes Kunsterlebnis in Italien und das klassizistische Kunstprogramm*, in «endlich in dieser Hauptstadt der Welt angelangt!» *Goethe in Rom. Publikation zur Eröffnung der Casa di Goethe in Rom*, hrsg. v. Konrad Scheuermann – Ursula Bongarts-Schomer, Bd.1: *Essays*, Philipp von Zabern, Mainz 1997, S. 140-147: 143.

⁶⁹ Mathias Mayer, *Midas statt Pygmalion Die Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 64 (1990), S. 278-310.

Die Einsicht in die Künstlichkeit der Kunst verändert den Blick auf die artistische Produktion: In der Schreibgenese tritt kein lebendiger Prozess des Heranwachsens bis zur Vollendung zutage, sondern in ihr vollzieht sich eine Mortifikation des zugrundeliegenden Erlebnisses. Nicht die Illusion von Natürlichkeit, sondern selbstbewusste Illusion kennzeichne Mayer zufolge Goethes Poetologie⁷⁰. Das Metaphernfeld der Sprünge – Salti – Würfe – Griffe bestätigt dies. In allen Versionen der *Venezianischen Epigramme* laufen die Fäden über Hände, Füße und Finger⁷¹ und verflechten sich zu unterschiedlichen Netzen. In ihnen verfängt sich auch die Muschel-Metaphorik, die Goethe, wie wir bereits sahen, auf das Epigramm-Dichten angewandt hatte, um nun einen Zusammenhang von Hand und artistischer Figur zu stiften:

37.

Wie, von der künstlichsten Hand geschnitzt, das liebe Figürchen,
Weich und ohne Gebein, wie die *Moluska* nur schwimmt;
Alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig,
Alles nach Maaßen gebaut, Alles nach Willkühr bewegt;
Vieles kannst ich, Menschen und Thiere und Vögel und Fische,
Kannst manches Gewürm, Wunder der großen Natur;
Und doch staun ich dich an, Bettine, liebliches Wunder,
Die du Alles zugleich bist, und ein Engel dazu⁷².

Es ist eine kunstvolle Komposition durch thematische Verknüpfung, Spiegelung, Wiederholung, Verkehrung und Kreuzung – das was hier innerhalb eines Epigramms geschieht, vollzieht sich auch zwischen den Epigrammen – es grüßen einander die geschäftige Hand der schönen Lazerten und der lebendige Molluskenleib der Artistin Bettine⁷³. Schließlich aber wird gar im bereits zitierten Epigramm Nr. 47 die Verwandlung Bettinens ins Buch erwogen:

⁷⁰ *Ebd.*, S. 291 ff. (unter Berufung auf Goethes *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* und seiner *Einleitung* in die *Propyläen*).

⁷¹ Vgl. «Dichten ist ein lustiges Handwerk, nur find ich es theuer; / Wie dieß Büchlein mir wächst, gehn die Zecchinnen mir fort». Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, Nr. 46, a.a.O., S. 234; «Zwei Lazerten, die mich in die Spelunke gelockt. / [...] Thun wir etwas! Sagte die Schönste, sie setzte die Tasse / Nieder, ich fühlte sogleich ihre geschäftige Hand. / Sacht ergriff ich und hielt sie fest; da streckte die zweyte / Zierliche Fingerchen aus und ich verwehrt es auch ihr». Nachgelassenes Epigramm Nr. 37, MA 3.2, S. 103.

⁷² Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 228 (Hervorhebungen C. Z.). Vgl. dazu die Ausdeutung der sexuellen Konnotationen bei Scheuer, *Manier und Urphänomen*, a.a.O., S. 199.

⁷³ Vgl. Klaus Mönig, *Venedig als urbanes Kunstwerk. Goethes Perspektiven auf Kultur und Öffentlichkeit der Dogenrepublik im Epochenumbruch*, Winter, Heidelberg 2012, S. 194.

Welch ein Wahnsinn ergriff die Müßigen? Hältst du nicht inne?
 Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was Klügeres an!
 Wartet, ich singe die Könige bald, die Großen der Erde,
 Wenn ich ihr Handwerk einst besser begreife, wie jetzt.
 Doch Bettinnen sing ich indeß; denn Gaukler und Dichter
 Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern.

In die entgegengesetzte Richtung läuft die Verwandlung toter Gegenstände und plastischer Worte in ein lebendiges Gedicht. Die Epigramm-Dichtung tritt in eine Konkurrenz mit Bettines Artistik durch die ostentativ biegsame Verskunst: alles ist Glied, und alles Gelenk, und alles gefällig.

Doch auch hier wird deutlich, wenn man die Version von Epigramm Nr. 37 in den *Neuen Schriften* heranzieht, dass eine nur schulmeisterhaft durchgeführte Verbesserung, die Wiederholungen vermeiden will und um der Variation willen variiert, ein Gedicht zerstören kann. So werden die entwaffnend schönen Verse in den Zeilen fünf und sechs, die im Aufzählen schwelgen und das einstmalige Kennen doppelt akzentuieren, von Goethes Mitarbeitern ihres rhetorischen Zaubers beraubt. Wiederholungen wurden gestrichen, Verse deswegen umgestellt und aus metrischen Zwang Unsinn («besonderes Gewürm») ergänzt. Man vergleiche:

Vieles kann ich, Menschen und Thiere und Vögel und Fische,
 Kannte manches Gewürm, Wunder der großen Natur⁷⁴;

Menschen hab' ich gekannt, und Thiere, so Vögel als Fische,
 Manches besondre Gewürm, Wunder der großen Natur⁷⁵;

Ein Ziel der sprachlichen Virtuosität in kunstfertiger Form könnte jene Verwirrung sein, die ein anderes Epigramm als Wirkung der Kunst Breughels und Dürers zuschreibt, doch am Ende als metapoetologische Pointe den Effekt von Bettines Artistik charakterisiert:

41.
So verwirret mit seltnen willkürlich verwebten Gestalten,
 Höllisch und dunkel gesinnt, Breughel den schwankenden Blick;
 So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern,
 Menschen und Grillen zugleich, unser gesundes Gehirn;
 So erregt ein Dichter von Sphinxen, Sirenen, Centauren
 Tönend die Neugier mit Macht in dem verwunderten Ohr;
 So beweget ein Traum den sorglichen, wenn er zu greifen
 Glaubte, und vorwärts zu gehn, alles veränderlich schwebt;

⁷⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., S. 228.

⁷⁵ *Goethes Neue Schriften*, Bd. 7, a.a.O., S. 275.

*So verwirrt uns Bettine, wenn sie die Glieder verwechselt,
Doch erfreut sie uns gleich, wenn sie die Solen betritt*⁷⁶.

Auch der Vergleich mit dem Traum, der vom Träumenden Besitz ergreift, kommt nicht von ungefähr, sondern benennt präzise die Tendenz, Betrachter und Hörer mit «selten willkürlich verwebten Gestalten» zu verwirren und ihm den sicheren Grund unter den Füßen zu entziehen. Wir geraten in eine 'Verkehrte Welt', in der alles Kopf steht, und die pointierten Perspektiven wechseln – bis zur kühnen Sicht der hoch oben von der Decke schwebenden Skulptur des Ganymed in der Kuppel der Tribuna des Domus Grimani, welche die mahnenden Verse provoziert:

Kehre nicht, o Kind, die Beinchen hinauf zu dem Himmel,
Jupiter sieht dich der Schalk, und Ganymed ist besorgt⁷⁷.

Das Prinzip des Verirrrens und Verwirrens und der permanenten Blickwechsel auf schwankenden Grund passt zum dem auf Wasser gebauten venezianischen Labyrinth, für das die Epigramme gerade kein Itinerar an die Hand geben.

8.

Immer wieder hat man den *Venezianischen Epigrammen* vorgehalten, dass sie gerade nicht zu einem Werk sich runden. Sie

konnten nicht mehr werden und nicht weniger, nichts anderes als ebenjene seltsame Legierung aus Nicht-mehr und Noch-nicht, die [...] häufig den Eindruck der Fremdheit, der Distanz, der Kühle, der Zwiespältigkeit macht, den einer absonderlichen Gebrochenheit und mehrfachen Ambivalenz. [...] Disparater Inhalt und disparate Form stellen das notwendige Resultat innerer Entstehungsbedingungen dar, die in diesem bewegten Übergangsmoment eine feste, abgeschlossene, abgerundete, wohlproportionierte und genau gegliederte Gestaltung nicht ermöglichen. *Die Hand des Künstlers vermag nicht zu bändigen, kann nur mühsam und manchmal auch ungeschickt zusammenhalten*, was als Problemkonstellation gerade zum Divergieren neigt [...] Die

⁷⁶ Goethe, *Epigramme. Venedig 1790*, a.a.O., Nr. 41, S. 230 f. (Hervorhebungen C. Z.).

⁷⁷ *Ebd.*, Nr. 38, S. 229. Siehe auch die folgenden beiden Epigramme Nr. 39 und 40. Vgl. Kay Ehling, *Anmerkungen zu einem nicht realisierten Venezianischen Epigramm auf Antinoos*, in «Goethe-Jahrbuch», 131 (2014), S. 158-165: 160.

Frage beantwortet sich von selbst, warum unter solchen Bedingungen kein in sich geschlossenes Kunstwerk entstand⁷⁸.

Editionen von Texten, die wie die *Venezianischen Epigramme* keine Werke im konventionellen Sinne sind, konstituieren diese Texte dennoch gewöhnlich als Werke. Man benötigte jedoch für die *Venezianischen Epigramme* eine Edition, die den Vergleich verschiedener Versionen ein und desselben Epigramms in den Varianten von Handschriften und diversen Drucken ohne willkürliche Bevorzugungen ermöglicht. Notwendig wäre ein dynamischer Textbegriff⁷⁹, der die synchronen und diachronen Momente der Einzelepigramme in ihren diversen Serien zugleich berücksichtigt und in ein Spannungsverhältnis setzt und so die Merkmalthaltigkeit eines Textes steigert. Zu berücksichtigen ist dabei der jeweilige Darbietungskontext, etwa dass die Epigramme im *Musen-Almanach* anonym und auf signifikative Weise in einer abgetrennten Abteilung publiziert wurden, den von Textologen sogenannten «Konvoi» des Textes⁸⁰, der sich inter alia aus der Umgebung der Drucke, den Kritiken und der Zensur formiert. Der Text ist hierbei nicht als fixe Entität sondern als *textum mobile* begriffen: Nicht der einzelne Druck, die einzelne Handschrift, sondern die Gesamtheit der Varianten konstituiert dieser Auffassung zufolge erst den Text.

Entsprechend hat man auch den Werkbegriff einer Revision zu unterziehen⁸¹, denn die *Venezianischen Epigramme* widersetzen sich aufgrund ihrer proteischen Gestaltung und ihren fluiden Formen klassischen und neueren Kategorisierungsversuchen. Würde man beispielsweise mit Stierle einen ontologischen Werkbegriff in Anschlag bringen und zwischen werkflüchtigen (Anspielungen, Verweisungen, Ironisierungen) und werkzentrierenden Tendenzen im literarischen Kunstwerk (interne Verweisungsdichte) unterscheiden⁸², käme primär letzteren die Funktion zu, ein

⁷⁸ Walter Dietze, *Libellus Epigrammatum*, in *Ansichten der deutschen Klassik*, hrsg. v. Helmut Brandt – Manfred Beyer, Aufbau, Berlin-Weimar 1981, S. 182-208; 204 f.

⁷⁹ Gunter Martens, *Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen*, in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. v. Gunter Martens – Hans Zeller, C.H. Beck, München 1971, S. 165-201.

⁸⁰ Vgl. dazu: Dimitrij Lichačev, *Grundprinzipien textologischer Untersuchungen der altrussischen Literaturdenkmäler, in Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. v. Gunter Martens – Hans Zeller, Beck, München 1971, S. 301-315; 307f; Miroslav Červenka, *Textologie und Semiotik, ebd.*, S. 143-164; Claus Zittel, *Kritik der editorischen Vernunft*, in *Textologie: Theorie und Praxis Interdisziplinärer Textforschung*, a.a.O., S. 7-46.

⁸¹ Zur neueren Diskussion des Werkbegriffs siehe: Carlos Spoerhase, *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in «Scientia Poetica», 11 (2007), S. 276-344.

⁸² Vgl. Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, Fink, München 1997, S. 17.

Werk mit ästhetischer Identität zu stiften. Der Werkbegriff wäre also an die Vorstellung einer ästhetischen Identität gekoppelt⁸³. Gerade die *Venezianischen Epigramme* sind jedoch signifikante Gegenbeispiele. Sie haben kein Gravitations- oder Organisationszentrum und dies ist kein Mangel.

Während Stierle aus den immanenten Relationen eines Kunstwerks eine «Werkfigur» entstehen sieht⁸⁴, sind bei den *Venezianischen Epigrammen* zum einen die Relata (die einzelnen Epigramme bzw. die einzelnen Verse) bereits veränderlich sowie Bezüge untereinander je nach Kontext anders, und überdies die äußeren Bezüge auf den Druckort oder das jeweilige Handschriftenkonvolut maßgeblich. Der Text der *Venezianischen Epigramme* konstituiert sich in einem variablen Feld unterschiedlicher Kontexte immer wieder anders. Selbstbezüglich darin, dass sie ihre Veränderlichkeit zu ihrem Prinzip machen, gewinnen die *Venezianischen Epigramme* gerade durch ihre Variationen und je neuen Kombinationen ihre ästhetische Identität. Folglich bilden sie plurale ästhetische Identitäten aus. Diese Identitäten lassen sich jedoch nicht ontologisch zu Werkfiguren fixieren, sondern sie formieren sich in ihrem So-Sein je nach Version und Konstellation anders. Ihre ästhetischen Identitäten sind nicht das Ergebnis eines organischen Wachstums, sondern Folgen eines kombinatorischen oder aleatorischen Verfahrens.

Spielen also die *Venezianischen Epigramme* der französischen *critique génétique* in die Hände, insofern man den Arbeitsmanuskripten des Autors Goethe «prinzipiell den gleichen Rang als Studienobjekt» zuerkennen muss, den «die herkömmliche Literaturbetrachtung seinen gedruckten, publizierten Texten»⁸⁵ zuweist? Auf den ersten Blick mag dies so scheinen, doch wenn dann in den Manuskripten lineare «Prozessstrukturen» oder diskontinuierliche, räumliche «Visualisierungen» von «Selbstenfaltungsmöglichkeiten»⁸⁶ ausfindig gemacht werden sollen, entziehen sich bei näherem Zusehen Goethes Epigramme jedoch der von Hurlebusch konstatierten Alternative einer objektiv «werk-ästhetisch deduzierten Betrachtung der Voraussetzung und Mittel dichterischer Hervorbringung» einerseits und einer induktiv-psychogenetischen «Produktionserforschung oder Schaffensästhetik» andererseits⁸⁷. Denn die *Venezianischen Epigramme* sind konstruktiv, aber zielen nicht ins Offene, sondern ins situativ Verbindliche.

⁸³ Vgl. *ebd.*, S. 51.

⁸⁴ *Ebd.*

⁸⁵ Klaus Hurlebusch, *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*, in *Textgenetische Edition*, hrsg. v. Hans Zeller – Gunter Martens, Niemeyer, Tübingen 1998 («Beihefte zu 'editio'» 10), S. 7-51: 31.

⁸⁶ *Ebd.*, S. 34 und 43.

⁸⁷ *Ebd.*, S. 37.

Die «schwere Kost», die Midas im Epigramm Nr. 100 mit seinen Händen zu greifen versucht, verwandelt die Poesie in ein leichtes Mahl. In einem nachgelassenen Epigramm nimmt Goethe die Metapher auf und steigert sie zum poetologischen Gleichnis, das die mannigfache Abwechslung zum Prinzip der Komposition seines Bändchens erhebt. Brandes hatte recht, Goethe führt uns in seine Küche, doch in ihr werden wir Zeuge, wie er aus den vorhandenen Zutaten unterschiedlichste Gerichte zubereitet:

Wenn ein verständiger Koch ein artig Gastmahl bereitet
 Mischt er unter die Kost vieles und vieles zugleich.
 So genießet auch ihr dies Büchlein und kaum unterscheidet
 Alles ihr was ihr genießt nun es bekommt euch nur wohl⁸⁸.

⁸⁸ MA 3.2, S. 101. Dieses Epigramm wurde erstmals in der zweibändigen Goethe-Ausgabe von 1836-1837 veröffentlicht (Johann Wolfgang Goethe, *Poetische und prosaische Werke*, hrsg. v. Friedrich Wilhelm Riemer – Johann Peter Eckermann, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1836-1837, Bd. I.1, 1836, S. 314). Konrad Rahe hat gezeigt, dass es «eine dezente Hommage Goethes an seinen Lehrmeister Martial darstellt, der [...] im Mittelalter den Beinamen *coquus* (Koch) erhalten hatte». Rahe, *Antikes Heidentum und heidnisches Christentum in Goethes Venezianischen Epigrammen*, a.a.O., S. 161.

Auf Wanderschaft: unterwegs von der ersten zur zweiten Fassung der *Wanderjahre*

Ariane Ludwig

Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen wenn sie fertig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.
Goethe an Zelter, 4. August 1803

Mit den Wilhelm Meister-Romanen hat Goethe sich, ebenso wie mit den Dramen um Faust, mehr als ein halbes Jahrhundert und eine Jahrhundertchwelle überschreitend auseinandergesetzt, sie in sich reifen lassen, an ihnen geschrieben, diktiert, sie neu formuliert, umstrukturiert, Schemata, Konzepte und schließlich die Reinschriften zu Papier gebracht: Die Arbeit am *Faust* beginnt um 1770¹, der Fragment gebliebene Roman *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* entsteht vor allem zwischen 1777 und 1786². In den Jahren 1795 und 1796 erscheinen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1808 wird *Faust. Eine Tragödie* veröffentlicht. Der zweite Teil der *Faust*-Tragödie ist 1831 abgeschlossen, zehn Jahre nach der Publikation der ersten Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahren oder die Entsagenden* und zwei Jahre nach der zweiten Fassung des Romans³.

¹ Zu den Schwierigkeiten, die Niederschrift erster Verse zu *Faust* einigermaßen exakt zu datieren, und zu der recht weiten Spanne dieser Datierungsversuche (1765-1775) vgl. FA 7.2, S. 81-83.

² Vgl. Wilhelm Voßkamp, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 3: *Prosaschriften*, hrsg. v. Bernd Witte – Peter Schmidt, Metzler, Stuttgart-Weimar 2004, S. 101-113: 101.

³ Die beiden Fassungen der *Wanderjahre* sind so unterschiedlich, dass man von zwei Romanen sprechen müsste (vgl. Erhard Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*, in *Goethe-Handbuch*, Bd. 3, a.a.O., S. 186-231: 195). Zugunsten der sprachlichen Einfachheit erlaube ich mir dennoch die Unterscheidung der beiden Werke in der Weise, dass ich sie als 'erste' und 'zweite Fassung' bezeichne. Sie werden im Folgenden nach den Erstdrucken zitiert, wobei die Sigle WJ für die erste Fassung steht (*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden. Ein Roman von Goethe. Erster Theil*, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1821) und die Siglen WJ I, WJ II und WJ III für je einen der drei Bände der zweiten Fassung (*Goethes Werke, Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 21-23: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, Buch 1-3, Cotta, Stuttgart-Tübingen 1829).

Die eigentliche Arbeit des Schreibens an *Wilhelm Meisters Wanderjahren* ist – nach einer ersten Phase des Konzipierens in den Jahren 1796 bis 1807 – auf drei Hauptphasen konzentriert⁴: auf die Zeit von 1807 bis 1811, auf die Jahre 1819 bis 1821 vor der Veröffentlichung der ersten Fassung im Jahr 1821 und auf den Zeitraum von 1825 bis zur Publikation der zweiten Fassung in den Bänden 21 bis 23 der *Ausgabe letzter Hand* drei Jahre vor Goethes Tod. Wie z.B. auch die zweite Fassung des *West-östlichen Divan* in dieser Ausgabe sind die zweiten *Wanderjahre* gegenüber dem Erstdruck sehr verändert, allerdings weit mehr als alle anderen Werke in der *Ausgabe letzter Hand*: Goethe «arbeitete [...] den Roman völlig um und schrieb etwa die Hälfte neu»⁵.

Während an handschriftlichen Vorstufen zur ersten Fassung der *Wanderjahre* nur die *Neue Melusine* sowie in gedruckter Form die Novellen erhalten sind, die zwischen 1808 und 1818 in Cottas «Taschenbuch für Damen» vorab publiziert wurden⁶ (*Die pilgernde Thörinn, Sanct Joseph der Zweite, Das nußbraune Mädchen, Die neue Melusine* und ein Teil des *Mannes von fünfzig Jahren*), ist die Überlieferungslage zur zweiten Fassung wesentlich umfangreicher: Überliefert sind «ca. 170 Einzelhandschriften»⁷, die meisten von Schreiberhand, darunter fünf Schemata sowie mit der Satzvorlage⁸ für den Erstdruck in der *Ausgabe letzter Hand* und einer Vorstufe zu dieser Handschrift⁹ (vgl. Abb. 2-7) zwei umfangreiche Konvolute. Im Vergleich zu den ursprünglich als Novelle für die *Wanderjahre* geplanten *Wahlverwandtschaften*, die sich im Wachsen zum eigenständigen Roman gleichsam aus den *Wanderjahren*

⁴ Hier folge ich im Wesentlichen Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a.a.O., S. 189.

⁵ Erich Trunz, *Die «Wanderjahre» als «Hauptgeschäft» im Winterhalbjahr 1828/29*, in *Studien zu Goethes Alterswerken*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 2: *Goethezeit*, hrsg. v. Bernhard Gajek – Gerhard Kaiser – Hans-Joachim Mähl – Karl Pestalozzi – Erich Trunz, Athenäum, Frankfurt a.M. 1971, S. 99-121: 99; vgl. auch Trunz' Hinweis, dass es die *Wanderjahre* waren, die bei der Arbeit an der *Ausgabe letzter Hand* «die größte Mühe verursachten [...] hier war am meisten neu zu gestalten» (*ebd.*, S. 106).

⁶ Vgl. FA 10, S. 988.

⁷ *Ebd.* und vgl. vor allem die Liste der Handschriften in WA I, 25.2, S. XII-XXIII, in der 174 Einzelhandschriften aufgeführt und kurz beschrieben werden. Mit über 70 Paralipomena und Schemata zu den *Wanderjahren* enthält der entsprechende Band der WA (*ebd.*, S. 207-288) weit mehr Material zur Entstehungsgeschichte dieses Romans als die FA und die MA mit 21 bzw. 5 Paralipomena (vgl. FA 10, S. 795-845 und MA 17, S. 1057-1065).

⁸ Zur (Arbeit an der) Druckvorlage (H), die im Deutschen Literaturarchiv in Marbach im Bestand des Cotta-Archivs aufbewahrt wird, siehe knapp u.a. WA I, 25.2, S. XI und MA 17, S. 1050. Für Auskünfte zur Druckvorlage danke ich Prof. Dr. Helmuth Mojem.

⁹ GSA 25/W 2047. WA führt dieses Manuskript als H¹ (vgl. WA I, 25.2, S. IX-X, *ebd.* auch eine Beschreibung) – wie noch acht weitere Handschriften zu den *Wanderjahren* (vgl. FA 10, 989; dort wird diese umfangreiche Handschrift mit H^{1/1} sigliert).

herauskatapultierten, ist das sehr viel: Von den *Wahlverwandtschaften* ist nur ein einziges Schema¹⁰ auf uns gekommen.

Was bis heute trotz hervorragender Ausgaben der *Wanderjahre* fehlt¹¹, ist eine historisch-kritische Ausgabe, mit deren Hilfe die, so Gerhard Neumann, «teilweise noch ungeklärte[] Entstehungsgeschichte der zweiten Fassung»¹² erhellt werden könnte. «Eine solche Ausgabe gehört» Neumann zufolge «zu den schwierigsten und dringendsten Desideraten der Goethe-Philologie»¹³. Diese Feststellung stammt aus dem Jahr 1989 und das Desiderat ist Desiderat geblieben, was in einer gewissen Disproportion dazu steht, dass die *Wanderjahre* «nach lang anhaltender Irritation in den letzten Jahrzehnten zu einem bevorzugten Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analyse geworden»¹⁴ sind.

Die folgenden Ausführungen bestehen aus drei Teilen: Zunächst möchte ich einige Unterschiede zwischen den beiden Fassungen Revue passieren lassen (I.). Der Hauptteil (II.) setzt den Akzent auf Textbewegungen auf dem Weg von der ersten zur zweiten Fassung, wie sie sich anhand von vier sehr unterschiedlichen Manuskripten studieren lassen, die alle im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar aufbewahrt werden. Abschließend wird gefragt, ob eine digitale, historisch-kritische Edition eine angemessene Form sein könnte, die oft sehr dynamischen Manuskripte (und andere Dokumente) zu den *Wanderjahren* zu präsentieren (III.).

Die Konzentration auf Weniges in diesem Beitrag mag ihre Legitimation auch in einer Äußerung Goethes zum 'Umgang' mit der späteren Fassung der *Wanderjahre* finden, die durch eine «zunehmende Verselbständigung der Teile des Erzählten»¹⁵ beschrieben werden kann: Es sei, so Goethe am 18. Februar 1830 in einem Gespräch mit Friedrich

¹⁰ GSA 25/W 2025, abgedruckt z.B. in MA 9, S. 1212-1214.

¹¹ Hier sind vor allem zu nennen: WA I, 24 sowie WA I, 25.1-2 (1894, 1895 und 1905), der die *Wanderjahre* enthaltende, von Julius Wahle kritisch durchgesehene und von Oskar Walzel eingeleitete und erläuterte 12. Band der von Robert Petsch herausgegebenen Festaussgabe von *Goethes Werken* (Bibliographisches Institut, Leipzig 1926), FA 10 (1989) sowie MA 17 (1991). Ergänzend zu diesen Ausgaben ist die Zusammenstellung von Zeugnissen zur Entstehung erhellend, die Hans Gerhard Gräf versammelt in: *Goethe über seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Äußerungen des Dichters über seine poetischen Werke. Erster Theil: Die epischen Dichtungen. Zweiter Band*, Rütten & Loening, Frankfurt a.M. 1902.

¹² FA 10, S. 969. Hinzuzufügen ist, dass es eine Edition, die beide Fassungen des Romans in einem Band versammelt, bis 1989 bzw. 1991, bis zum Erscheinen der entsprechenden Bände der großen, modernen Studienausgaben von Goethes Werken, der FA und der MA, nicht gab.

¹³ FA 10, S. 97.

¹⁴ Klaus-Detlef Müller, Rezension von Günter Saße, *Auswandern in die Moderne. Tradition und Innovation in Goethes Roman «Wilhelm Meisters Wanderjahre»*, in «Goethe-Jahrbuch», 127 (2010), S. 321-322: 321.

¹⁵ FA 10, S. 983.

von Müller, eine «alberne Idee [...], das Ganze systematisch construiren und analysiren zu wollen. Das sey rein unmöglich, das Buch gebe sich nur für ein Aggregat aus»¹⁶. An Friedrich Rochlitz, der diese «alberne Idee» hatte, schreibt er am 23. November 1829: «Wohin ich aber die Aufmerksamkeit meiner Freunde gerne lenke und auch die Ihrige gern gerichtet sähe, sind die verschiedenen, sich von einander absondernden Einzelheiten, die doch, besonders im gegenwärtigen Falle, den Werth des Buches entscheiden»¹⁷.

1.

Die erste, 18 Kapitel ohne Bucheinteilung enthaltende Fassung von 1821 wird auf dem Titelblatt als «Erster Theil» eines 'Romans' bezeichnet, d.h. ein 'Ist fortzusetzen'¹⁸ ist in Aussicht gestellt. Die zweite, auf drei Bücher mit jeweils mehr als zehn Kapiteln angewachsene Fassung, die ungefähr den doppelten Umfang der ersten hat, erscheint ohne gattungszuordnende Hinweise in der Titelei, wenngleich das Werk im Buch selbst weiterhin 'Roman' genannt wird.

Verändert gegenüber der ersten Fassung ist die zweite in inhaltlicher, formaler, strukturell-kompositorischer und erzähltechnischer Hinsicht¹⁹, letzteres, indem die «'Verantwortung' der Autorschaft für die Erzählbarkeit des Subjekts» bis zum gelegentlichen «Verschwinden»²⁰ abgeschwächt wird. Der Wanderroman wird in seiner zweiten Gestalt zum Auswanderroman, wie Emil Staiger verdeutlicht hat²¹. Wilhelm Meister ergreift, in tätiger Entsagung, den Beruf des Wundarztes. Unverändert als Texte bleiben die sechs (ich zähle *Sanct Joseph den Zweyten* mit) bereits in die erste Fassung integrierten novellistischen Einlagen, von denen zwei um Fortsetzungen ergänzt werden, und die Wanderroute Wilhelms «insofern [...], als die Reihenfolge der besuchten Personen und Orte wesentlich dieselbe bleibt»²². Allerdings wird die Route anders

¹⁶ Kanzler von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, kritische Ausgabe besorgt v. Ernst Grumach, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 1956, S. 183.

¹⁷ WA IV, 46, S. 166.

¹⁸ Vgl. die letzten Worte der zweiten Fassung der *Wanderjahre* (WJ III, S. 286).

¹⁹ Übersichten zu Ähnlichkeiten und Unterschieden der beiden Fassungen der *Wanderjahre* bieten verschiedene synoptische Darstellungen (siehe z.B. MA 17, S. 1066-1079 und FA 17, S. 1273-1289).

²⁰ FA 10, S. 982 f.

²¹ Vgl. Emil Staiger, *Goethe*, Atlantis, Zürich-Freiburg i.Br. 1959, Bd. 3, S. 131 f.

²² Kurt Bimler, *Die erste und zweite Fassung von Goethes «Wanderjahren»*, Immerwahr, Rostock 1907, S. 12.

rhythmisiert. Vollkommen neu entworfen ist der «Bereich Makaries»²³, die im ersten Teil nur zart aus Briefen hervorschimmert. Ausführlicher und konturierter im Vergleich zur ersten Fassung wird die Geschichte um Wilhelms Sohn Felix gestaltet, und dies auch dadurch, dass Felix sich in Hersilie verliebt. In Wilhelms Jugend führt in der späteren Fassung ein Brief Wilhelms an Nathalie, in dem er vom Tod eines schönen Knaben erzählt, den ein Arzt nicht zu retten vermochte. Die Erzählung von diesem Ereignis vergegenwärtigt den Ursprungspunkt von Wilhelms Wunsch, Wundarzt zu werden.

Erweitert ist die zweite Fassung außerdem um den Schwank *Die gefährliche Wette* und die Novelle *Nicht zu weit*. Die Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren* wird in der zweiten Fassung abgeschlossen. Hinzu kommt ferner *Lenardo's Tagebuch*, das die in der ersten Fassung begonnene Novelle *Das nußbraune Mädchen* fortsetzt und somit ein 1821 in den *Wanderjahren* gegebenes Versprechen²⁴ einlöst. In *Lenardo's Tagebuch* integriert Goethe einen bereits 1810 von Johann Heinrich Meyer verfassten Artikel über die Baumwollspinnerei und -weberei in der Schweiz²⁵. Dieser Text gehört zu den «Heften [...] realen Inhalts»²⁶, von deren Vorhandensein bereits der Redaktor der ersten Fassung weiß. Mit dieser «Sachprosa» voller «technische[r] Details»²⁷ wird auch der Themenbereich des «Maschinenwesen[s]»²⁸ präsent.

Nicht zuletzt durch die Aufnahme der beiden letztgenannten Texte funkelt das vielgestaltige Spektrum an literarischen Formen in der zweiten Fassung der *Wanderjahre* noch intensiver als in der ersten. Zu diesem prismatischen Schillern trägt ferner wesentlich bei, dass der Roman für die *Ausgabe letzter Hand* am Ende des zweiten und dritten Buches um je eine Aphorismensammlung²⁹ – *Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur* und *Aus Makariens Archiv* – bereichert wird, die wiederum mit bedeutenden, erstmals veröffentlichten Gedichten abgeschlossen werden: *Vermächtnis* und, am Ende des Romans, die in Terzinen gefassten Verse «Im ernstern Beinhaus war's».

²³ FA 10, S. 982.

²⁴ Vgl. WJ, S. 454.

²⁵ Meyers Text ist – mit den dazugehörigen Zeichnungen – z.B. abgedruckt in WA I, 25.2, S. 262-271 («Paralipomenon» 59). Goethe hat den Text «zumeist wörtlich, nur in anderer Vertheilung» (*ebd.*, S. 261) in die zweite Fassung der *Wanderjahre* übernommen.

²⁶ WJ, S. 255.

²⁷ Ehrhard Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (1821/1829)*, in *Goethes Erzählwerk*, hrsg. v. Paul Michael Lützelner – James E. McLeod, Reclam, Stuttgart 1985, S. 363-393: 368.

²⁸ WJ III, S. 45.

²⁹ Kompakt zu deren Editions-geschichte siehe FA 10, S. 996 f.

		Wanderjahre.					
S.	L.	I.	L.	S.	L.	II.	S.
1.	1.	Schiff nach Ägypten.	1.			Maratim an vsp.	1.
10.		Abk. an Maratim.				Verkaufung v. Galab.	
16.	2.	B. Gefäß 2. und 3. Jg.	2.			2 M. v. 50. (2.)	
53.	4. 5.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	3.			1. Kaufmanns Junge	
71.	6.	Maratim	4.			Gesellschaft an vsp.	2.
81.	7.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	5.			Gal. 2. v. 1. v. 1. v. 1.	
96.	8.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	6.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	
81.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	7.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	
96.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	8.	296.	13.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	3.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.		321.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	4.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.		337.	14.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	5.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.		361.	15.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	6.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.	9.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	
99.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	10.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	7.
144.	9.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	11.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	
		Abk. nach Ägypten. Maratim.				Abk. nach Ägypten. Maratim.	
155.	10.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	12.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	8.
173.	11.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	13.	431.	17.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	9.
199.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	14.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	10.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.				Abk. nach Ägypten. Maratim.	
257.		Abk. nach Ägypten. Maratim.	15.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	11.
258.	12.	Abk. nach Ägypten. Maratim.	16.			Abk. nach Ägypten. Maratim.	12.
		Abk. nach Ägypten. Maratim.				Abk. nach Ägypten. Maratim.	
294.		Abk. nach Ägypten. Maratim.				Abk. nach Ägypten. Maratim.	
323.		Abk. nach Ägypten. Maratim.				Abk. nach Ägypten. Maratim.	13.

Abb. 1: Schema zur Umgestaltung der ersten Fassung der Wanderjahre (GSA 25/W 2150; Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Unter diesem Gedicht stehen die Worte: «Ist fortzusetzen»³⁰. Wie auch immer man diese so lakonische wie vielsinnige Notiz interpretieren mag³¹ – ein gemeinsamer Fluchtpunkt möglicher Deutungen könnte sein: Der Bewegungsimpuls eines in seiner Entstehung höchst flexiblen und in den Spiegelungsmöglichkeiten seiner Elemente ineinander so beweglichen Romans verliert sich auch an dessen Schluss nicht. Die Worte markieren ein offenes Ende eines ‘carmen perpetuum’³² – so wie es das «Finis»³³ am ‘Schluss’ von *Faust II* tut; sie öffnen den Denkraum für weitere Metamorphosen von Motiven, Inhalten und Kompositionsweisen: ‘Wilhelm Meister und kein Ende’.

Um die neue Fassung aus der alten entstehen zu lassen, schichtet Goethe die Architektur seines Romans erheblich um, indem er u.a. Novellen auf ganz andere Weise als in der ersten Fassung in die Textur einwebt. Hervorragende Eindrücke von diesen tektonischen Verschiebungen des Gesamtgefüges gewähren Handschriften: ein Schema in Form einer tabellarischen Übersicht (Abb. 1) und ein größeres Konvolut, die Vorstufe zur Satzvorlage (Abb. 2-7). Sie werden im Folgenden mit Blick auf einige Details vorgestellt.

2.

2.1 «Die Wanderjahre neu schematisirt»³⁴

Bereits 1821, als die erste Fassung noch nicht gedruckt vorliegt, diktiert Goethe am 26. Januar in sein Tagebuch: «Wanderjahre. Die nothwendigen

³⁰ WJ III, S. 286.

³¹ Hendrik Birus lässt «verschiedenste[] Interpretationsmöglichkeiten» (Bezug auf den ganzen Roman oder ‘nur’ auf das Gedicht?) Revue passieren in: *Aufgegebene Werke: Goethes «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» – Joyces «Stephen Hero» – Prousts «Jean Santeuil». Ein komparatistischer Versuch*, in Ders., *Gesammelte Schriften. Band 2. Von Lessing bis Celan – aus komparatistischer Sicht*, Wallstein, Göttingen 2021 («Münchener Universitätschriften. Münchener Komparatistische Studien», hrsg. v. Hendrik Birus, Bd. 13), S. 549-625: 623. Adolf Muschg imaginiert die Rezipienten als diejenigen, die mit der Fortsetzung beauftragt seien: «‘Ist fortzusetzen’, heißt es am Schluß des Gedichtes: damit geht das Vermächtnis an den Leser über» («Bis zum Durchsichtigen gebildet»). «Wilhelm Meisters Wanderjahre», in Ders., *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, S. 105-143: 107).

³² Vgl. den vierten Vers von Ovids *Metamorphosen*: «ad mea perpetuum deducite tempora carmen» (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch. Übers. und hrsg. v. Michael von Albrecht. Mit 30 Radierungen von Pablo Picasso und einem kunsthistorischen Nachwort von Eckhard Leuschner, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2010, S. 12).

³³ FA 7.1, S. 464.

³⁴ WA III, 10, S. 73.

Fortsetzungen durchgedacht und schematisirt»³⁵. In den folgenden drei Jahren arbeitet er relativ wenig an dem Roman. Tagebucheinträge vom 28. und 29. Juni 1825 markieren dann einen Wendepunkt in der konzeptionellen Anlage und den eigentlichen Beginn der Transformationszeit: «Beschäftigung, die Wanderjahre in zwey Theile zu trennen; auch die noch ungedruckten Vorarbeiten zu redigieren» und «Die Wanderjahre neu schematisirt»³⁶. Die Idee einer Fortsetzung der *Wanderjahre* wird verknüpft mit dem Plan einer Neukonzipierung³⁷. Den zitierten Tagebucheinträgen lassen sich mehrere Schemata zuordnen, darunter eines in Bleistift von Goethes Hand³⁸. Es ist «das erste umfassende Schema»³⁹, das den Weg zur zweiten Fassung bahnt. Wohl zeitnah⁴⁰ zu Goethes Übersicht entstanden ist eine Abschrift dieses Schemas von der Hand von Goethes Sekretär Johann John, in der Goethe wenige Ergänzungen und Korrekturen vorgenommen hat (Abb. 1)⁴¹.

An beiden Manuskripten kann man tektonische Verschiebungen auf dem Weg zur Neukonzeption des Romans studieren, dessen endgültige Architektur sie in ihrem Zusammenspiel von Ziffern und Schemastichworten allerdings noch nicht entwerfen. Die mit römisch I und II bezifferten Hauptspalten sind bezogen auf die zwei Bücher, welche die zweite Fassung dem ursprünglichen Plan nach umfassen sollte, bevor im Rahmen der Konzeption der *Ausgabe letzter Hand* die *Wanderjahre* 1828 auf drei Bücher aufgeteilt wurden⁴².

Der Schnitt zwischen den beiden Büchern wird dem Schema von Johns Hand zufolge nach der «Erscheinung»⁴³ (ganz unten in der linken Spalte) gesetzt, nach der vom Redaktor in die Nähe eines unwahrscheinlichen Ereignisses und der Sphäre des Traumes gerückten Szene⁴⁴ also, in der Wilhelm und Nathalie einander durch Fernrohre sehen, sich erkennen und durch Zeichen grüßen – eine Szene, die in der späteren Fassung wegfällt; das Fernrohr wandert in den Makarie-Bereich⁴⁵. Dass

³⁵ WA III, 8, S. 11.

³⁶ WA III, 10, S. 73.

³⁷ Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a.a.O., S. 191.

³⁸ Erstveröffentlichung in WA I, 25.2, S. 209 f. als Paralipomenon 1. Im vorliegenden Beitrag wird dieses Schema nicht abgebildet, da die Bleistiftnotizen nicht (mehr) gut zu lesen sind.

³⁹ FA 10, S. 801 und MA 17, S. 1058. Gerhard Neumann geht davon aus, dass dieses Schema «in seinen wesentlichen Zügen die Grundlage für alle späteren Arbeiten am Roman» bleibt (FA 10, S. 801).

⁴⁰ Vgl. MA 17, S. 1060.

⁴¹ WA I, 25.2, S. 211 f. (Paralipomenon 2).

⁴² Vgl. FA 10, S. 793 f.

⁴³ WA I, 25.2, S. 212.

⁴⁴ Vgl. die diese Szene (WJ, S. 333-336) einführenden Worte (*ebd.*, S. 332 f.).

⁴⁵ Vgl. WJ I, S. 182.

die «Erscheinung»⁴⁶ in dem Schema von Johns Hand noch nicht gestrichen ist, zeigt wie vieles andere, dass mit dieser Tabelle noch keine endgültige Übersicht der zweiten Fassung vorliegt.

In den linken Hälften der beiden Hauptspalten steht unter «S.» und «C.»⁴⁷ für 'Seite' und 'Capitel' die Seiten- und Kapitelzählung des Erstdrucks; in der jeweils rechten Hälfte der Hauptspalten sind unter «C.» die für die Endfassung projektierten, später z.T. geänderten Kapitelaufteilungen notiert. Im weiteren Arbeitsprozess – verändert wurde diese Tabelle vermutlich bis in den Januar 1826 hinein⁴⁸ – wurde die rechte, mit einem Erledigungsstrich durchgestrichene und von der linken abgeschnittene Spalte durch ein späteres Schema ersetzt⁴⁹, wie es typisch für Goethes Arbeitsweise der sukzessive feinkörniger werdenden Detailschemata ist.

Keine Veränderungen zwischen beiden Fassungen des Romans sieht die mit «Flucht nach Egypten»⁵⁰ beginnende Übersicht bei der Anfangsstellung der Erzählungen um Sanct Joseph den Zweyten vor – eine Intention, die umgesetzt wird. Mit Blick auf die Einknüpfung (anderer) Novellen werden in dieser Übersicht bedeutende Verschiebungen auf dem Weg zur späteren Fassung vorgenommen – ein Beispiel: In der ersten Fassung liest Friedrich *Die Pilgernden Thörin* Wilhelm als einen aus Lenardos Sammlungen stammenden Text sowie als Beispiel für eine «verrückte[] Pilgerschaft»⁵¹ vor, und zwar erst im 16. Kapitel. In der Tabelle – und dann auch in der zweiten Fassung – rückt diese Novelle weiter nach vorne⁵²; Sie wird eingefügt im Zusammenhang mit dem «1. Abends»⁵³, den Wilhelm im Hause des Oheims verbringt. Ob dessen Nichte Hersilie zum Zeitpunkt des Entstehens der tabellarischen Übersicht schon als Übermittlerin dieser, der zweiten Fassung zufolge von ihr aus dem Französischen übersetzten Erzählung an Wilhelm 'eingeplant' war, geht aus der Tabelle nicht explizit hervor, ist aber wahrscheinlich. Auf jeden Fall wird der Ort der späteren strukturellen Verankerung der Novelle, die in den in der Fassung von 1829 ausgeweiteten erzählerischen Komplex um den Oheim wandert, hier schon markiert.

⁴⁶ WA I, 25.2, S. 212. Auch eine Notiz Goethes in seinem aufgelösten Druckexemplar der ersten Fassung der *Wanderjahre* (zu diesem Exemplar vgl. Anm. 67) – «früher zu bringen» (GSA 25/W 2229, S. 333) – macht deutlich, dass er diese Szene in die zweite Fassung übernehmen wollte. In einem Paralipomenon deutet sich eine (nicht realisierte) Idee einer Umschreibung der Szene in den Stichworten «Bergerscheinung ohne Gläser» (WA I, 25.2, S. 214) an.

⁴⁷ *Ebd.*, S. 211.

⁴⁸ Vgl. FA 10, S. 803.

⁴⁹ Vgl. WA I, 25.2, S. 211.

⁵⁰ *Ebd.*

⁵¹ WJ, S. 418.

⁵² Vgl. WJ I, S. 72-92.

⁵³ WA I, 25.2, S. 211.

Die Veränderungen um diese Erzählung ziehen in der zweiten Fassung verschiedene Konsequenzen nach sich: In der Spiegelung zwischen Novelle und Rahmenhandlung wird deutlich, dass Hersilie ähnlich wie die Törin alkmeneartig⁵⁴ zwischen zwei Männern steht – Hersilie zwischen Wilhelm und Felix, die Törin zwischen Vater und Sohn von Revanne. Ferner werden durch den Hinweis, dass es sich bei der *Pilgernden Thörin* um eine Übersetzung Hersilies (genauer: Goethes⁵⁵) handelt, die Bewegungen eines Textes von der einen in eine andere Sprache präsent gemacht.

Weiter nach vorne in der Textur der zweiten Fassung der *Wanderjahre* rückt auch die Novelle *Wer ist der Verräther?* Notiert ist der Titel – es handelt sich bereits um den, welchen die Erzählung in der späteren Fassung in Variation des ursprünglichen *Wo sticht der Verräther?*⁵⁶ trägt, – von Goethe in roter Tinte in der linken Spalte⁵⁷. In der Fassung der *Wanderjahre* von 1821 wird diese Geschichte als letzte Novelle erzählt, genauer: Friedrich liest Wilhelm das – wie *Die Pilgernden Thörin* – aus «Lenardo's Archiv»⁵⁸ stammende Manuskript vor. In der zweiten Fassung sendet ein 'jüngerer Beamter'⁵⁹ aus dem Umfeld des Oheims diese Geschichte an Wilhelm. Im Schema heißt der Übersender – sein Name ist, ebenfalls von Goethe in roter Tinte, über dem Titel notiert – «Teuthold jun.»⁶⁰, in der Fassung von 1829 ist er namenlos. Aus der Art, wie diese Stichworte in der Tabelle eingefügt wurden – eigenhändig, in einer anderen Tintenfarbe und zwischen die von John in größerem Abstand zueinander geschriebenen Zeilen – ist zu erkennen, dass die Entscheidung über den Ort und die strukturelle Einfügung von *Wer ist der Verräther?* in die zweite Fassung später als die zur gegenüber der ersten Fassung veränderten Einbindung von *Die Pilgernden Thörin* getroffen wurde.

Eine Episode, die es in der ersten Fassung noch gar nicht gibt, ist z.B. der «Spaz.[ier] Ritt»⁶¹, der Ausflug, auf dem Felix für Hersilie Blumen pflückt und sich dabei verletzt⁶² – ein Ereignis, das motivisch eng zu seinem Sich-Verletzen beim Schälen eines von Hersilie erhaltenen Apfels⁶³ gehört.

⁵⁴ Vgl. ihre Selbstbeschreibung WJ II, S. 184.

⁵⁵ Zur französischen Vorlage, die Norbert Oellers ermittelt hat, deren Autor man aber (noch) nicht kennt, siehe knapp zusammenfassend FA 10, S. 864.

⁵⁶ WJ, S. 462.

⁵⁷ Vgl. WA I, 25.2, S. 211.

⁵⁸ WJ, S. 418.

⁵⁹ WJ I, S. 125.

⁶⁰ WA I, 25.2, S. 211.

⁶¹ *Ebd.*

⁶² Vgl. WJ I, S. 104 f.

⁶³ Vgl. *ebd.*, S. 71 f.; zu dieser Episode siehe weiter unten.

2.2 «Wilhelm Meisters Wanderjahre Erster Theil Neue Bearbeitung 1825»⁶⁴

Den Prozess, in dessen Verlauf aus der ersten die zweite Fassung entstand, skizziert Goethe 1826 in der *Anzeige von Goethe's sämmtlichen Werken vollständige Ausgabe letzter Hand* wie folgt: «Es unterhielt ihn [Goethe], das Werklein von Grund aus aufzulösen und wieder neu aufzubauen, so daß nun in einem ganz Anderen Dasselbe wieder erscheinen wird»⁶⁵.

Einen besonders prägnanten Eindruck von den Arbeiten des Auflöserns und Neu-Aufbauens gewährt das umfangreichste der *Wanderjahre*-Manuskripte aus dem Goethe- und Schiller-Archiv⁶⁶. Es trägt in der Handschrift von Johann John die Aufschrift «Wilhelm Meisters Wanderjahre Erster Theil Neue Bearbeitung 1825» (Abb. 2). In dieser, knapp 150 Blatt umfassenden Mappe versammelt sind ein Teil der Fassung von 1821 aus einem aufgelösten Druckexemplar⁶⁷, Abschriften aus der ersten Fassung und für die zweite Fassung neu hinzugekommener, vor allem von Johann John, aber auch von dem Weimarer Kunstschriftsteller und Beamten Johann Christian Schuchardt sowie von Goethes Diener Gottlieb Friedrich Krause geschriebener Text. Druck- und Manuskriptseiten wurden ineinandergelegt, -geklebt und geheftet. Von Goethes Hand Geschriebenes findet sich an verschiedenen Stellen. – Die Umwandlung der *Wanderjahre* ist 'in vollem Gang'. Insgesamt enthält diese Mappe den Text der späteren Fassung bis einschließlich der Novelle *Wer ist der Verräther?*, d.h. es fehlen zum ersten Buch noch drei Kapitel, deren eines *Das nußbraune Mädchen* ist.

Schlägt man das Konvolut auf, sieht man zunächst den Buchdeckel des Erstdrucks auf der ersten Manuskriptseite aufliegen (Abb. 3).

⁶⁴ GSA 25/W 2047 (Umschlag).

⁶⁵ WA I, 42.1, S. 112.

⁶⁶ GSA 25/W 2047.

⁶⁷ Den in dem Konvolut von 1825 nicht verwendeten Teil des Erstdrucks führt Hans Ruppert mit dem Hinweis «Mit vielen eigh. Korrekturen von G.» 1958 als Teil von Goethes Bibliothek auf (*Goethes Bibliothek. Katalog*, Arion, Weimar 1958 («Goethes Sammlungen zur Kunst, Literatur und Naturwissenschaft», hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar), Nr. 1910; zur Bedeutung dieses Teils des Erstdrucks vgl. auch den 12. Band der von Robert Petsch herausgegebenen Festaussgabe von *Goethes Werken*, a.a.O., S. 433). Seit 1961 galten die im Konvolut von 1825 nicht verwendeten Teile des Erstdrucks als Verlust (freundliche Auskunft von Lothar Liebermann im Oktober 2021; vgl. <https://lhwei.gbv.de/DB=2/XMLPRS=N/PPN?PPN=150760639>; letzter Zugang: 13. Juni 2022). Im Zusammenhang mit Vorarbeiten für den vorliegenden Beitrag konnte ich sie finden – im Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 2229). Eine Mizelle zu diesem Wiederfinden ist für das «Goethe-Jahrbuch» in Vorbereitung.

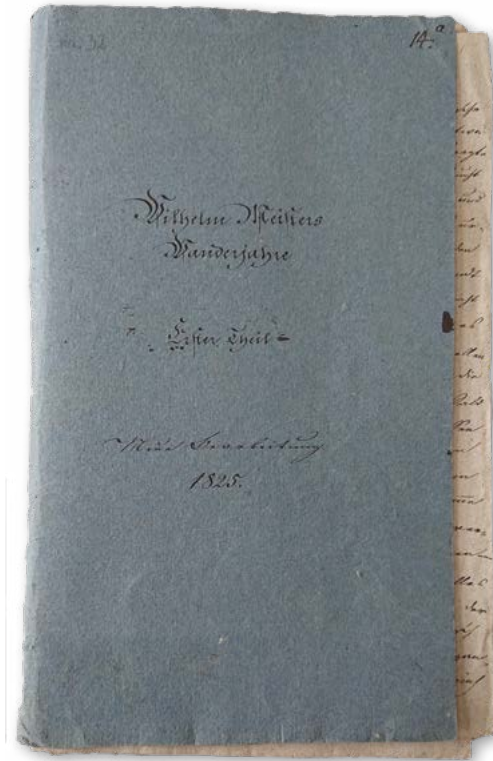


Abb. 2: Umschlag des Konvoluts zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).



Abb. 3: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).



Abb. 4: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).

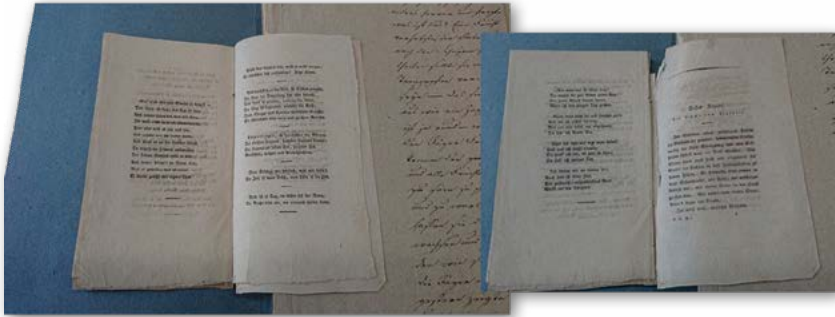


Abb. 5: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).

Blättert man weiter (Abb. 4-5), erkennt man, dass Goethe hier noch keine Veränderungen an der etwas ungewöhnlichen Titelei der ersten Fassung vorgenommen hat: Noch ist keines der elf Gedichte, die 1821 den Titel rahmen, gestrichen. In der *Ausgabe letzter Hand* fällt diese lyrische Ouvertüre vollständig weg. Ein autobiographischer Akkord, der 1821 nicht zuletzt durch Verse Goethes an seine Schwiegertochter Ottilie («Ehe wir nun weiter schreiten») in den lyrischen Arabesken um den Titel des Romans angeschlagen wird, klingt 1829 am Schluss der *Wanderjahre* in weitaus sublimierterer Form in den vielfältig mit dem Roman verflochtenen Terzinen an, in denen Goethe seines Freundes Schiller gedenkt: Die Impulse und Energien des intensiven Dialogs zwischen Goethe und Schiller über die *Lehrjahre* reichen bis in die *Wanderjahre* – und im «Ist fortzusetzen»⁶⁸ über diese hinaus⁶⁹.

⁶⁸ WJ III, S. 286.

⁶⁹ Schiller hatte schon am 8. Juli 1796 an Goethe geschrieben: «*Lehrjahre* sind ein

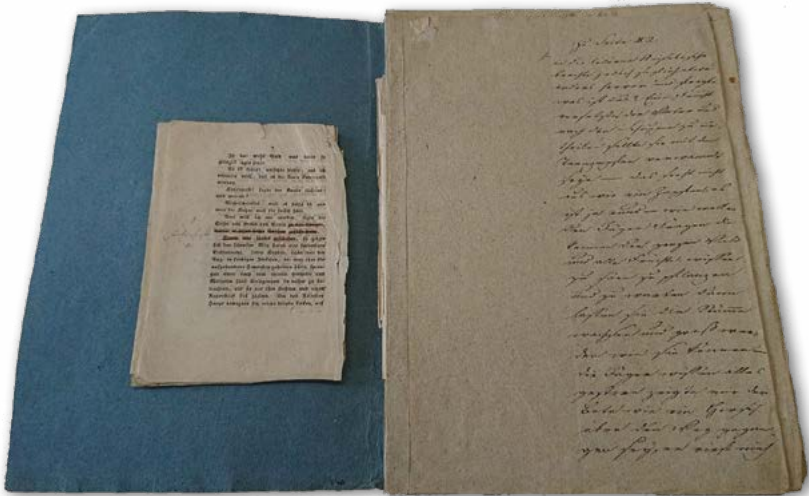


Abb. 6: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).

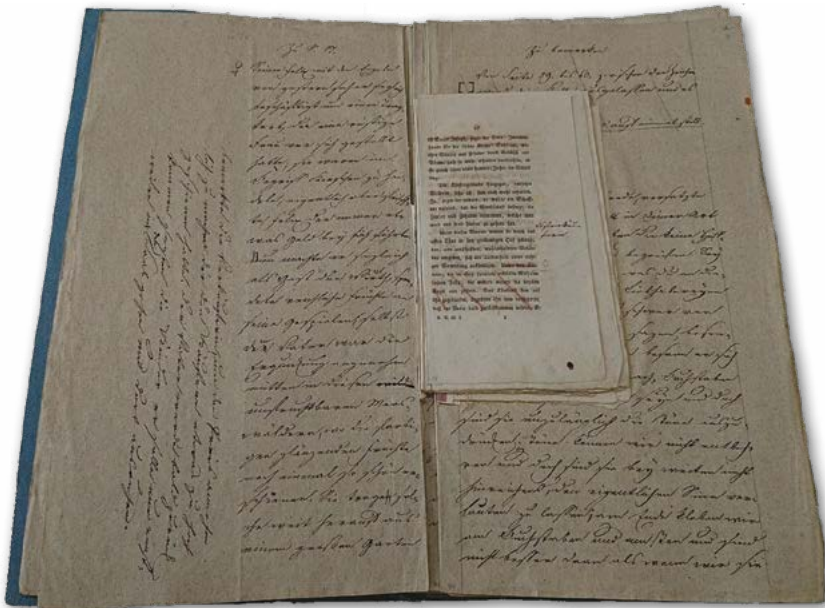


Abb. 7: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).

Die Verse auf der vorvorletzten und vorletzten Seite der besondere Aufmerksamkeit hervorrufenden Titelei des Erstdrucks übernimmt Goethe in das *Buch der Sprüche* der zweiten Fassung (der der *Ausgabe letzter Hand*) des *West-östlichen Divan*⁷⁰ – eine schöne Wanderbewegung zwischen zwei Spätwerken.

Auf Seite 2 des Drucks findet sich dann eine erste Streichung und auf dem gegenüberliegenden Blatt und dessen Rückseite von Johns Hand eine Einfügung, die an die Stelle der wenigen gestrichenen Worte des Erstdrucks tritt (Abb. 6). Durch verschiedene Markierungen kann der für die zweite Fassung hinzugefügte Text eindeutig eingeordnet werden: u.a. durch den Hinweis «zu Seite 2»⁷¹ oben auf der Handschrift sowie auch durch eigenhändige, mit Bleistift notierte Einweisungszeichen auf der Seite aus dem Erstdruck, die an der entsprechenden Stelle im von John geschriebenen Manuskript Beginn und Ende der Einweisung anzeigen⁷². Markierungen dieser Art weisen im gesamten Konvolut den Weg zur veränderten Textarchitektur der zweiten Fassung.

Inhaltlich bringt die oben genannte Hinzufügung von nur knapp zwei Manuskriptseiten mindestens zweierlei Interessantes: Das die *Wanderjahre* eröffnende Gespräch zwischen Wilhelm und seinem Sohn, das sich in der Fassung von 1821 ‘nur’ um Gesteine dreht, wird ausgeweitet auf die belebte Natur, indem von Pflanzen und Tieren die Rede ist. Außerdem verkündet Felix in der späteren Fassung seinen Wunsch, Jäger zu werden, tritt also gleich im ersten Dialog profilierter als in der früheren Fassung hervor – eine Ouvertüre zu der in der Fassung von 1829 markanteren Felix-Handlung⁷³.

Eine weitere Ergänzung am Anfang des Konvoluts steht auch, aber nicht nur mit Felix in Zusammenhang: Der neue Ort der Einfügung ist u.a. mit einem Venussymbol als Einweisungszeichen markiert. Auf dem Druck liest man das handschriftlich notierte Wort «Obstverkäuferin» (Abb. 7)⁷⁴.

Verhältnisbegriff, sie fordern ihr Korrelatum, die *Meisterschaft* [...]» (MA 8.1, S. 203). Ihm kam nie eine ausgearbeitete Passage der *Wanderjahre* vor Augen. Als Goethe im September 1826 die Terzinen «Im ernsten Beinhaus war's» schrieb, war er nicht zuletzt mit der Vorbereitung der Herausgabe seiner mit Schiller gewechselten Briefe befasst – auch eine Form des «Die alte Zeit gedacht' ich, die ergraute» (WJ III, S. 285).

⁷⁰ Detaillierte Informationen zu den Wanderbewegungen der anderen Gedichte, die z.T. gar nicht in die *Ausgabe letzter Hand* aufgenommen wurden, bietet z.B. MA 17, S. 1084-1089.

⁷¹ GSA 25/W 2047, Bl. 7.

⁷² Das Einweisungszeichen, welches das Ende des einzufügenden Textes markiert, steht auf der Rückseite von Bl. 7, wo Goethe zusätzlich die ersten drei Worte aus dem Druck, die an den neuen Text anschließen, notiert, damit wirklich eindeutig ist, wohin der Einschub gehört.

⁷³ Vgl. zu dieser anderen Handlungsführung kompakt FA 10, S. 970 f. und 978 f.

⁷⁴ GSA 25/W 2047, Bl. 18.

Es benennt den Moment in der zweiten Fassung, in dem Felix im Hof von Sanct Joseph dem Zweyten einer Obsthändlerin Kirschen abhandelt. Dieses kleine, neue Motiv wird in der späteren Fassung an verschiedenen Stellen wiederaufgenommen und modifiziert: Felix' Lust an frischem Obst taucht wieder auf, als er sich, im Hause des Oheims in den Anblick von dessen Nichte Hersilie versunken, beim Schälen eines von ihr gereichten Apfels verletzt⁷⁵. Und im Rahmen eines Gesprächs mit Hersilies Schwester Juliette erfährt Wilhelm, dass die Obsthändlerin zur Realisierung der lebenspraktisch-humanen Maxime des Oheims «Vielen das Erwünschte»⁷⁶ beitrage, indem sie sowie andere «Träger und Trägerinnen» die vom Oheim reichlich angebauten Frucht- und Obstsorten «in die tiefsten Schluchten des Felsgebirges verkäuflich hintrage[]», auf dass es «keinem Kinde da droben [...] an einer Kirsche, an einem Apfel fehlen [soll], wornach sie mit Recht lüstern sind»⁷⁷.

Ogleich wir noch eine Weile bis zu letzten eigenhändigen Eintragungen, darunter eine mit Bleistift vorgenommene Titelkorrektur von *Wo stickt der Verräther?* zu *Wer ist der Verräther?*⁷⁸, durch das Konvolut von 1825 wandern könnten, sei stattdessen eine kurze Zusammenfassung versucht: Dieses Konvolut zeugt, wie ich finde, von zweierlei: von einer beeindruckenden Ökonomie des Arbeitens und von dem Ringen um die zweite Fassung, die sich hier optisch als ein «Flickwerk»⁷⁹ präsentiert.

Betrachtet man die verschiedenen Schriftarten, die unterschiedlichen Schreiberhände, Papiersorten, Einweisungen, Zusammenfügungen und -klebungen im Konvolut von 1825, kommen einem Äußerungen Goethes zu den *Wanderjahre* in den Sinn, die das Verhältnis von Einzelheiten und einem Ganzen auszuloten suchen: Gegenüber Sulpiz Boisserée betont er in einem Brief vom 23. Juli 1821: «und wenn dieses Werkchen auch nicht aus Einem Stücke ist, so finden Sie doch solches gewiß in Einem Sinne»⁸⁰. In Aussagen Goethes über die zweite Fassung liegt der Akzent stärker auf dem Disparaten: Die spätere Fassung bezeichnet Goethe als

⁷⁵ Vgl. WJ I, S. 71 f.

⁷⁶ *Ebd.*, S. 96.

⁷⁷ *Ebd.*, S. 97.

⁷⁸ Vgl. GSA 25/W 2047, Bl. 111 Rs.

⁷⁹ WA I, 3, S. 159. «Flickwerk» nennt Goethe hier die *Ilias*, wobei er die in Friedrich August Wolfs *Prolegomena ad Homerum* (1795) profilierten Thesen, *Ilias* und *Odyssee* seien einer Mehrzahl von Sängern zuzuschreiben und somit ein antikes «œuvre collectif», in ein Wort drängt. – Zu den *Wanderjahren* und den *Prolegomena* bzw. zu Goethes z.T. gleichzeitiger Beschäftigung – gerade auch im Juni 1825 – mit Wolfs Ausführungen und der Arbeit an seinem modernen Epos vgl. Matthias Buschmeier, *Epos, Philologie, Roman. Friedrich August Wolf, Friedrich Schlegel und ihre Bedeutung für Goethes «Wanderjahre»*, in «Goethe-Jahrbuch», 125 (2008), S. 64-79, bes. S. 77.

⁸⁰ WA IV, 35, S. 32. Ganz ähnliche Formulierungen begegnen in einem Brief an Joseph Stanislas Zauper vom 7. September 1821 (vgl. *ebd.*, S. 74) und auch in den *Tag- und Jahres-Heften* zu 1821 (vgl. WA I, 36, S. 187 f.).

«Geschlinge»⁸¹ und als, wie weiter oben bereits zitiert, «Aggregat»⁸². Die Beweglichkeit, die ein aus disparaten Elementen zusammen«geschlungen»⁷ und sich in seinen Teilen immer wieder in sich spiegelnder und brechender Text hat – ein, um mit Adorno zu sprechen: «durchfurcht[es], gar zerrissen[es]»⁸³ Werk des späten Goethe –, scheint sich schon in den rein optisch disparat wirkenden Elementen des Konvoluts abzuzeichnen.

2.3 Paralipomena zu «Der Mann von fünfzig Jahren»

Der tabellarischen Übersicht zufolge (Abb. 1) beabsichtigte Goethe zunächst, die für die zweite Fassung der *Wanderjahre* zu vollendende Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren* in der späteren Fassung auf das erste und zweite Buch zu verteilen. Es war noch geplant, dass der erste Teil der Geschichte (wie in der ersten Fassung der *Wanderjahre*) mit einem Brief Hersilies an Wilhelm gelange.

Im ersten Teil der späteren Fassung der *Wanderjahre* sollte die schon 1821 geschilderte Begegnung zwischen Wilhelm, Hilarie und der schönen Witwe in Italien erzählt werden, wie die in der linken Hälfte der Tabelle notierten Schemastichworte «Lombardie M. v. 50.»⁸⁴ verdeutlichen: Das in der ersten Fassung gegebene Versprechen, die von Wilhelm für Nathalie aufgezeichnete «trauliche Erzählung» der beiden Frauen über ihr Schicksal «künftig [...] mitzuteilen»⁸⁵, plante Goethe, wie die Übersicht zeigt, im 'zweiten' Teil zu erfüllen. Offenbar sollte all das, was wir als den 1829 veröffentlichten (Schluss-)Teil der Novelle kennen, ursprünglich in Form einer als Briefbeilage übermittelten Erzählung dargeboten werden. Diese Idee wurde verworfen zugunsten der in einem Erzählfluss präsentierten und nicht in mehreren Stücken in den Roman eingeflochtenen Novelle; sie wurde eingefügt in das zweite Buch nach Wilhelms erstem Aufenthalt in der Pädagogischen Provinz. Gerade auch durch die Platzierung nach Wilhelms Weg durch die Pädagogische Provinz erhält *Der Mann von fünfzig Jahren* 1829 in bezwingender narrativer Konsequenz einen zentralen Ort in der Gesamtkomposition⁸⁶.

In der Fassung der *Ausgabe letzter Hand* wird die Novelle also nicht als Beilage eines Briefes von Hersilie eingeführt; sie wird vom Redaktor

⁸¹ Aus einem Brief Goethes vom 5. Juni 1829 an Carl Friedrich Zelter (MA 20.2, S. 1237).

⁸² Grumach, *Kanzler von Müller*, a.a.O., S. 183.

⁸³ Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens*, in Ders., *Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus* (Bd. 17 der *Gesammelten Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno – Susan Buck-Morss – Klaus Schultz), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, S. 13-17: 13.

⁸⁴ WA I, 25.2, S. 212.

⁸⁵ WJ, S. 289.

⁸⁶ Vgl., mit etwas anderem Akzent, FA 10, S. 1104 und mit Blick auf die Pädagogische Provinz, *ebd.*, S. 1107.

eingeschaltet, der darauf hinweist, dass «wir erst» «gedachten», «nachstehende Erzählung in mehreren Abtheilungen vorzulegen», dass der «innere Zusammenhang jedoch, nach Gesinnungen, Empfindungen und Ereignissen betrachtet, [...] einen fortlaufenden Vortrag»⁸⁷ veranlasse. An der tabellarischen Übersicht⁸⁸ erkennt man, dass dieser Hinweis auf ein zunächst 'in Stücken' geplantes, gleichsam Scheherazadisches Erzählen⁸⁹ der Novelle keine poetische Fiktion ist, sondern mit Goethes ursprünglicher Konzeption korrespondiert⁹⁰.

Die Ent-Bindung der Novelle aus der Korrespondenz zwischen Wilhelm und Hersilie führt zu einem der vielen Momente im Roman, anlässlich derer der ohnehin zu einem «hohe[n] Maß an geistiger Beweglichkeit»⁹¹ angespornte Leser zu rätseln hat: In der zweiten Fassung fällt (natürlich) auch die Nachschrift Hersilies zum *Mann von fünfzig Jahren* weg, in der sie Wilhelm mittels ihm übersandter Zeichen den Weg zu den beiden liebenden Frauenfiguren der Novelle weist. Aufgrund welcher Umstände Wilhelm in der zweiten Fassung Hilarie und der schönen Witwe in der Heimat Mignons 'die' Zeichen vorweisen kann, bleibt dem Leser ab 1829 verborgen⁹².

Die Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren*, deren Titel den von August von Kotzebues Einakter *Der Mann von vierzig Jahren* variierend aufgreift und die motivisch Thomas Manns *Tod in Venedig* präludivert, ist

⁸⁷ WJ II, S. 32.

⁸⁸ WA I, 25.2, S. 211 f.

⁸⁹ Zu Goethes Vorliebe für den «Scheherazadestil des Märchenerzählens in Fortsetzungen» vgl. Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, mit einem Vorwort von Karl-Josef Kuschel, Bernstein, Bonn 2006, S. 5.

⁹⁰ Ebenfalls keine poetische Fiktion ist folgender Hinweis in *Lenardo's Tagebuch*: «wie die Zeichnung nebenbei [also auf der linken Seite des Manuskripts] deutlich macht (die wir leider wie die übrigen nicht mitgeben können)» (WJ III, S. 52). Man könnte diese Stelle für ein heiter-leichtes Spiel mit Manuskriptfiktionen halten, wenn nicht Johann Heinrich Meyers Handschrift zur Baumwollspinnerei und -weberei in der Schweiz (vgl. Anm. 25) überliefert wäre; dort sind auf den jeweils linken Hälften der halbbrüchig angelegten Seiten Zeichnungen zu sehen. Ohne Kenntnis dieses Manuskripts könnte man vermuten, Goethe spiele an der zitierten Stelle die Fiktion des fiktiven Archivs weiter fort, indem er es um ein paar virtuelle Zeichnungen bereichert – das Spiel besteht aber gerade darin, dass es diese Illustrationen wirklich gibt... Das wäre wunderbar in einer digitalen Edition zu zeigen.

⁹¹ Hans Rudolf Veget, *Katzengold. Kunst und Religion in «Wilhelm Meisters Wanderjahren»*, in *Goethe und die Bibel*, hrsg. v. Johannes Anderegg – Editha Anna Kunz («Arbeiten zur Geschichte und Wirkung der Bibel», hrsg. v. Johannes Anderegg – Martin Brecht – Jan-A. Bühner u.a., Bd. 6), Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2005, S. 279-294: 284.

⁹² Vgl. Bimler, *Die erste und zweite Fassung von Goethes «Wanderjahren»*, a.a.O., S. 24 f. – Zu weiteren Unterschieden zwischen beiden Fassungen dieser Novelle vgl. Gesa Dane, «*Die heilsame Toilette*»: *Kosmetik und Bildung in Goethes «Der Mann von fünfzig Jahren»*, Wallstein, Göttingen 1994, S. 17-24 und FA 10, S. 973 f.

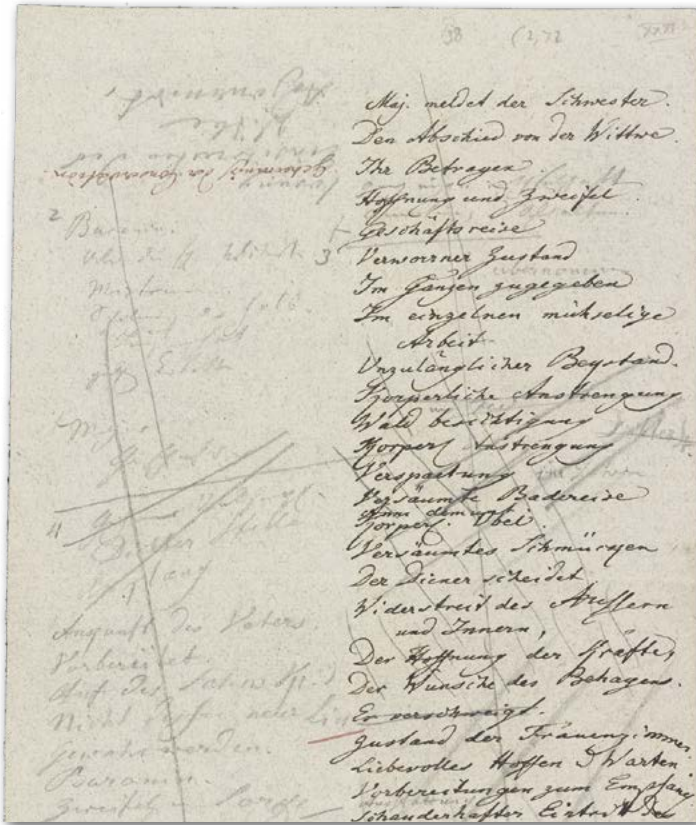


Abb. 8: Erstes überliefertes Schema zu *Der Mann von fünfzig Jahren* (GSA 25/W 2175; Foto: Klassik Stiftung Weimar).

die Erzählung der *Wanderjahre*, «an der Goethe am längsten gearbeitet hat»⁹³. Sie wird in seinem Tagebuch zum ersten Mal 1803 und zum letzten Mal 1827 erwähnt⁹⁴.

Aus dieser langen Reifungszeit ist das eigenhändige Schema (Abb. 8)⁹⁵ «das früheste erhaltene»⁹⁶ Paralipomenon zum zweiten Teil der Novelle.

⁹³ Anneliese Klingenberg, *Goethes Roman «Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden». Quellen und Komposition*, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1972 («Beiträge zur deutschen Klassik», hrsg. v. Helmut Holtzhauer, Bd. 21), S. 135.

⁹⁴ Vgl. Tagebucheinträge vom 5. Oktober 1803 und vom 10. Juli 1827 (WA III, 3, S. 83 und WA III, 11, S. 83).

⁹⁵ WA I, 25.2, S. 229-231 («Paralipomenon» 31).

⁹⁶ FA 10, S. 816. – Ein Tagebucheintrag vom 13. November 1820 (also zu dem Tag, auf den ein Teil des oben genannten Schemas datiert ist; dazu siehe weiter unten)

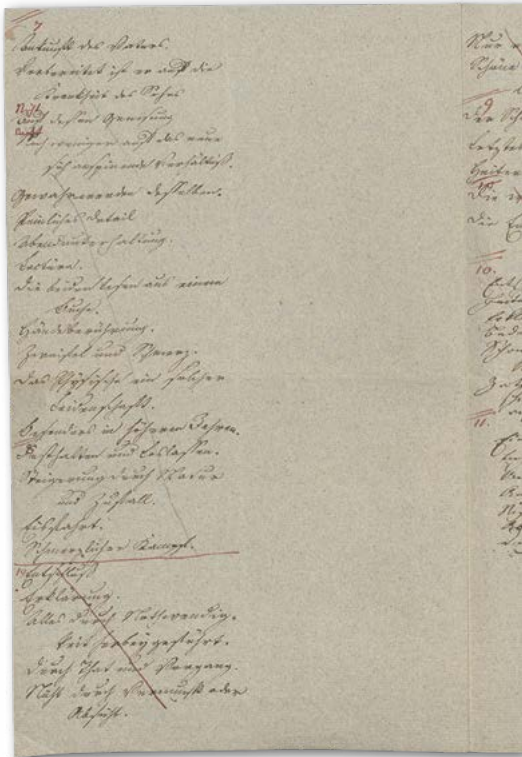


Abb. 9: Eine Seite aus einem weiteren Schema zu *Der Mann von fünfzig Jahren* (GSA 25/W 2176; Foto: Klassik Stiftung Weimar).

Es entwirft in der für bestimmte Stufen in Goethes Arbeitsprozessen typischen Weise in knappen, oft prädikatslosen Notaten die Fortsetzung der Geschichte ab dem Moment, an dem sie in der ersten Fassung endet, bis hin zum Wiedereintritt der schönen Witwe in die Handlung in der zweiten Fassung.

Das Schema ist wie so viele Manuskripte Goethes zu im Entstehen begriffenen Werken zwispaltig angelegt, d.h. mit der zunächst nicht mit Stichworten gefüllten linken Spalte von vornherein auf Ergänzung, Veränderung, Korrektur, auf Textbewegung hin orientiert. Gerade in ihrer zwispaltigen Anlage tragen Goethes Manuskripte die Möglichkeiten zu

Metamorphosen des auf ihnen Notierten stets in sich, scheinen vielleicht sogar dazu beizutragen, Verwandlungen und Weiterentwicklungen im Wechselspiel zwischen dem leeren Raum und den Stichworten hervorzulocken.

Interessant an diesem Schema ist vieles, u.a. dass es datiert ist – und zwar gleich zweimal: Die Eintragungen mit Tinte wurden am «13. No[vember] 1820» (ganz unten in der linken Spalte)⁹⁷, vorgenommen, d.h. noch vor Erscheinen der ersten Fassung der *Wanderjahre*, die in Bleistift am «22. Octb. [Oktober] 26»⁹⁸ (in der linken Spalte, rechts neben der Angabe zu 1820) niedergeschrieben. Goethe hat also im Oktober 1826 das Schema von 1820 hervorgeholt und mit Bleistift Ergänzungen notiert.

– «Schema des Manns von 50 Jahren umgeschrieben» (WA III, 7, S. 247) – legt nahe, dass es mindestens ein früheres Schema gegeben haben muss, das aber nicht überliefert ist.

⁹⁷ WA I, 25.2, S. 229.

⁹⁸ *Ebd.*

Auf Grundlage dieses ergänzten Schemas wurde ein neues, auf vier Seiten anwachsendes entwickelt (Abb. 9)⁹⁹. Dort sind gegenüber dem vorherigen wichtige Motive präsent wie die hier zum ersten Mal aufscheinende «Händeberührung» von Flavio und Hilarie bei gemeinsamer Lektüre und die «Eisfahrt»¹⁰⁰. Mit dem Stichwort «Eisfahrt» ist die nächtliche, im Mondenschein und im Hinweggleiten über die Scheinstabilität der Eisfläche hingezauberte Schlittschuhszene markiert, in der die verworrenen, zwischen den Generationen schwebenden Gefühle der Möglichkeit einer Klärung entgegengeführt werden; es ist die eigentliche Krise dieser Novelle¹⁰¹. Immer aufs Neue faszinierend finde ich es, einen Stichpunkt in Goethes Schemata wie hier die Eisfahrt mit dem ausformulierten Text zu vergleichen und wahrnehmen zu dürfen, wie aus einer solchen Kargheit ein poetischer Text Gestalt gewinnt, ja aus ihr hervorblüht.

Das zweifach datierte Schema (Abb. 8) ist ein sehr bewegtes Manuskript und in seiner Dynamik auch eines voller Energie. Eine Herausforderung bei der Lektüre dieses Schemas scheinen nicht zuletzt die verschiedenen Striche zu sein: Einige sind wohl mit Sicherheit Erledigungsstriche – vermutlich eingezeichnet, als das auf diesem Schema basierende Folgeschema entstand –, andere weisen, oft in Kombination mit Zahlen, auf den Ort in der rechten Spalte, an den der Text der linken Spalte offenbar eingefügt werden sollte. Hinzu kommt noch eine kleinere Textschicht in roter Tinte: Markierungsstriche an der rechten Spalte und die auf dem Kopf stehende Notiz: «Geheimniß der Conservation»¹⁰².

Bei der Betrachtung sowohl einzelner Stichworte des Schemas als auch des ganzen Manuskripts stellen sich viele Fragen – zwei Beispiele:

Unter allen Stichworten, die in diesem Schema versammelt sind, erwecken wohl die nachträglich eingefügten, im späteren Schema wiederholten lateinischen Worte «Anni demunt»¹⁰³ ('die Jahre nehmen [etwas] weg') die größte Neugier nicht zuletzt deshalb, weil sie die einzigen sind, die in lateinischer Sprache notiert sind. Weshalb hat Goethe diese Worte in Latein aufgeschrieben? Handelt es sich um ein wörtliches Zitat? Offenbar nicht, zumindest konnte bisher keine Quelle ermittelt werden. – Wählte Goethe die lateinische Sprache aufgrund der Vorliebe des Majors für «die anmuthige Weisheit Römischer Schriftsteller und Dichter»¹⁰⁴? Möglicherweise. – Wie werden die Worte «Anni demunt» in der gedruckten Fassung der Novelle entfaltet? Sofern sie überhaupt in der Ausformulierung des Textes Berück-

⁹⁹ WA I, 25.2, S. 231-232 (Paralipomenon 32).

¹⁰⁰ *Ebd.*, S. 232.

¹⁰¹ Vgl. FA 10, S. 1112.

¹⁰² WA I, 25.2, S. 231.

¹⁰³ *Ebd.*, S. 230; vgl. *ebd.*, S. 232.

¹⁰⁴ WJ II, S. 66.

sichtigung fanden, scheinen sie in einer allgemein gehaltenen, behutsam-andeutenden Stelle u.a. über «Männer in gewissen Jahren» entfaltet worden zu sein, über Männer, die zwar «noch im völligen Vigor» – auch hier ein lateinisches Wort – stehen, aber «das leiseste Gefühl einer unzulänglichen Kraft äußerst unangenehm, ja gewissermaßen ängstlich»¹⁰⁵ empfinden. Dann würde der Umstand, dass die Schemastichworte «Anni demunt» in Latein zu Papier gebracht worden sind, auf eine Latinitas der Dezenz hindeuten. Mit ‘anni’ nehmen diese Worte eines der Titelworte der Novelle des *Mannes von fünfzig Jahren* auf und ordnen die Momentaufnahme der Titelfügung, die ein bestimmtes Jahr fokussiert, expliziter als diese in das Vergehen der Lebensjahre, in den Fluss der Zeit ein. Auch in diesem Sinne wirken sie wie eine sehr komprimierte Sentenz, scheinen Ausdruck eines grundsätzlichen Bewusstseins zu sein, das die Novelle zum Ausdruck bringt.

In seiner Gesamtheit stellt das Schema als ein doppeltdatiertes seinen Betrachtern ferner die Frage, was zwischen 1820 und 1826 mit dem *Mann von fünfzig Jahren* passierte, ob und wie Goethe daran weitergearbeitet hat und, wenn ja, ob sich von einer Fortentwicklung des Textes in diesen Jahren Spuren auf Papier erhalten haben? Goethes Tagebuch zumindest zeugt von einer Befassung mit dem Stoff zwischen 1820 und 1826 in wenigen Notizen aus dem August 1823: «Der Mann von 50 Jahren» und «Dictirt am Mann von 50 Jahren» (5. und 10.8.1823)¹⁰⁶. Was Goethe damals, in der Zeit seines letzten Kuraufenthaltes in Böhmen, im Jahr der *Elegie* von Marienbad, am *Mann von fünfzig Jahren* diktirt hat, konnte (noch?) nicht ermittelt werden¹⁰⁷.

3.

An dieser Stelle sei eine Art Zwischensumme mit Blick auf die in Ansätzen vorgestellten Handschriften gezogen und dieses Resümee mit dem anfangs benannten Desiderat einer historisch-kritischen Ausgabe der *Wanderjahre* verknüpft.

Von den im vorliegenden Beitrag anhand weniger Details beschriebenen Handschriften können eigentlich nur zwei mit relativ geringen ‘Reibungsverlusten’ in gut lesbarer und verstehbarer Weise im Druck wie-

¹⁰⁵ *Ebd.*, S. 77; z.B. WA I, 24, S. 310, FA 10, S. 467 und MA 17, S. 429 ordnen diese Stelle etwas später in den Text ein als es in WJ II in der *Ausgabe letzter Hand* geschieht (vgl. dazu WA I, 25.2, S. 91 und FA 10, S. 1008).

¹⁰⁶ WA III, S. 9, 88 und 91. Möglicherweise sind auch die Einträge «Erfindung gewisser Scenen» und «Einiges an den neusten dichterischen Unternehmungen gedacht» vom 5. und 6. August 1823 (*ebd.*, S. 88 f.) auf die Arbeit am *Mann von fünfzig Jahren* bezogen.

¹⁰⁷ Vgl. Dane, «Die heilsame Toilette», a.a.O., S. 16.

dergegeben werden: die tabellarische Übersicht (Abb. 1) und das Schema, in dem die «Eisfahrt»¹⁰⁸ zum ersten Mal auftaucht (Abb. 9). Nur annähernd adäquat beschreiben oder im Druck vor Augen führen kann man das Schema von 1820 und 1826 zum *Mann von fünfzig Jahren* (Abb. 8) in seiner Dynamik und in den Energien der Transformation¹⁰⁹. Und schon gar nicht 'abdruckbar' ist das umfangreiche, aus Erstdruck und Manuskriptseiten bestehende Konvolut von 1825 (Abb. 2-7). Das kann man eigentlich nur zeigen und als ein Gezeigtes zu beschreiben versuchen – und das wiederum scheint einigermaßen verlustfrei nur möglich in einer digitalen Edition mit den zentrale Komponenten Digitalisate, Transkriptionen und (Einzelstellen-) Erläuterungen. Eine solche Edition könnte, nach dem aktuellen Stand der editorischen Möglichkeiten, die Dynamik der Arbeitsprozesse 'abbilden'.

Die in meinem Beitrag vorgestellten Handschriften stehen, auch mit perspektivischem Blick auf eine historisch-kritische, digitale Edition der *Wanderjahre*, pars pro toto für die gesamte Überlieferung, die in einer solchen Edition zu berücksichtigen wäre: für die vor allem in Weimar, aber auch in Marbach aufbewahrten Handschriften, für die Drucke zu Goethes Lebzeiten, angefangen von den Einzeldrucken der Novellen im «Taschenbuch für Damen» über die erste Fassung der *Wanderjahre* bis zur zweiten in der *Ausgabe letzter Hand*. Gleichsam an den Rändern einer solchen digitalen Edition könnte z.B. die zweite Fassung des *West-östlichen Divan* einbezogen werden, in die Gedichte aus der ersten Fassung der *Wanderjahre* übernommen wurden. In ihrer Gesamtheit würde eine solche Edition spezifische Einblicke geben in Goethes Archiv¹¹⁰, aus dem der «Archivroman»¹¹¹ der *Wanderjahre* erwächst, und sie ließe die Bewegungsenergien der vorgestellten und anderer überlieferter *Wander-*

¹⁰⁸ WA I, 25.2, S. 232.

¹⁰⁹ In der WA und in der Festaussgabe der *Wanderjahre* haben Eugen Joseph bzw. Julius Wahle im Rahmen der Möglichkeiten ihrer Zeit kluge Versuche unternommen, dieses Schema ausschließlich im Druck (ohne Faksimilia) zu vergegenwärtigen. Aber dennoch: Ihre zwei- bzw. dreispaltigen Darbietungen mit Beschreibungen (WA I, 25.2, S. 229-231 und Festaussgabe von *Goethes Werken*, Bd. 12, a.a.O., S. 492-494) sind nur ein schwacher Reflex des Originals und außerdem durch Entscheidungen mitgeprägt, die von der Gestalt der Handschrift wegführen, indem z.B. in WA das, was im Manuskript auf der rechten Seitenhälfte steht, im Druck links dargeboten wird. – FA 10, S. 817 f. veröffentlicht leider nur den 1820 entstandenen Teil des Schemas, wenngleich sie darauf hinweist, dass es eine spätere Schicht gibt. Aber von der Dynamik des Schemas gewährt sie keinen Eindruck, vielleicht motiviert von der Einsicht, dass dies in einer gedruckten Edition ohnehin kaum gelingen kann?

¹¹⁰ Vgl. Goethes Aufsatz *Archiv des Dichters und Schriftstellers* (WA I, 41.2, S. 25-28).

¹¹¹ Bahr, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a.a.O., S. 206; vgl. grundlegend Volker Neuhaus, *Die Archivfiktion in «Wilhelm Meisters Wanderjahren»*, in «Euphorion» 62 (1968), S. 13-27.

jahre-Handschriften 'spürbar' werden – sinnvolle Möglichkeiten wären zu finden, um die Verknüpfungen der Textträger in ihren je eigenen Bewegungen und in ihren Wandlungen aneinander, in ihren vielfachen Filiationen erfahrbar machen zu können.

Auch wenn einen angesichts der Herausforderungen, die eine solche Edition der Textmassive der *Wanderjahre* stellt, «ein Schwindel» überfällt wie es Wilhelm Meister geschieht, als er Felix und Fitz «über dem ungeheuren Abgrunde [eines Gipfels aus Granit] hängen sah»¹¹²: Sollte es einem Werk des «Greisen-Avantgardismus»¹¹³, einem Spätwerk in Goethes Schaffen, das als «Fragment auf die Zukunft»¹¹⁴, und als «Grundstein der neuen Dichtung, des neuen Romans»¹¹⁵, Frühwerk in der literarischen Entwicklung des zwanzigsten Jahrhunderts ist, verwehrt sein, in seinen enormen Bewegtheiten – denen der Arbeitsprozesse und denen des 'fertigen' Werks – mit den beweglichen Mitteln des Digitalen ediert zu werden und in seinen Besonderheiten die (digitale) Avantgarde der Editionsphilologie wesentlich mitzuprägen?¹¹⁶

¹¹² WJ, S. 64 und WJ I, S. 41.

¹¹³ Thomas Mann in einem Brief an Heinrich Mann vom 14. Juli 1949 (Thomas Mann, *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. v. Erika Mann, Aufbau, Berlin-Weimar 1968, S. 96-97: 97).

¹¹⁴ Buschmeier, *Epos, Philologie, Roman*, a.a.O., S. 79.

¹¹⁵ Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, in Ders., *Gesammelte Werke*, 6 Bde., hrsg. v. Hannah Arendt, Bd. 1: *Dichten und Erkennen. Essays*, Rhein-Verlag, Zürich 1955, S. 183-206.

¹¹⁶ Herzlich danke ich Frau Dr. Edith Zehm und Herrn Dr. Helmut Hühn für wertvolle Anregungen.

Ein vielsagendes Fehlzitat: Ovid und die Verwandlung des Wortes in Goethes *Der Mann von funfzig Jahren*

Giovanni Sampaolo

Ew. Wohlgeboren

Beifall, den Sie meinen Scherzen gegönnt, war mir höchst erfreulich; denn ich will gern gestehen, daß dergleichen im Stillen viele vorliegen, ich aber Bedenken trage sie an den Tag herauszulassen.

Goethe an den Altphilologen Karl Götting, während dieser die Ausgabe letzter Hand durchsah, 18. März 1826

1.

Goethes bei weitem längste Novelle, *Der Mann von funfzig Jahren*, die ab 1803¹ über Entwürfe und Teilveröffentlichungen hinweg entstand, um schließlich 1829 in der zweiten Fassung von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* in ihrer endgültigen Form zu erscheinen, wurde, wie die verschiedenen in diesem Roman-«Aggregat»² eingefügten Einlagen, meistens im Hinblick auf das Konzept der Entsagung gedeutet. Eine ethische Belehrung soll bei dem kühnen Montageroman des alten Dichters für einen thematisch durchgehenden und – siehe da – erbaulichen Leitfaden sorgen. Das bedeute, besonders zwischen der Nachkriegszeit und 1968: zwar schwer verdaulicher 'Altersstil' – aber mit Moral³.

¹ Zum Nachweis dieser frühesten Konzeptionsphase siehe Ariane Ludwigs Beitrag zur Entstehung des Romans im vorliegenden Band.

² Vgl. Goethe zu Friedrich von Müller, 18. Februar 1830. MA 17, S. 1026.

³ Eckdaten des moralisierenden bis weihevollen *Wanderjahre*-Diskurses: beispielsweise der Auftakt von Arthur Henkels Studien zu diesem Thema, d.h. dessen Einleitung zu den *Wanderjahren in Goethes Werke in sechs Bänden*, hrsg. v. Erich Schmidt, Insel, Wiesbaden 1950, Bd. 4, S. 740-754 und, am anderen Ende, die bahnbrechend formalistischen Untersuchungen von Volker Neuhäus, *Die Archivfiktion in «Wilhelm Meisters Wanderjahren»*, in «Euphorion», 62 (1968), S. 13-27 und Heidi Gidion, *Zur Darstellungsweise von Goethes «Wilhelm Meisters Wanderjahren»*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969. Eine Lektüre der *Wanderjahre* abseits vom gängigen, 'entsagenden' Deutungsschema, und zwar im Lichte von Goethes naturwissenschaftlichem Denken

Doch läge es nahe, einen Text wie *Der Mann von fünfzig Jahren*, in dem das physiologische Werden und die Verwandlung in der Zeit nicht nur thematisch im Zentrum stehen, sondern sämtliche Einzelheiten und selbst die Sprache prägen, mit Goethes lebenslangen naturwissenschaftlichen Studien in Verbindung zu bringen. Diese Erzählung verläuft nämlich wie ein naturwissenschaftlich-literarisches Experiment. Sie ist ein fiktionaler Versuch in Hinsicht auf das Goethesche Konzept der Metamorphose, und zwar unter dem existenziellen Blickpunkt eines bestimmten Individuums. Das Gefühl der Vergänglichkeit des lebenden Organismus, ja die dunkle Ahnung seiner eigenen Sterblichkeit ist der Angelpunkt dieses Textes.

Gegenstand der folgenden Ausführungen ist eine, wie mir scheint, bemerkenswerte sprachliche Abwandlung in diesem Rahmen. Da deren Bedeutung erst im Zusammenhang des ganzen Textes angemessen zu verstehen ist, sei vorerst ein kurzer Blick auf die Erzählung insgesamt geworfen. Das primäre Interesse dieser Geschichte ist es, um es mit Worten zu sagen, die Goethe freilich auf den tragischen Dichter bezieht, «ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment» darzustellen⁴. In der Erzählung ist das offengelegte Phänomen die zeitliche Determiniertheit des Einzelnen. Und sie wirkt sich in einem überraschenden, schicksalhaften Spiel aus, in dem das Alter jeder Figur die entscheidende Wahlverwandtschaft bestimmt. In engem Zusammenhang mit der so betitelten chemisch-alchemistischen Parabel, die wie *Der Mann von fünfzig Jahren* als Novelle zunächst für die *Wanderjahre* bestimmt war, zeigt die Erzählung die Macht eines Naturgesetzes auf das menschliche Dasein durch die sich 'über Kreuz' verliebenden Paare auf. Wir wissen ja aus der 'Selbstanzeige' jenes Romans von 1809, dass es «überall nur *eine* Natur» ist und wir wissen ebenso daraus, dass «auch durch das Reich der heitern Vernunft-Freiheit die Spuren trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit sich unaufhaltsam hindurchziehen»⁵. Wie in den *Wahlverwandtschaften* führt auch hier der Titel mit lapidarer Präzision zum Kern des Problems, der zeitlichen Determiniertheit der Person, eines Mannes, der 'von fünfzig Jahren' ist.

Die Novelle handelt von einem Adeligen, einem Major, der plötzlich das Altern deswegen nicht akzeptieren kann, weil seine junge Nichte sich unverhofft – so die 'unerhörte Begebenheit' der Novelle – in ihn verliebt hat. Das Peinliche, das daraus folgt: Da der fünfzigjährige Onkel prompt ihre Liebe erwidert, möchte er sich verjüngen lassen, um als pas-

habe ich vor Jahren skizziert: Giovanni Sampaolo, *Raum-Ordnung und Zeit-Bewegung. Gespaltene Naturerkenntnis in «Wilhelm Meisters Wanderjahren», in «Goethe-Jahrbuch», 124 (2007), S. 153-160.*

⁴ *Maximen und Reflexionen*, Nr. 1050, MA 17, S. 896.

⁵ *Notiz*, MA 9, S. 285.

senderer Bräutigam dazustehen. In der Selbstironie, mit der der Versuch erzählt wird, sich dem Älterwerden zu entziehen, liegt ein unerbittlicher Realismus. Vom ersten Moment an, in dem der Held versucht, durch Pomaden, geheimnisvolle Tinkturen und allerlei kosmetische Behandlungen der Metamorphose alles Lebendigen zu entkommen, spürt er, dass etwas nicht stimmt: «[...] so fühlte er sich etwas mumienhaft, zwischen einem Kranken und einem Einbalsamierten»⁶.

Die makabre Bildlichkeit zeigt überdeutlich, dass die Flucht des Majors vor den organischen Verwandlungen, als Verstoß gegen ein lebensnotwendiges Naturgesetz, ihn unausweichlich weniger der Jugend als vielmehr dem Tod näher bringt. Gerade die körperlichen Wandlungen des einsetzenden Alterns werden jenen konkreten Wendepunkt in der Geschichte markieren, den, wie es heißt, keine Philosophie hätte herbeiführen können. Nicht infolge abstrakter, moralischer Überlegungen, sondern aus körperlichen Gründen wird der Major schließlich seine Werbung um die Nichte aufgeben:

Wir wollen jedoch weder Philosophie noch Poesie als die entscheidenden Helferinnen zu einer endlichen Entschließung hier vorzüglich preisen; denn wie ein kleines Ereignis die wichtigsten Folgen haben kann, so entscheidet es auch oft wo schwankende Gesinnungen obwalten, die Waage diese oder jener Seite zuneigend. Dem Major war vor kurzem ein Vorderzahn ausgefallen und er fürchtete den zweiten zu verlieren [...] Es ist ihm, als wenn der Schlußstein seines organischen Wesens entfremdet wäre und das übrige Gewölbe nun auch nach und nach zusammenzustürzen drohte (487 f.).

Dieses körperliche Gebrechen, übrigens etwas, was dem alternden Goethe aus eigener Erfahrung vertraut war, stellt den Protagonisten zum ersten Mal vor die Tatsache seines leiblichen Untergangs. Dieser Moment öffnet einen Spalt, der den Beginn eines langsamen Zusammenbruchs seines ganzen «organischen Wesens» ankündigt, er zerrüttet sein Selbstvertrauen und seine Erwartungen.

Erscheinen die amourösen Ambitionen des Majors wahnhaft, so findet er jedoch in der Figur der «schönen Witwe» ein weibliches Pendant, das

⁶ *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (2. Fassung 1829) werden im fortlaufenden Text nach FA, 1. Abt., Bd. 10 zitiert, hier S. 445. In der MA 17, S. 409 fehlt indes an dieser Stelle das Wort «etwas»: «[...] so fühlte er sich mumienhaft [...]». So lauten tatsächlich das Druckmanuskript H zur 2. Fassung und die *Ausgabe letzter Hand* C1-C3, siehe Emendationenliste in FA 10, 1008. Das Wort «etwas» stand aber in der Journalfassung (Cottas «Taschenbuch für Damen» 1818) und in der Erstausgabe (FA 116, MA 106). Die Herausgeber der FA könnten davon ausgegangen sein, dass das Wort beim Kopieren übersehen wurde.

unter einem ähnlichen Wahn leidet. Die Affinität zwischen den beiden besteht vor allem in einem Hang zur sehnsüchtigen Erinnerung an Vergangenes. Genauer besehen handelt es sich um ein Leiden an der Flüchtigkeit des Angenehmen dieser Welt, das zu einem Erlebnis der Gegenwart selbst als Ewiggestriges führt. An ihre Handarbeiten habe die Frau laut eigenem Bekenntnis «immer Gedanken angeknüpft [...] an Personen, an Zustände, an Freud' und Leid», und selbst die schwierigsten von ihnen besitzen in ihren Augen «doch auch nur dadurch» einen Wert, «daß die Erinnerung dabei reicher und vollständiger» ist (456). Kein Wunder, dass der Major beim Treffen mit ihr «wirklich betroffen» ist (460) und wie ein taumelnder Seemann geschildert wird, der nach langer Seefahrt ans Land zurückkommt (453). Denn er hat Neuland betreten, er hat soeben angefangen, sein eigenes Zeit- und Daseinsgefühl zu erkennen.

2.

Vor diesem knapp skizzierten Hintergrund kann einleuchten, welche Rolle eine mit dem übrigen Handlungsablauf kaum verbundene Episode spielt, die ausdrücklich in einer «Pause des Geschäfts» (464) angesiedelt wird. Diese Suspension des Plots öffnet im Kern der Erzählung – denn die Episode befindet sich gerade in deren Mitte – einen imaginativen Weg in die Tiefe, der mit mehrfachen literarischen Assoziationen operiert, nämlich mit poetischen Zitaten und deren Nachdichtungen, also lauter textuellen Umbildungen. Der Major ist ein Literaturfreund, quasi ein Latinist und ein dilettierender Dichter. Auf der Suche nach einem eigenen Gedicht unter seinen «Gedenk- und Erinnerungsbücher[n]» verirrt sich der Mann im Dickicht der Lektüreexzerpte, erfrischt sich an den durch die Jahre gesammelten Zitaten in einer Art semiotischem Paradies.

Er sucht unter seinen Taschenbüchern nach einer eigenen dichterischen Produktion, die er der schönen Witwe versprochen hat. Dafür gab die Dame dem Offizier die reich geschmückte Brieftasche als Pfand, die sie soeben in seiner Anwesenheit zu Ende gestrickt hatte. Die intime Zugehörigkeit der Brieftasche zum Gedicht des Majors wird sich greifbar darin zeigen, dass dieses in jener «eingebunden» werden soll (465). Jetzt soll er sein eigenes Manuskript – ein längeres Gedicht über die Jagd – in diese faszinierende weibliche Hülle stecken, die bildhaft genug das männliche Werk wie eine Vagina aufnehmen soll⁷. Die Begleitworte,

⁷ Die wichtige Rolle der gestrickten Brieftasche im später entstandenen Teil der Erzählung (2. Buch, 2. und 3. Kap., entstanden 1827) ist durch die – relative, wie wir weiter unten sehen werden – Sorgfalt bestätigt, mit der Goethe dabei das Motiv vorbereitet, in dem er in den schon publizierten Teil des Textes (die Journalfassung,

mit denen die schöne Witwe ihr «Treupfennig» überreichte, heben den Zusammenhang von Erinnerung und sehnsuchsvoll erlebtem Verrinnen der Zeit als gemeinsamen Wesenszug ihrer beider Werke geradezu rhythmisch hervor: «Nehmen Sie diese Brieftasche, sie hat etwas Ähnliches von Ihrem Jagdgedicht, viel Erinnerungen sind daran geknüpft, manche Zeit verging unter der Arbeit [...]» (459).

Die Versunkenheit des Majors in sein Zitateparadies beschreibend, bemerkt der Erzähler, dass es dem Mann erst jetzt auffällt, wie die in den Notizbüchern abgeschriebenen, klassischen Stellen «größtenteils Bedauern vergangener Zeit, vorübergeschwundner Zustände und Empfindungen andeuteten» (464). Aus der Neigung des Majors zu einem solchen Bedauern «vorübergeschwundener Zustände» leitet sich also seine Vorliebe für Horaz ab, jenen heidnischen Dichter, der in seinen Oden in einprägsamen Formeln das Bewusstsein der Vergänglichkeit des Daseins zum Ausdruck brachte. Aus den Taschenbüchern des Majors wählt der Erzähler nämlich «statt vieler» eine Stelle aus der Ode an Ligurinus (Horaz, *Oden* IV 10, 6-8):

Heu!

Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit?
Vel cur his animis incolumes non redeunt genae! (464)

Ach!

Wie besonnen ist heute mein Geist, hätte ich doch als Junge einen solchen gehabt!
Oder umgekehrt: Warum kehren jene frischen Wangen nicht zu diesem Gemüt zurück? (Übers. G. S.)

Hier fehlt jedoch etwas Wichtiges: Zwischen der melancholischen Interjektion *Heu!* und dem Vers «Quae mens est hodie...» stellt Horaz' Gedicht die Situation dar, in der diese Frage ausgesprochen wird. Dieser Satz wird in Goethes Text gestrichen:

die 1821 in die erste Fassung der *Wanderjahre* aufgenommen wird) eine lange Stelle zu den Handarbeiten der schönen Witwe einfügt. – In der Forschung wurde auf Parallelen zwischen der Brieftasche und dem von Penelope gewebten Leichentuch des Laertes, ihres Schwiegervaters, hingewiesen. Erstere wird in der Novelle «ein Penelopeisch zauderhaftes Werk» genannt (452) und die von Freiern umgebene schöne Witwe schenkt sie gerade dann dem Major, indem er ihr als möglicher Schwiegervater begegnet, vgl. Ernst Maaß, *Der Mann von fünfzig Jahren*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», 37 (1916), S. 122-138: 131; außerdem Claus Sommerhage, *Familie Tantalos: Über Mythos und Psychologie in Goethes Novelle «Der Mann von fünfzig Jahren»*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 103 (1984), Sonderheft: *Goethe. Neue Studien zu seinem Werk*, S. 78-105: 90.

dices: «Heu!», quotiens te speculo videris alterum.

Du wirst sagen: «Ach!» jedesmal, wenn du dich im Spiegel als einen anderen erblickst (Übers. G. S.).

In diesem gestrichenen Nebensatz würde der Leser die Geschichte des Majors selbst erkennen. Denn der Riss zwischen *mens* und *genae*, zwischen Geist und Wangen, zusammen mit dem Wunsch, wieder jung zu werden, hat sich bei ihm ebenfalls vor dem Spiegel aufgetan: «nun aber fand er sich, *als er vor den Spiegel trat*, nicht so wie er zu sein wünschte. Einige graue Haare konnte er nicht leugnen, und von Runzeln schien sich auch etwas eingefunden zu haben» (437, Hervorhebung G. S.).

Die sichtbare Lücke im Zitat (die Interjektion steht bei Goethe nämlich auffällig allein am Versende) verbirgt und offenbart zugleich die Streichung des allzu gleichlautenden Temporalsatzes, sie scheint optisch zu signalisieren, dass dies ein Versteckspiel mit dem Leser ist. Es geht um Identifikation und Identitätssuche des Helden in der Dichtung. Den Horazschen Versen folgt als auktoriale Nachdichtung eine Strophe aus acht gereimten Vierhebern, deren Aussagestatus als eine leise Annäherung an den Standpunkt der Figur gesehen werden kann, und die eine bezeichnende Zeile enthält, denn sie hat in der Vorlage keinen expliziten Bezugspunkt: «Doch wenn mich die Jahre zwacken» (465). Das Vergehen der Zeit wird als Qual, als physische Folter dargestellt. – Das Blättern in diesen Heften führt den Offizier allmählich zu einem für ihn bitteren Gefühl.

Schließlich ist das Jagdgedicht gefunden, eine poetische Widmung an die holde Leserin ist erforderlich. In diesem Moment fällt dem Major eine lateinische Stelle ein, die ihm freilich schon zweimal beim Gespräch mit der Dame als Kompliment vorgeschwebt hatte. Am geselligen Abend bei der schönen Witwe war das Zitat unter folgenden Umständen aufgetaucht:

Der Major aber, von jeher gewohnt die anmutige Weisheit Römischer Schriftsteller und Dichter zu schätzen und ihre leuchtenden Ausdrücke dem Gedächtnis einzuprägen, erinnerte sich einiger hierher gar wohl passender Verse, hütete sich aber, um nicht als Pedant zu erscheinen, sie auszusprechen oder auch ihrer nur zu erwähnen; versuchte jedoch, um nicht stumm und geistlos zu erscheinen, aus dem Stegreif eine prosaische Paraphrase, die aber nicht recht gelingen wollte, wodurch das Gespräch beinahe in's Stocken geraten wäre (457).

Der Gedanke an jene Verse des Ovid verstösst gegen bestimmte Grenzen des Sagbaren, muss zensiert und verdrängt werden. Schon zwei

Seiten weiter in der Erzählung, wieder auf der Suche nach einem Kompliment für Dame und Briefftasche, denkt jedoch der Major abermals offensichtlich an jene Verse:

[...] und wie seinem Erinnern ein überliefertes Gute niemals versagte, so trat eine klassische Stelle alsbald ihm in's Gedächtnis. Nur wäre es pedantisch gewesen sie anzuführen, doch regte sie einen heitern Gedanken bei ihm auf, daß er aus dem Stegreife mit artiger Paraphrase einen freundlichen Dank und zierliches Kompliment entgegen zu bringen im Falle war [...] (460).

‘Eine klassische Stelle’: unbestimmter Artikel, also etwas Neues im Text. Das bedeutet: Bei ihrem zweiten Vorkommen in der Novelle erscheint die literarische Reminiszenz als etwas noch nie Dagewesenes – ein offensichtliches Versehen Goethes, ein redaktioneller Lapsus⁸. Und insofern besonders interessant wie jede Verdrängung, – Die lateinische Stelle selbst in ihrem vollen Wortlaut taucht erst bei der Lektüre der literarischen journaux intimes auf. Der Major erinnert sich nämlich wieder (und zwar zum dritten Mal) an «[j]ene Stelle des Ovid», aber auch an seine improvisierte prosaische Paraphrase (465). Das Zitat, zwei Verse aus den *Metamorphosen* (VI, 17 f.), lautet:

Nec factas solum vestes spectare juvabat,
Tum quoque dum fierent; tantus decor adfuit arti (465).

Und es gefiel nicht nur, die fertigen Stoffe zu bewundern,
Sondern auch, solange sie gemacht wurden: so viel Schönheit war in
jener Kunst (Übers. G. S.).

Diesmal ist das Unternehmen, aus zwei lateinischen Zeilen eine ganze deutsche Strophe aus jambischen Vierhebern zu machen, nicht Sache des Erzählers, wie beim Horaz-Zitat, sondern des Majors selbst, der das konzise Bild der Vorlage lyrisiert, indem er es auf ein von Nostalgie überwältigtes Ich, auf sich selbst, bezieht. Der Major verfasst also folgende «poetische Umschreibung» der Ovidischen Stelle:

Ich sah's in meisterlichen Händen,
Wie denk'ich gern der schönen Zeit!
Sich erst entwickeln, dann vollenden

⁸ Gerhard Neumanns Stellenkommentar (FA 10, S. 1117) sagt nichts zur seltsamen Wiederholung, verweist aber auf die weiter unten in der Erzählung zitierten Verse des Ovid als die klassische Stelle, die gemeint sein soll; in MA 17, S. 1149, bemerkt hingegen Gonthier-Louis Fink zu Goethes redaktioneller Inkonsequenz: im Abstand von nur zwei Seiten «das gleiche Motiv und die gleichen Worte». Und er stellt die offene Frage: «gewollte oder ungewollte Wiederholung?».

Zu nie geseh'ner Herrlichkeit.
 Zwar ich besitz'es gegenwärtig,
 Doch soll ich mir nur selbst gestehn:
 Ich wollt'es wäre noch nicht fertig,
 Das Machen war doch gar zu schön!

In der Nachdichtung des Majors drückt sich emphatisch die Sehnsucht aus nach der eigentlich nahen aber schon vergangenen und also unwiederbringlich fern gerückten Zeit der Entstehung des Gegenstands, der Briefftasche («Wie denk' ich gern der schönen Zeit!»). Die Produktion des kostbaren Gegenstands wird in der Version des Majors quasi episch entfaltet: «Sich erst entwickeln, dann vollenden». Trotzdem hält er seine Paraphrase für misslungen und verfehlt:

Mit diesem Übertragenen war unser Freund nur wenige Zeit zufrieden; er tadelte, daß er das schönflektierte Verbum: *dum fierent*, in ein traurig abstraktes Substantivum verändert habe, und es verdroß ihn, bei allem Nachdenken die Stelle doch nicht verbessern zu können.

Das ist alles andere als Pedanterie. Denn das angeklagte «Substantivum» hat tatsächlich etwas Schlimmes begangen. Die skrupulöse grammatische Terminologie des Protagonisten nimmt die Nominalisierung «das Machen» am Schluss seiner lyrischen Übertragung ins Visier. «Ein traurig abstraktes Substantivum» anstelle eines Verbs, und was für eines: das «schönflektierte Verbum» *fieri*, das Werden⁹, das Zeitwort der lebendigen Metamorphose überhaupt. Ebenso wie zuvor sich selbst, hat der Major die schön klingenden Worte grammatikalisch einbalsamiert.

Isoliert in der deutschen Prosa wiederholt sich die Kernformel *dum fierent* in der stilistischen Selbstkritik des Literaten wie eine musikalische Phrase (Abb. 1). Es handelt sich um eine *mise en abîme* der ganzen Erzählung.

Es läge nämlich nahe, anzunehmen, dass Goethe in diesem mehrmals wiederkehrenden, sich wandelnden Leitmotiv den Charakter der Figur und wesentliche Sinnstrukturen der Erzählung konzentriert. Warum ist also ganz besonders die wohlklingende Phrase *dum fierent* so unentbehrlich für den Offizier, der sich jetzt mit den typischen Problemen eines gewissenhaften Übersetzers auseinandersetzt? Diese Wortverbindung verknüpft den Sinn von Eventualität und Erwartung, der dem Konjunktiv innewohnt (*fierent*), mit der Konjunktion *dum*, die im Zusammenhang mit dem Konjunktiv die

⁹ «Nicht nur *gewordene* Zeuge vergnügte sie dort zu betrachten, / Sondern *die werdenden* auch: so paarte sich Kunst mit der Anmut!» lautet diese Stelle in Johann Heinrich Voß' Übertragung von Ovids *Verwandlungen*, Vieweg, Berlin 1798, S. 311 (Hervohebungen G. S.).

Bedeutung von 'bis' bzw. 'solange, bis' annimmt, also ein Ende jenes Werdens, jenes *fieri*, impliziert und – aus der Perspektive des Majors – auf die Nostalgie des Gegenwärtigen als schon Vergangenen hinweist. Ein auffälliges Indiz, dass der Major das expressiv gemeinte *dum* als sehnsuchtsvoll gefärbtes 'solange, bis' versteht, steht ganz offen in seiner Paraphrase der Ovidischen Verse:

Ich wollt' es wäre noch nicht fertig

Diese pathetische Hyperbel bzw. *exaggeratio* wendet die bange Erwartung des Vergehens ('solange, bis') in ein rückwärtsgewandtes Optativ, in den Irrealis. Im «schönfleckierten Verbum» findet also jenes paradoxe Gefühl von nachtrauernder Erwartung, von Antizipation des Endes eines glücklichen Moments ihren Ausdruck: Ein Gefühl, das den daseinsmäßigen Grundzug des Majors darstellt. – Denn diese ängstliche Formel, an deren Wiedergabe seine Übersetzung scheitert, gilt gleichermaßen seiner Jugendlichkeit, seiner Fähigkeit zur Liebe, kurz der aufsteigenden Phase seines physischen Daseins. 'Solange, bis sie werden würden'.

3.

Bemerkenswert aber ist, dass der echte Wortlaut bei Ovid gerade in diesem Punkt ein anderer ist. Beim lateinischen Dichter heißt es an dieser Stelle nämlich nicht «*dum fierent*», sondern «*cum fierent*». Man kann das in Goethes Handexemplar (Abb. 2)¹⁰ nachlesen wie übrigens in jeder anderen Edition. Bekanntlich weist die Konjunktion *cum* mit dem Konjunktiv auf bloße Gleichzeitigkeit hin. Ovids Verse bedeuten also in der Tat: 'Und es gefiel nicht nur, die fertigen Stoffe zu bewundern, / Sondern auch, *während* sie gemacht wurden'. Das temporale Konstrukt des Ovid besitzt gar nicht die emotionale Färbung des «schönfleckierten Verbum[s]» in Goethes Text. Denn erst die Konjunktion *dum* verleiht der Flexion des Verbs *fieri* jene gefühlvolle Konnotation, indem sie das Verb auf ein Ende der lebendigen Dauer und des schönen Werdens richtet.

¹⁰ *Publii Ovidii Nasonis Operum tom. 1-3*, ed. Burmann, Amsterdam 1713, Bd. 2, S. 119 (vgl. *Goethes Bibliothek, Katalog*, bearbeitet v. Hans Ruppert, Weimar 1958, Nr. 1410). Die dreibändige Werkausgabe Ovids aus der väterlichen Bibliothek in Frankfurt ist, nebenbei bemerkt, dieselbe, die zu Goethes Kindheitslektüre gehörte. Goethes Tagebuch (11. März 1827) vermerkt die Lektüre von Ovids *Metamorphosen* für die Niederschrift der Erzählung: «Abends den Mann von 50 Jahren. Bey dieser Gelegenheit Ovids *Metamorphosen* und eine zeitlang darin gelesen». WA III, 11, S. 32.

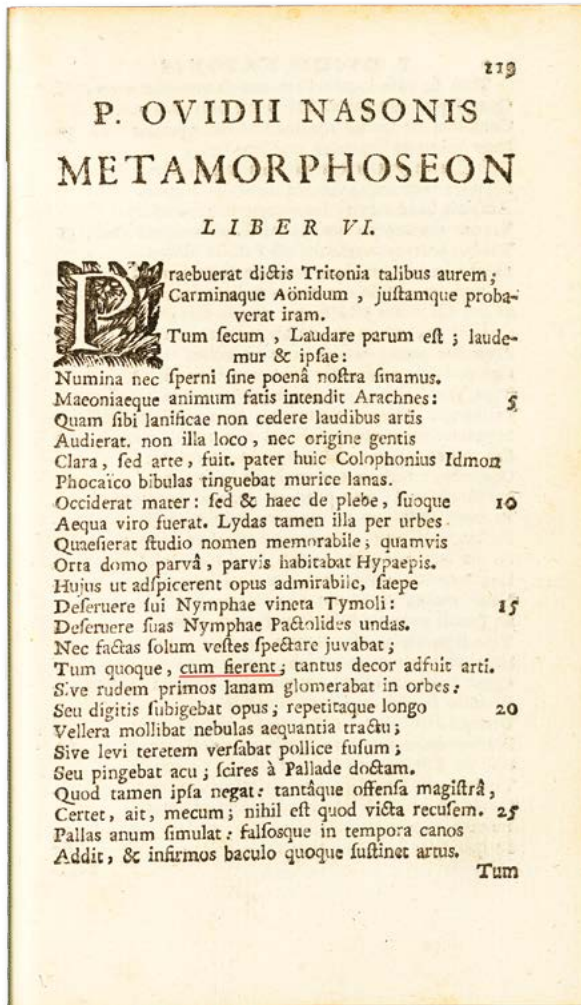


Abb. 2: Publii Ovidii Nasonis Operum tom. 1-3, ed. Burmann, Amsterdam 1713, Bd. 2: *Metamorphosen*, S. 119; vgl. *Goethes Bibliothek, Katalog*, bearb. v. Hans Ruppert, Weimar 1958, Nr. 1410 (Foto: Klassik Stiftung Weimar; Hervorhebung G. S.).

Nun, diese Ersetzung eines kleinen lateinischen Wortes mit einem ähnlich klingenden, das so die Stimmung der ganzen Erzählung chiffrenhaft zu verdichten scheint, hat die ganze einschlägige Goethe-Philologie schlichtweg übersehen. Von Heinrich Düntzers Anmerkungen aus dem späten 19. Jh. bis zu den neuesten Studienausgaben von Goethes Werken verweisen zwar die Kommentare kurzgefasst auf «Ovid, *Metamorphosen* VI, 17 f.», ohne aber die Diskrepanz zu vermerken. Und in den letzten Jahrzehnten sind sogar Aufsätze erschienen, die sich speziell mit den Ovid- und Horaz-Zitaten in dieser Passage befassen, ohne diese Inkongruenz überhaupt zur Kenntnis zu nehmen¹¹.

Noch viel früher als die neueren Kommentatoren hätten freilich Goethes engste und kompetenteste Mitarbeiter die abweichende Lesart bemerken sollen. Denn ihnen war ja der Auftrag gegeben, die zweite Fassung der *Wanderjahre*, wo diese Partie der Erzählung erst erscheint, für die *Ausgabe letzter Hand* durchzusehen. Goethe hatte ganz gezielt für diesen Auftrag zwei Altphilologen (noch dazu Bibliothekare) ausgewählt. Der erste war Friedrich Wilhelm Riemer. Als einer der begabten doch mittellosen und daher karrierelosen Schüler des legendären Friedrich August Wolf in Halle war er unter anderem Autor eines angesehenen deutsch-griechischen Schulwörterbuchs. Von Anfang an war Riemer für Goethe «vor allem 'antiquarischer' wissenschaftlicher Ratgeber»¹². Er schrieb zu gutem Recht in der Einleitung zu seinen *Mittheilungen über Goethe* (1841): «Alles, was er in Prosa und Versen veröffentlicht hat ist mehr als einmal [...] durch meine Hände gegangen»¹³. Der Philologe Riemer arbeitete bekanntlich von 1825 bis 1827 Seite an Seite mit dem Dichter und auch Seite für Seite, Zeile für Zeile, an der Neubearbeitung der *Wanderjahre* für die *Ausgabe letzter Hand*¹⁴.

¹¹ Vgl. Hans Staub, *Der Weber und sein Text*, in *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. v. Gerhart Buhr – Friedrich A. Kittler – Horst Turk, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990, S. 533-553: 534-540; Yahya A. Elsägh, «Anni demunt». Die drei Paraphrasen des «Manns von fünfzig Jahren», in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 112 (1993), S. 509-528; Albrecht Koschorke, *Die Textur der Neigungen: Attraktion, Verwandtschaftscode und novellistische Kombinatorik in Goethes «Manns von fünfzig Jahren»*, in «DVjS», 73 (1999), S. 592-610. Selbst Arthur Henkel in seinem brillanten Aufsatz *Zitat-Spiele Goethes*, in *Antike Tradition und Neuere Philologie: Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel*, hrsg. v. Hans-Joachim Zimmermann, Winter, Heidelberg 1984, S. 107-125 nimmt eben dieses Zitat-Spiel unter die Lupe (a.a.O., S. 121-123), ohne die Abweichung wahrzunehmen.

¹² Christa Rudnik, *Friedrich Wilhelm Riemer*, in *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, hrsg. v. Bernd Witte – Theo Buck – Hans-Dietrich Dahnke – Regine Otto – Peter Schmidt, Metzler, Stuttgart-Weimar 1996-1998, Bd. 4.2, S. 913-915: 913.

¹³ Friedrich Wilhelm Riemer, *Mittheilungen über Goethe*, hrsg. v. Arthur Pollmer, Insel, Leipzig 1921, S. 30.

¹⁴ Vgl. Wolfgang Bunzels ausführliche *Entstehungs- und Druckgeschichte* der *Wan-*

Für die Schlussredaktion der *Wanderjahre*, die vom November 1828 bis Februar 1829 durchgeführt wurde, zog Goethe jedoch einen viel bedeutenderen klassischen Philologen hinzu, nämlich Prof. Karl Wilhelm Götting, auch ein Wolf-Schüler. Der 35-jährige Gelehrte war damals Direktor des philologischen Seminars der Universität Jena und, wenn es heute vielleicht auch seltsam klingen mag, Universitätsbibliothekar. Schon zwei Jahre nach Goethes Auftrag wird er Ordinarius. In Goethes erstem Brief an den Wissenschaftler (vom 10. Januar 1825), meldet sich der Wille des Dichters, wie ein antiker Autor ediert zu werden («Jeder sei» übrigens «auf seine Art ein Grieche!»¹⁵, z.B. in einer kritischen Ausgabe): «[...] so würde ich es mir zur Ehre und Freude rechnen, daß Sie die Bemühung, welche Sie alten Schriftstellern zugewandt, auch mir wollten zu Gute kommen lassen»¹⁶. – Dass die ‘Philologisierung’ des eigenen Werkes in Goethes Auseinandersetzung mit Friedrich August Wolfs Thesen und Methoden gerade für die *Wanderjahre* eine ‘romantisch’ geschulte Aufwertung der Fragment-Ästhetik als neuen Weg zur Totalität mit sich bringt, hat Matthias Buschmeier überzeugend nachgewiesen¹⁷.

Es ist also kaum vorstellbar, dass zwei Altphilologen wie Prof. Riemer¹⁸ und Prof. Götting Goethes Retusche, wenn auch nicht sofort erkannt, nicht einmal nachgeprüft haben. Das zweimal im Text auftretende Fehlzitat hätten zumindest *sie* bemerken sollen. Das gehörte schließlich zu ihrem Auftrag. Gerade das dürfte sehr vorsichtig zur Vermutung führen, dass Goethe vielleicht diese so prägnant geratene Umformulierung zumindest bewusst nicht korrigiert haben mag. – Das ist freilich ein Hintergrund, der höchstens die Werkbiographie anbelangt. Aber eine solche entstehungsgeschichtliche Leerstelle im Text lädt ein, nebenbei auch das Anekdotisch-Biographische zu hinterfragen.

Wenden wir uns nun aber zum Makrotext von Goethes Œuvre, so kann man einen ähnlichen, bekannteren Fall heranziehen. In den ersten Seiten der *Italienischen Reise* ersetzt nämlich Goethe ein Wort in einem Vers des Vergil, der sich auf den Gardasee bezieht.

Zugleich lehrt mich Volkmann, daß dieser See ehemals Benacus ge-
heißen, und bringt einen Vers des Virgil, worin dessen gedacht wird:

Fluctibus et fremitu resonans Benace marino.

derjahre in FA, 10, S. 777-794: 792 f.

¹⁵ *Antik und Modern*, MA 11.2, S. 501.

¹⁶ *Briefwechsel zwischen Goethe und K. Götting in den Jahren 1824-1831*, hrsg. v. Kuno Sicher, Winter, Heidelberg 1889², S. 3.

¹⁷ Vgl. Matthias Buschmeier, *Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft*, Niemeyer, Tübingen 2008, S. 381-444: Kap. *Der Roman als philologisches Kompendium – Goethes «Wanderjahre»*.

¹⁸ So nennt Goethe oft den Gymnasialprofessor in seinen Tagebüchern.

Der erste lateinische Vers dessen Inhalt lebendig vor mir steht, und der [...] noch heute so wahr ist als vor vielen Jahrhunderten¹⁹.

In Vergils *Georgica* (II, 159 f.) heißt es eigentlich «fluctibus et fremitu assurgens Benace marino» (Hervorhebung G. S.). Das Partizipialadjektiv *assurgens* tauscht Goethe also mit einem anderen aus, und zwar *resonans*, «um so erstaunlicher», schreibt Christoph Michel, «als Goethe sehr genau und mit Bedenken des Wortsinns zu zitieren pflegt»²⁰. Erstaunlicher aber deswegen, weil das dreißig Jahre zurückliegende Reisetagebuch, das Goethe an dieser Stelle für die Buchfassung seines Reiseberichts beinahe Wort für Wort abschreibt, den Vers hingegen getreu wiedergibt, also nicht mit *resonans*, sondern mit dem ‘richtigen’ *assurgens*²¹. Bei der viel späteren Wortersetzung in der *Italienischen Reise* handele es sich nach Christoph Michel, der deren poetologischen und psychologischen Voraussetzungen subtil untersucht hat, um eine Interferenz mit der eigenen *Iphigenie*, über deren Versüberarbeitung Goethe eben am Gardasee nachgedacht hat. Der ins Ausland geflüchtete Dichter identifiziere sich mit Gestalt und Geschichte der verbannten Iphigenie:

Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber²².

Resonans seien also die ‘brausenden’, fremden Wellen in ihren und des Dichters Ohren am Anfang des Dramas sowie am Gardausee²³. Bei dieser ziemlich offenbar bewussten Manipulation des eigenen korrekten Zitats aus dem Reisetagebuch lernt man wohl viel für den Ovid im *Mann von fünfzig Jahren*: Ein lateinisches Zitat wird jeweils sowohl in der *Italienischen Reise* als auch in der Novelle leicht geändert zum Zweck der seelischen Charakterisierung der Hauptfigur, die wiederum viel mit dem Autor gemeinsam hat. In beiden Texten haben wir es mit einer gleitenden Paraphrase zu tun, deren Abweichung vom Original ein Licht auf das Innerste und Unbewusste des Helden wirft.

¹⁹ *Italienische Reise*, MA 15, 29.

²⁰ Christoph Michel, *Nachwort* zu Johann Wolfgang Goethe, *Tagebuch der Italienischen Reise 1786*, hrsg. v. C. M., Insel, Frankfurt a.M. 1976, S. 381-392: 390.

²¹ «Eben lehrt mich Volckmann [...] daß dieser See ehemals Benacus geheißten und zeigt mir einen Vers des Virgils an worin seiner gedacht wird: / teque / Fluctibus et fremitu assurgens Benace marino. / Der erste lateinische Vers dessen Gegenstand mir lebendig vorsteht [...]» (d. 12. Sept. nach Tische). MA 3.1, S. 47.

²² *Iphigenie auf Tauris*, MA 3.1, S. 161.

²³ Vgl. Michel, *Nachwort*, a.a.O., S. 388-391.

4.

Zurück zur Erzählung. Die beiden Verse aus Ovids *Metamorphosen*, mit denen sich der Major so abmüht, um seiner Dame mit einer galanten Widmung zu huldigen, deuten sinnbildlich als pars pro toto auf die Bedeutung von Ovids Epos überhaupt. Ovids *Metamorphosen* stellen nämlich das Bild einer Welt dar, deren Verwandlungsgesetz, das sowohl im Ganzen als auch im Einzelnen wirkt, mit Symbolwert an einem singulären Beispiel ausgestellt werden kann. Andererseits beziehen sich die vom Major angeführten Verse unmittelbar auf die Figur der Arachne. Die Skrupel, die dann bei ihm aufkommen, die vornehme Dame wenn auch indirekt mit einer Frau zu vergleichen, die am Ende in eine Spinne verwandelt wird, bestätigen, dass diese ganze Akrobatik durch die antike Poesie nichts zu tun hat mit einem konventionellen Handlungsablauf. Denn der Erzähler muss, um sich aus der Sackgasse dieser Digression herauszumanövrieren und die Geschichte weiterführen zu können, selbstironisch zu einem erklärten billigen Gemeinplatz, fast möchte man sagen zu einer frechen List greifen: «[...] und wir müssen diesen Fall unter diejenigen rechnen, über welche die Musen auch wohl einen Schleier zu werfen sich die Schlaueit erlauben» (466). Das Motiv der Ovid-Paraphrase, das aus der Verdrängung aufgetaucht war, endet so als blindes Motiv. Das *dum fierent*-Thema steht im Zeichen einer mehrfachen Fehlleistung: unbewusste Wiederholung durch den Autor, Selbstzensur der fiktiven Gestalt, Fehlzitat, gescheiterte Übersetzung, blindes Motiv. Denn wie ein unheimlicher Zauberspruch enthält 'Es' die schlimmstmögliche Enthüllung.

Das Ganze ist, wie gesagt, eine Digression. Die Abschweifung schreitet nicht fort, sondern sie stellt einen Blick in die Tiefe dar. Sie wird geleitet durch eine Progression, die auf eine Selbstoffenbarung der Figur abzielt. Von der Assimilation fremder Worte aus Horaz über die persönliche Umschreibung des Ovid ist der Major schließlich zur Lektüre seines Eigenen gelangt. Sein Gedicht über die Jagd, endlich gefunden, ist ein Porträt seines tiefsten Selbsts – und von Goethe selbst. Schon die literarische Gattung des Werks des Majors, «was man beschreibend, und in einem gewissen Sinne belehrend nennt» (458), also das Lehrgedicht, spielt auf das zentrale Thema der Erzählung an, denn beide eigentlichen Lehrgedichte Goethes haben die *Metamorphose der Pflanzen* und die *Metamorphose der Tiere* zum Thema. Das Gedicht des Majors schildert die Jagd, d.h. den Kampf zwischen dem tierisch-organischen Leben und dem Tod. Das «elegische Thema» erklingt durch jene leichte Ironie, «es war mehr als ein Abschied von diesen Lebensfreuden verfaßt» (467).

Die Beschreibung der «sorgfältigen Reinschrift» des Jagdgedichts «mit lateinischen Lettern, groß Octav, zierlichst verfaßt», nun «inge-

bunden» in der «köstliche[n] Briefftasche» (465), stimmt auffallend mit dem Aussehen der Goetheschen Handschrift der Marienbader Elegie nach Eckermanns Beschreibung überein: «Er hatte die Verse eigenhändig mit lateinischen Lettern auf starkes Velinpapier geschrieben und mit einer seidenen Schnur in einer Decke von rotem Maroquin befestigt, und es trug also schon im Äußern, daß er dieses Manuskript vor allen seinen übrigen besonders wert halte»²⁴. Die unglückliche Liebe des alten Dichters für die sehr junge Ulrike von Levetzow spielt bekanntlich eine Rolle bei der Konzeption dieses später entstandenen Teils der Novelle²⁵. Das «elegische Thema» des Jagdgedichts könnte man unter diesem Blickwinkel als ein Echo der eigentlichen *Elegie*, der sog. Marienbader Elegie, ansehen, «wo Tod und Leben grausend sich bekämpfen»²⁶. Die Nichte des Majors, in die er verliebt ist, heißt Hilarie, ihr Name ist also *hilaris*, die Heitere, für den lateinkundigen Offizier die Verkörperung der heiteren Jugend. An der Grenze zwischen Reife und Alter angelangt, ahnt der Major nun, dass die befürchtete Weigerung des umworbenen Mädchens nicht nur seinen Eintritt in den Bereich des Alters bedeuten würde, sondern vielmehr das Bewusstwerden des eigenen Sterblichseins.

Er fährt zwar eine Weile fort, sich darüber hinwegzutäuschen: «Ja der Wahn hat, *solange er dauert*» – schon wieder eine *dum fierent*-Formel! – «eine unüberwindliche Wahrheit» (485, Hervorhebung G. S.). Doch die Nékyia hat ihn untergründig erschüttert. Nachdem ihm Hilarie verwehrt wird, sanktioniert der grausame Verlust jenes Zahns ohne Möglichkeit des Widerrufs das Neigen der «Waage» (487) auf die Seite, die ihn entsetzt. Die Qualen, die er ab jetzt empfindet, könnten übertrieben erscheinen angesichts der Perspektive, eine Ehe aufzugeben, die er selbst wenige Monate früher auf den ersten Blick für «[e]twas so Unnatürliches» (436) gehalten hatte. Aber es geht nicht um ein Mädchen, es geht – unausgesprochen – um die Nähe des Todes:

Bedauern wir den guten Mann, dem diese Sorgen, diese Qualen wie ein beweglicher Nebel unablässig vorschwebten, bald als Hintergrund auf welchem sich die Wirklichkeiten und Beschäftigungen des dringenden Tages hervorhoben, bald herantretend und alles Gegenwärtige bedeckend. Ein solches Wanken und Schweben bewegte sich vor den Augen seines

²⁴ Eckermann, 27. Oktober 1823. MA 19, S. 55.

²⁵ Ausführliche Dokumentation zum biographischen Hintergrund der Entstehungsgeschichte bei Gustav Kettner, *Goethes Novelle «Der Mann von fünfzig Jahren»*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», 33 (1914), S. 66-78 und bei Gerhard Schweißer, *Goethes Novelle «Der Mann von fünfzig Jahren» und ihre literarische Nachfolge*, Diss., Masch., Wien 1954, bes. S. 20-30.

²⁶ *Elegie*, V. 118. MA 13.1, S. 97.

Geistes; und wenn ihn der fordernde Tag zu rascher wirksamer Tätigkeit aufbot, so war es bei nächtlichem Erwachen wo alles Widerwärtige, gestaltet und immer umgestaltet, im unerfreulichsten Kreis sich in seinem Innern umwälzte. Dies ewig wiederkehrende Unabweisbare brachte ihn in einen Zustand, den wir fast Verzweiflung nennen dürften [...] (491).

Und doch wird in der letzten Szene der Erzählung die Voraussetzung für die schöne Erinnerung und damit auch für das Nachtrauern außer Kraft gesetzt, denn dort heißt es, dass selbst das Gedächtnis – anscheinend das Einzige, was der Vergänglichkeit trotzen kann – letztendlich der zerstörerischen Allmacht der Zeit unterliegt, da es «nicht fähig ist das Vorzüglichste festzuhalten und völlig wieder zu vergegenwärtigen» (492). – Diese Bemerkung mag kaum zufällig hier ihren Platz finden, da Makaries «sittlich-magische[r] Spiegel[]» (493) im Gegensatz zur rein äußeren, Horazischen Selbstbespiegelung die Maske der Selbsttäuschung durchschauen lässt und für beide, den Major und die schöne Witwe, eine tiefere Selbsterkenntnis ermöglicht. So schickt sich der Mann von nunmehr einundfünfzig Jahren jetzt an, «zu einem neuen Leben» fortzuschreiten und das kann unmöglich anders erfolgen, als durch die Bejahung der zeitlichen Bedingtheit des Daseins, die Bejahung des Gesetzes der Metamorphose.

Der «Kreis' in Kreisen»: Goethes bildliche Terzinenübersetzung von Dantes *Hölle* und die Metamorphose der *terza rima*

Elena Polledri

1. Dantes «dunkler Vers»: der Forschungsstand über Goethes Dante-Rezeption

«[...] und ich verstand nun den dunkeln Vers»¹; dieser Satz ist in Goethes Übersetzung der *Vita di Benvenuto Cellini* zu lesen, 1796-1797 in Schillers «Horen» erschienen²; in derselben Zeitschrift hatte August Wilhelm Schlegel ein Jahr zuvor seine Übersetzung von einigen Gesängen aus Dantes *Hölle* veröffentlicht³. Es handelt sich um die erste Stelle in Goethes Werk, in der Dante erwähnt wird, eine Stelle, die die Forschung bis heute kaum beachtete⁴. Der Renaissance-Künstler versucht auf eine ziemlich phantasievolle Weise einen der umstrittensten Verse der *Divina Commedia* zu erklären, den bekannten «Pape, Satàn, pape Satàn aleppe!»⁵,

¹ «[...] und zwar klingen diese Worte im Französischen folgendermaßen: Paix, paix, Satan, allez, paix. Ich, der ich die französische Sprache sehr wohl gelernt hatte, erinnerte mich bei diesem Spruche eines Ausdrucks, welchen Dante gebraucht, als er mit Virgil, seinem Meister, in die Tore der Hölle tritt, und ich verstand nun den dunkeln Vers; denn Dante war mit Giotto, dem Maler, in Frankreich und am längsten in Paris gewesen, und wahrscheinlich hat er auch diesen Ort, den man wohl eine Hölle nennen kann, besucht und hat diesen hier gewöhnlichen Ausdruck, da er gut Französisch verstand, auch in seinem Gedichte angebracht. Nun schien es mir sonderbar, daß man diese Stelle niemals verstanden hat. Wie ihn denn überhaupt seine Ausleger wohl manches sagen lassen, was er weder gedacht noch geträumt hat». *Leben des Benvenuto Cellini*, WA I, 44, S. 84.

² *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben*, dt. Übers. v. Johann Wolfgang Goethe, in «Die Horen», 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11 (1796); 1, 2, 4, 5 (1797).

³ Dante Alighieri, *Dantes Hölle*, dt. Übers. v. August Wilhelm Schlegel, in «Akademie der schönen Redekünste», 1, 3 (1791), S. 293-301; «Die Horen», 3 (1795), S. 22-69; 4 (1795), S. 1-13; 7 (1795), S. 31-49; 8 (1795), S. 35-74.

⁴ Darüber behauptet Alfred Behrmann: «Über Goethes Verhältnis zu Dante ergibt sich daraus nichts». Alfred Behrmann, *Dantes Spuren bei Goethe*, in «Studia niemcowcze», 49 (2012), S. 403-418: 404.

⁵ Dante Alighieri, *La Commedia. Die Göttliche Komödie*, I: *Inferno / Hölle*, übers. u. komm. v. Hartmut Köhler, Reclam, Stuttgart 2010, S. 104.

aus dem 7. Gesang der *Hölle*. Cellini meint, der Vers sei eine Übersetzung aus dem Französischen und zwar aus «[p]aix, paix! Satan, allez, paix!»⁶. Goethe bezeichnet ihn in seiner Übersetzung als einen «dunkeln Vers»⁷. Die Bemerkung ist nämlich eine Interpolation des Dichters, der dadurch einerseits die schwierige Deutung der Stelle erklärt, andererseits aber jene *obscuritas* unterstreicht, die für die Aufklärer und die Klassizisten das Hauptkennzeichen von Dantes Werk war und die die Deutschen bis Mitte des 18. Jahrhunderts von der *Commedia* fernhielt.

Ein Echo der abwertenden Urteile über die *Commedia* ist auch in verschiedenen anderen Dante-Belegen in Goethes Werk zu finden; der Dichter spricht vom «Modergrün aus Dantes Hölle»⁸, von «Dantes grauser Hölle»⁹ oder von «Dantes widerwärtiger, oft abscheulicher Großheit»¹⁰. Die Goethe-Forschung konzentrierte sich für lange Zeit meistens auf diese und ähnliche Äußerungen; berühmt geworden ist die Stelle aus der *Italienischen Reise*, in der Goethe im Gespräch mit einem Dante-Kenner provokatorisch behauptet: Ihm komme «die Hölle ganz abscheulich vor, das Fegefeuer zweideutig und das Paradies langweilig»¹¹. Diese Äußerungen betrachteten die Literaturwissenschaftler, etwa Sulger-Gebing¹², Farinelli¹³ und Necco¹⁴, lange als Beweise der Antipathie, der kritischen Haltung und des späten und sehr beschränkten Interesses Goethes für Dante. Auch jüngere Arbeiten glauben, dass in Goethes Werk nur Dantes Spuren¹⁵ zu finden sind. Eine andere Forschungsrichtung zielte hingegen darauf, Analogien zwischen der *Commedia* und Goethes Werk zu finden¹⁶. Zahlreiche intertextuelle Bezüge zwischen der *Commedia* und dem *Faust II* zeigte Ulrich Gaier, der Goethes Gesamtkunstwerk die Topographie der *Divina*

⁶ *Leben des Benvenuto Cellini*, WA I, 44, S. 84.

⁷ *Ebd.*

⁸ *Zahme Xenien*. III, WA I, 3, S. 281, V. 756-759.

⁹ *Voß contra Stolberg*, WA I, 5, S. 186.

¹⁰ *Tag- und Jahreshefte*. 1821, WA I, 36, S. 194.

¹¹ *Italienische Reise*. III, WA I, 32, S. 52.

¹² Emil Sulger-Gebing, *Goethe und Dante: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Reprograph. Dr. d. Ausg. Berlin 1907, Gerstenberg, Hildesheim 1978.

¹³ Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Inghilterra, Germania*, Bocca, Torino 1922, S. 354-490 (*Dante in Germania; Dante e Goethe*).

¹⁴ Giovanni Necco, *Goethe e la letteratura italiana*, in «Letterature moderne», 9 (1959), S. 321-336.

¹⁵ Vgl. Behrmann, *Dantes Spuren bei Goethe*, a.a.O.

¹⁶ Vgl. Vittorio Hösle, *Dantes Commedia und Goethes Faust: ein Vergleich der beiden wichtigsten philosophischen Dichtungen Europas*, Schwabe, Basel 2014; Hans-Jürgen Schings, *Dante, Byron und Faust: der Prolog von «Faust II»*, in *Westöstlicher und nordsüdlicher Divan: Goethe in interkultureller Perspektive*, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, Schöningh, Paderborn 2000, S. 197-209; Ders., *Dante, Byron und Faust: Weltliteratur in «Anmutiger Gegend»*, in Ders., *Zustimmung zur Welt*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 407-420.

Commedia unterlegte¹⁷; Stefan Matuschek notierte, dass Gaier durch seine Interpretation in Übereinstimmung mit der deutschen Dante-Rezeption ab Schelling die Inkommensurabilität und die Vielfalt des *Faust* durch die *Commedia* zur Einheit zu bringen versuchte¹⁸.

Auch Goethes fragmentarische Übersetzung des 12. Gesangs aus der *Hölle* nach Karl Streckfuß wurde meistens als Ausdruck einer gelegentlichen Beschäftigung mit Dante betrachtet und selten mit dem produktiven Einsatz der Terzine des Dichters¹⁹ in Verbindung gebracht²⁰. Gerade diese Übersetzung zeigt aber in Wirklichkeit, dass Goethes Dante-Bild kein zufälliges, sondern das Spiegelbild der deutschen Dante-Rezeption seiner Epoche ist, in der gerade die Übersetzungen eine zentrale Rolle spielten; der Dichter entwickelte in seiner Übersetzung eine Interpretation der *Commedia* und der *terza rima* jeweils als Werk und Form eines «sinnlich-bildlich bedeutend wirkende[n] Genius»²¹ bzw. eines Giotto der Dichtkunst; Dante führte ihn zur Verfassung von eigenen Terzinen, deren Anschaulichkeit und Antithetik das produktive und kreative Ergebnis der fremden Aneignung des italienischen Dichters in der Übersetzungsarbeit zu betrachten seien.

2. Goethe und seine Dante-Vermittler

In der väterlichen Bibliothek waren Goethe eine zweibändige italienische Ausgabe von Dantes Werk²², eine italienische kommentierte Ausgabe

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*, hrsg. v. Ulrich Gaier, 3 Bde., Reclam, Stuttgart 1999 (Bd. 2: *Kommentar I*, S. 544 f.; Bd. 3: *Kommentar II*, S. 913, Register: Dante); Ulrich Gaier, *Johann Wolfgang Goethe: Faust, Der Tragödie Erster Teil. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam 2001, S. 219 f.

¹⁸ Vgl. Stefan Matuschek, *Weltgedicht und Weltliteratur: über Goethe, Dante und literarische Statusfragen*, in *Goethe und die Weltkultur*, hrsg. v. Klaus Manger, Winter, Heidelberg 2003, S. 391–402: 393–395.

¹⁹ Vgl. Willi Hirdt, *Goethe und die Terzarima*, in *Goethe und Italien*, hrsg. v. Willi Hirdt – Birgit Tappert, Bouvier, Bonn 2001, S. 125–134; Ders., *Goethe und Dante*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 68 (1993), S. 31–80: 43–48; Roger Bernheim, *Die Terzine in der deutschen Dichtung von Goethe bis Hofmannsthal* (Diss. Bern), Zentral-Verlag für Diss., Düsseldorf 1954, S. 33–41; Karl Viëtor, *Goethe's Gedicht auf Schiller's Schädel*, in «Publications of the Modern Language Association of America», 59 (1944), S. 142–183.

²⁰ Über Goethes Dante-Rezeption, die Auseinandersetzung mit Streckfuß und seine Übersetzung vgl. Elena Polledri, *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen, Narr 2010, S. 179–180, 189–190, 201–203, 234–244.

²¹ [Dante], WA I, 42.2, S. 70–74: 70.

²² [Dante Alighieri], *Delle opere di Dante Alighieri*, Giambattista Pasquali, Venezia 1741.

der *Commedia*²³, die erste deutsche vollständige Prosa-Übersetzung der *Hölle* von Bachenschwanz²⁴ und *De Monarchia* vorhanden. Seine ersten Dante-Kenntnisse sind schon für das Jahr 1771 nachweisbar, in der Erstfassung des *Götz*, in der die Ugolino-Episode eingearbeitet wird²⁵; gerade der 33. Gesang der Hölle war schon 1759 von Mendelssohn aus dem Englischen in Prosa ins Deutsche übersetzt worden²⁶ und galt als Anlass für die Verfassung von zahlreichen Ugolino-Dramen (Gerstenberg; Böhlendorff)²⁷; dass Goethe mehrmals von Dantes Grausamkeit spricht, scheint eine Voraussetzung gerade in diesen Versen zu finden, deren anticlassizistischer Charakter schon Bodmer hervorgehoben hatte und die das erste Bild der *Commedia* auf deutschem Boden darstellten. Diesen Aspekt betrachtete in Wirklichkeit der Dichter nicht abwertend; auf Dantes Ugolino-Gesang kam er mit lobenden Worten 1805 anlässlich einer Besprechung des Trauerspiels *Ugolino Gherardesca* von Casimir Ulrich Böhlendorff zu sprechen:

Die wenigen Terzinen, in welche Dante den Hungertod Ugolino's und seiner Kinder einschließt, gehören zu dem Höchsten, was die Dichtkunst hervorgebracht hat: denn eben diese Enge, dieser Lakonismus, dieses Verstummen bringt uns den Thurm, den Hunger und die starre Verzweiflung vor die Seele²⁸.

Der Dichter war in Weimar mit vielen Dante-Kennern in Kontakt, darunter Jagemann, der in seinem «Magazin der italienischen Literatur» in Fortsetzungen die erste vollständige Übersetzung des *Inferno* in fünfhebigen Jamben veröffentlichte, und Carl Ludwig Fernow, der nicht nur eine *Literarische Nachricht Dante's divina commedia betreffend*²⁹ schrieb, sondern in seiner Reihe «Raccolta di autori classici italiani» die *Divina*

²³ [Dante Alighieri], *La Commedia di Dante Alighieri Tratta da quella, Che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'Anno MDXCV. Con una dichiarazione del senso letterale. Divisa in tre tomi*, Giambattista Pasquali, Venezia 1739.

²⁴ [Dante Alighieri], *Von der Hölle. Von dem Fegefeuer. Von dem Paradiese*, Übers. v. Leberecht Bachenschwanz, 2 Teile, auf Kosten des Übersetzers bei demselben, Leipzig 1767-1769.

²⁵ Darüber vgl. Hirdt, *Goethe und Dante*, a.a.O., S. 55.

²⁶ Moses Mendelssohn, [*Ugolino*], in *Fortsetzung und Beschluß des Auszuges aus dem Essay on the writings and genius of Pope*, in «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste», IV (1759), 2. Stück, S. 627-669: 652-657. Vgl. Werner P. Friederich, *Dante's Fame Abroad 1350-1850*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1950, S. 360 f.

²⁷ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*, J.H. Cramer, Hamburg-Bremen 1768; Casimir Ulrich Böhlendorff, *Ugolino Gherardesca*, Gerlach, Dresden 1801.

²⁸ WA I, 40, S. 319.

²⁹ Carl Ludwig Fernow, *Literarische Nachricht Dante's divina commedia betreffend*, in «Der neue Teutsche Merkur», 1 (1802), S. 121-133.

Commedia veröffentlichte, die 1807 in Goethes Bibliothek vorhanden war³⁰. Außerdem sollte er sowohl August Wilhelm Schlegels 1795 in den «Horen» veröffentlichten Übersetzungen aus der *Hölle*³¹ als auch seinen Aufsatz *Über die göttliche Komödie* gelesen haben, der 1791 in der «Akademie der schönen Redekünste» erschien, in dem der Romantiker die Notwendigkeit betonte, in der Übersetzung «die Form der terzerime [sic]»³² beizubehalten. Der Terzine als Form eines deutschen Gedichts war er in Schillers «Musenalmanach» von 1798 begegnet, in dem August Wilhelm Schlegels *Prometheus* erschienen war³³. Aber trotzdem, oder vielleicht deswegen, blieb er lange gegenüber dieser metrischen Form skeptisch. Goethe fragte Schiller nach dessen Meinung über die Versart und schrieb ihm, dass die *terza rima* ihm nicht gefiele, «weil es gar keine Ruhe hat und man wegen der fortschreitenden Reime nirgends schließen kann»³⁴. Schiller antwortete, im Allgemeinen gefalle ihm jenes Metrum auch nicht, weil es «gar zu einformig fort[leyert]»³⁵, und rät zu Stanzen³⁶. Durch August Wilhelm Schlegel hatte er die Flaxmanschen Illustrationen zu Dante zur Ansicht erhalten; die lobende Rezension Schlegels erschien 1799³⁷; Goethe reagierte und nannte Flaxman, mit Hinweis auf Schlegel, als «de[n] Abgott aller Dilettanten»³⁸. Münster meint, dass gerade die abwertenden Urteile über Dante und das Desinteresse ihm gegenüber durch

³⁰ Carl Ludwig Fernow, *Raccolta di Autori classici italiani*, 12 voll., Frommann, Jena 1806-1810. Über Goethe und Fernows *Biblioteca italiana* vgl. Elena Polledri, «Dove tutto vi è in ordine». Goethe e la Biblioteca italiana di Fernow, in *Atti della giornata in ricordo di Lea Ritter Santini, Fondazione Centro studi storico-letterari Natalino Sapegno*, Morgex, Tour de l'Archet, 14 settembre 2018, a cura di Marco Maggi, Aragno, Torino 2021, S. 27-48.

³¹ Dante Alighieri, *Ugolino. Aus Dantes Hölle*, dt. Übers. v. August Wilhelm Schlegel, in «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen», (1794), S. 206-221. Andere Teile von Dantes *Hölle* erschienen in der «Akademie der schönen Redekünste», I (1791), 3, S. 293-301 und in Schillers «Horen», 3 (1795), S. 22-69; 4 (1795), S. 1-13; 7 (1795), S. 31-49; 8 (1795), S. 35-74.

³² August Wilhelm Schlegel, *Über die göttliche Komödie*, in «Akademie der schönen Redekünste», 1 (1791), St. 3, S. 239-292: 291 f.

³³ August Wilhelm Schlegel, *Prometheus*, in «Musenalmanach für das Jahr 1798», S. 48.

³⁴ WA IV, 13, S. 71 f.

³⁵ Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Bd 29: *Briefwechsel, Schillers Briefe: 1.11.1796-31.10.1798*, hrsg. v. Norbert Oellers, Böhlau, Weimar 1977, S. 210.

³⁶ Darüber vgl. Behrmann, *Dantes Spuren bei Goethe*, a.a.O., S. 409 f.

³⁷ Die von dem englischen Künstler John Flaxman gezeichneten, von dem römischen Stecher Tommaso Piroli gestochenen Blätter zu Dante, Homer und Aeschylus erschienen 1793-1796. August Wilhelm Schlegel besprach sie ausführlich im «Athenäum», II (1799), S. 193-246. Darüber berichtet schon Sulger-Gebing, *Goethe und Dante*, a.a.O., S. 6 f.; Ders., *Die Brüder A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst*, C. Haushalter, München 1897, S. 62-67.

³⁸ *Über die Flaxmanischen Werke*, WA I, 47, S. 245.

die Auseinandersetzung mit den Romantikern aufgelöst wurden³⁹. Trotz der zahlreichen Anregungen, der Dante-Ausgaben in seiner Bibliothek und der Dante-Vermittler in seinem Kreis scheint sich Goethe tatsächlich für lange Zeit nicht intensiv mit der *Commedia* beschäftigt zu haben.

3. Goethes Übersetzung und Aneignung von Dantes Terzinen

Erst im Sommer 1826, durch die Lektüre der Terzinenübersetzung von Karl Streckfuß⁴⁰ kam Goethe zu einer intensiven Beschäftigung mit der *Commedia*, zu der metrischen Übersetzung einiger Terzinen aus Dantes *Hölle* und gleichzeitig zu der produktiven Aneignung der Terzinen in Schillers Gedicht *Im ersten Beinhaus war's* und im Eingangsmonolog zu *Faust II*.

3.1 Die metrischen deutschen Übersetzungen der *Commedia*

Die Terzinenübersetzung von Streckfuß ist Folge der Dante-Rezeption der Romantiker: August Wilhelm Schlegel betrachtete die «Form» bzw. die Metrik nicht als einen «unglücklichen Zwang», sondern «vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter»⁴¹ und das dichterische Werk als eine unauflösbare Einheit zwischen Inhalt und Form, Geist und Körper, dem Äußeren und dem Inneren. Schlegel veröffentlichte ab 1791 den ersten Übersetzungsversuch von Dantes Versen in Terzinen⁴²; früher war die *Commedia* nur in Prosa erschienen, vollständig in der Ausgabe von Bachenschwanz 1767, partiell schon 1763 in Meinhardts *Versuche[n]* über den *Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*⁴³;

³⁹ «Man kann danach kaum zweifeln, dass die negativen Äußerungen Goethe's durch die Auseinandersetzung mit den Romantikern ausgelöst worden sind. Sie zielen primär auf Dante als deren Idol und damit letzten Endes auf diese selbst». Arnold Münster, *Über Goethes Verhältnis zu Dante*, Fischer, Frankfurt a.M., 1990, S. 43.

⁴⁰ *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, dt. Übers. v. Karl Streckfuß, 3 Teile, Hemmerde und Schwetschke, Halle, 1824-1826.

⁴¹ August Wilhelm Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. 6: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, Th. 2, Weidmann, Leipzig 1846, S. 186. Über Schlegels Auffassung der Übersetzung und seine Übersetzungen Dantes und Petrarcas vgl. Polledri, *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit*, a.a.O., S. 263-286.

⁴² Dante Alighieri, *Dantes Hölle*, dt. Übers. v. August Wilhelm Schlegel, in «Akademie der schönen Redekünste», I, (1791), 3, S. 293-301; «Die Horen», 3 (1795), S. 22-69; 4 (1795), S. 1-13; 7 (1795), S. 31-49; 8 (1795), S. 35-74. Dante Alighieri, *Inf. XXXIII*, V. 72-74, *Purg. XXXI*, V. 139-145, *Parad. XIV*, V. 127-129, dt. Übers. v. August Wilhelm Schlegel, in «Athenäum», 2 (1799), S. 208-224. Dante Alighieri, *Ugolino. Aus Dantes Hölle*, dt. Übers. v. August Wilhelm Schlegel, in «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen» (1794), S. 206-221.

⁴³ Nikolaus Meinhard, *Versuche über den Charakter und die Werke der besten*

eine metrische ungerimte Übersetzung in deutschen Blankversen hatte Jagemann ab 1780⁴⁴ in seinem «Magazin der Italienischen Litteratur und Künste» veröffentlicht. Nach Schlegel und durch ihn ausgelöst erschien eine Reihe von Übersetzungen, die in der Anstrengung um eine Übertragung der *Commedia* wetteifern. Es wurden zahlreiche Proben in Terzinen publiziert: von Karl Edmund, August Bode und Karl Förster⁴⁵. Diesen folgten ab 1814 die gereimte Übersetzung in Terzinen mit vorwiegend weiblichen Reimen von Kannegießer⁴⁶ und ab 1824 die Übersetzung von Streckfuß⁴⁷; 1828-1829 erschien die metrische Übersetzung in Blankversen von Philaethes (König Johann von Sachsen)⁴⁸, «nach dem Sylbenmaase des Originals, aber reimfrei»⁴⁹.

3.2 Goethes Terzinenübersetzung nach Streckfuß und seine Deutung des 12. Gesangs

1824 erhielt Goethe den ersten Band (*Die Hölle*) der Übersetzung der *Commedia* von Karl Streckfuß, der schon Ariosts *Orlando Furioso*⁵⁰ und Tassos *Gerusalemme Liberata*⁵¹ ins Deutsche übertragen hatte. Im August 1826 liegt ihm die Übersetzung vollständig vor. Im September entscheidet sich der Dichter, die Übersetzung von *Inferno* XII (V. 1-10; 28-45) zu unternehmen. So schreibt er in seinem Tagebuch: «Dictirte einiges, auf Streckfußens Bemühungen im Übersetzen bezüglich»⁵². Die Ergebnisse

italienischen Dichter, 2 Theile, Waysenhaus, Braunschweig 1763-1764; 2. Ausg. 1774.

⁴⁴ «Magazin der Italienischen Litteratur und Künste», 1 (1780), S. 211-227; 2 (1780), S. 253-284; 3 (1780), S. 266-298; 5 (1781), S. 254-338; 6 (1782), S. 268-316. Vgl. auch Christoph Joseph Jagemann, *Von der Divina commedia des Dante*, in «Der Teutsche Merkur», 3 (1785), S. 56-76.

⁴⁵ *Dantes Hölle, neu übersetzt*, dt. Übers. v. August Bode, in «Polychorda, effemeride di traduzioni poetiche», H. 1-18 (1803-1805); *Dantes Hölle, Probe einer neuen Übersetzung*, in Karl Edmund, *Morgenfeier*, bei Schwan und Götz, Mannheim 1803, S. 49-127; Dante Alighieri, *Hölle. Fünfter Gesang*, dt. Übers. v. Karl Förster, in «Der neue Teutsche Merkur», 1 (1808), S. 73-80.

⁴⁶ *Die Göttliche Komödie des Dante*, dt. Übers. v. Karl-Ludwig Kannegießer, Brockhaus, Leipzig 1814-1821.

⁴⁷ *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, dt. Übers. v. Karl Streckfuß, a.a.O.

⁴⁸ Die ersten 10 Gesänge erschienen im Sommer 1828, kamen aber nicht in den Buchhandel. Dante Alighieri, *Goettliche Comoedie. Hoelle*. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes, Gärtnersche Buchdruckerei, Dresden 1833. *Dante Alighieri's Goettliche Comoedie*, metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaethes, 3 Bde., Arnold, Dresden-Leipzig 1839-1849.

⁴⁹ *Ebd.*, Bd. 1, S. II.

⁵⁰ Ludovico Ariosto, *Der Rasende Roland*, dt. Übers. v. Karl Streckfuß, 5 Bde., Hemmerde & Schwetschke, Halle 1818-1820.

⁵¹ Torquato Tasso, *Torquato Tasso's Befreites Jerusalem*, dt. Übers. v. Karl Streckfuß, Brockhaus, Leipzig 1822.

⁵² WA III, 10, S. 237.

dieser Bemühungen wurden in Abschrift dem Brief an Zelter vom 6. September mit Nachschrift vom 9. September beigelegt⁵³ und durch zwei Beilagen eingeführt; diese Art 'Anmerkungen', in der Tradition der Epoche und Goethes⁵⁴, sollten Zelter, so Goethe im Brief, die Haupteigenschaften von Dantes *Commedia* enthüllen, die Streckfuß «vom Anfang seiner Übersetzung gleich vor Augen»⁵⁵ haben sollte. Diese versteht Goethe als eine Art Vademecum zur Verfassung einer guten Dante-Übersetzung (Goethe schrieb ebenfalls an Streckfuß, der Brief ist leider nicht erhalten):

Was ich in Bezug auf Dante beylege, lies erst mit Aufmerksamkeit! Hätte das, was ich anrege, unser guter Streckfuß vom Anfang seiner Übersetzung gleich vor Augen gehabt, so wäre ihm vieles, ohne größere Mühe, besser gelungen. Bey diesem Original ist gar manches zu bedenken; nicht allein was der außerordentliche Mann vermochte, sondern auch was ihm im Wege stand, was er wegzuräumen bemüht war; worauf uns denn dessen Naturell, Zweck und Kunst erst recht entgegen leuchtet. Besieh es genau; wenn du fürchtest, es möchte ihm weh thun, so erbaue dich lieber selbst daraus und verbirg es. Indessen, da er gewiß einer neuen Auflage entgegen arbeitet, kann es ihm im Ganzen und Einzelnen beyräthig seyn⁵⁶.

Bei Anerkennung der großen Geistes- und Gemüthseigenschaften Dante's werden wir in Würdigung seiner Werke sehr gefördert, wenn wir im Auge behalten, daß gerade zu seiner Zeit, wo auch Giotto lebte, die bildende Kunst in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortrat. Dieser sinnlich-bildlich bedeutend wirkende Genius beherrschte auch ihn. Er faßte die Gegenstände so deutlich in's Auge seiner Einbildungskraft, daß er sie scharf umrissen wiedergeben konnte; deßhalb wir denn das Abstruseste und Seltsamste gleichsam nach der Natur gezeichnet vor uns sehen. Wie ihn denn auch der dritte Reim selten oder niemals genirt, sondern auf eine oder andere Weise seinen Zweck ausführen und seine Gestalten umgränzen hilft. Der Übersetzer nun ist ihm hierin meist gefolgt, hat sich das Vorgebildete vergegenwärtigt und was zu dessen Darstellung erforderlich war, in seiner Sprache und seinen Reimen zu leisten gesucht. Bleibt mir dabei etwas zu wünschen übrig, so ist es in diesem Betracht⁵⁷.

⁵³ Vgl. FA 12, S. 1180-1188.

⁵⁴ Vgl. Goethes *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans* und die Anmerkungen zur Übersetzung des *Leben des Benvenuto Cellini*.

⁵⁵ WA IV, 41, S. 143.

⁵⁶ *Ebd.*

⁵⁷ WA I, 42.2, S. 70.

Dante ist hier als «sinnlich-bildlich bedeutend wirkender Genius»⁵⁸ bestimmt, der in der Zeit Giottos lebte, in einer Epoche, in der sich «die bildende Kunst in ihrer natürlichen Kraft wieder hervortat»; er hatte das Vermögen, «die Gegensätze so deutlich in's Auge seiner Einbildungskraft»⁵⁹ zu fassen; er konnte die Kontraste «scharf umrissen wiedergeben»⁶⁰ und auch «das Abstruseste und Seltsamste»⁶¹ seiner Einbildungskraft visuell darstellen. Die Bildlichkeit und die ikonische Darstellung der Kontraste erscheinen hier als die Haupteigenschaften der *Commedia* zu sein. Die *terza rima* sei das Metrum, das Dante hilft, seinen Zweck zu erreichen, d.h. seine Gestalten zu bestimmen und zu umgrenzen und die Kontraste anschaulich zu machen. Der Übersetzer, meint Goethe, sollte diese Anschaulichkeit beachten und sie wiedergeben. Streckfuß, den er lobt, ist das Unternehmen nur partiell gelungen. Daher unternimmt er selbst seine Übersetzung, als Versuch, seine These zu beweisen und Streckfuß zu verbessern.

Die zweite Beilage illustriert durch den Rekurs auf die bildenden Künste die Bildlichkeit und die visuelle Gestaltungsfähigkeit Dantes:

Die ganze Anlage des Dante'schen Höllenlocals hat etwas Mikromegisches und deßhalb Sinneverwirrendes. Von oben herein bis in den tiefsten Abgrund soll man sich Kreis' in Kreisen imaginieren; dieses gibt aber gleich den Begriff eines Amphitheaters, das, ungeheuer, wie es sein möchte, uns immer als etwas künstlerisch Beschränktes vor die Einbildungskraft sich hinstellt, indem man ja von oben herein alles bis in die Arena und diese selbst überblickt. Man beschau das Gemälde des Orcagna, und man wird eine umgekehrte Tafel des Cebes zu sehen glauben; die Erfindung ist mehr rhetorisch als poetisch, die Einbildungskraft ist aufgeregt, aber nicht befriedigt. Indem wir aber das Ganze nicht rühmen wollen, so werben wir durch den seltsamen Reichtum der einzelnen Lokalitäten überrascht, in Staunen gesetzt, verwirrt und zur Verehrung genötigt. Hier, bei der strengsten und deutlichsten Ausführung der Szenerei, die uns Schritt für Schritt die Aussicht benimmt, gilt das, was ebenmäßig von allen sinnlichen Bedingungen und Beziehungen, wie auch von den Personen selbst, deren Strafen und Martern zu rühmen ist. Wir wählen ein Beispiel und zwar den zwölften Gesang⁶².

Die Gesamtanlage der Hölle, ihre Kreise in Kreisen und Dantes Abstieg «von oben herein bis in den tiefsten Abgrund»⁶³ werden durch

⁵⁸ *Ebd.*

⁵⁹ *Ebd.*

⁶⁰ *Ebd.*

⁶¹ *Ebd.*

⁶² *Ebd.*, S. 71.

⁶³ *Ebd.*



Abb. 1: Nardo di Cione, *Inferno*, 1355-1357, Santa Maria Novella, Firenze.



Abb. 2: Philip Galle, *Tabula Ceбетis*, print by Frans Floris I, 1561, Prints department, Royal Library of Belgium.

folgende Bilder erklärt: ein «Amphitheater»⁶⁴, wahrscheinlich denkt hier Goethe an die Arena von Verona und zwei berühmte Kunstwerke, das «Gemälde des Orcagna»⁶⁵ und die «Tafel des Cebes»⁶⁶. Mit dem Ersten meint Goethe das Fresko der Cappella Strozzi in Santa Maria Novella, eine berühmte Darstellung der Hölle von Nardo di Cione, die damals dem Bruder Andrea Orcagna zugeschrieben wurde (Abb. 1). Das zweite Bild ist die graphische Darstellung der *Tabula Ceбетis* (die Bildtafel des Cebes, Abb. 2) von Matthaeus Merian; das Bild zeigt einen allegorischen Berg, auf dessen Aufstiegsrampen sich Tugenden befinden, die von den Steigenden erreicht werden müssen; der Berg des Cebes stelle für Goethe die Inversion des Trichters von Dantes Hölle dar; der Tugendstaffelung in der Tafel entspreche die Lastertreppe in der Hölle, dem Hinuntergehen Dantes zu den Verdammten der Aufstieg der Tugendhaften bis zur Bergspitze⁶⁷. Sichtbar sind in der Tafel die Kreise in Kreisen, die für Goethe die Substanz der Anlage der Hölle darstellen. Dantes Architektonik ist aber für Goethe nicht befriedigend («die Erfindung ist mehr rhetorisch als poetisch, die Einbildungskraft ist aufgeregt, aber nicht befriedigt»⁶⁸); der echte Reichtum der *Commedia* bestehe weniger in der «Gesamtanlage»⁶⁹, sondern in dem «seltsamen Reichtum der einzelnen Lokalitäten»⁷⁰, die den Leser «überraschen»⁷¹ und «verwirren»⁷². Und gerade die Gestaltungsfähigkeit dieser Lokalitäten bzw. die Bildlichkeit der Orte, die klare Topographie möchte er durch die Übersetzung des Anfangs des 12. Gesangs zeigen. Im Folgenden werden die Verse 1-10, 28-45 des Gesangs im Original, in der Prosa-Fassung von Hartmut Köhler und in den Übersetzungen von Streckfuß und Goethe wiedergegeben:

Era lo loco ov'a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel ch'iv'er'anco,
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.

Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse,

⁶⁴ *Ebd.*

⁶⁵ *Ebd.*

⁶⁶ *Ebd.*

⁶⁷ Über die Bedeutung dieser Bilder für den *Faust II* vgl. Gaier, *Faust-Dichtungen, Kommentar II*, a.a.O., S. 947 f.

⁶⁸ WA I, 42.2, S. 71.

⁶⁹ *Ebd.*

⁷⁰ *Ebd.*

⁷¹ *Ebd.*

⁷² *Ebd.*

al piano è sì la roccia discoscresa,
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse:
cotal di quel burrato era la scesa; [...]
Così prendemmo via giù per lo scarco
di quelle pietre, che spesso moviensi
sotto i miei piedi per lo novo carco.
Io già pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse a questa ruina ch'è guardata
da quell'ira bestial ch'i' ora spensi.
Or vo' che sappi che l'altra fiata
ch'io discesi qua giù nel basso inferno,
questa roccia non era ancor cascata;
ma certo poco pria, se ben discerno,
che venisse colui che la gran preda
levò a Dite del cerchio superno,
da tutte parti l'alta valle feda
tremò sì, ch'i' pensai che l'universo
sentisse amor, per lo qual è chi creda
più volte il mondo in caòs converso;
ed in quel punto questa vecchia roccia
qui e altrove tal fece, riverso.

Die Stelle, an der wir den Abhang hinunterklettern sollten, war gebirgshaft steil und mit dem, was sonst noch dort war, dazu angetan, jedes Auge wegschauen zu lassen.

Wie bei jenem Bergrutsch, der kurz vor Trient die Etsch von der Seite her traf, sei es weil die Erde bebte oder der Fels nicht mehr trug,

so dass vom Gipfel des Berges, wo er einsetzte, bis in die Ebene hinab der Stein so stark zerstoßen ist, dass man zur Not darauf gehen könnte, [...]

So eilten wir denn hinunter über das Geröll, das häufig unter meinen Füßen nachgab; ein solcher Druck war ja nie dagewesen.

Ich verfiel bald ins Grübeln, und er sagte: «Du denkst wohl über diesen Bergsturz nach, wie er bewacht wird von dem vertierten Wüterich, den ich vorhin gebändigt habe.

Dazu sollst du wissen, dass beim ersten Mal, als ich ins Hölleninnere hinabstieg, dieser Felsen noch nicht eingestürzt war.

Kurze Zeit jedoch, wenn ich recht sehe, bevor Jener kam, der dem Dis die große Beute im obersten Kreis entriss,

da hat der Abgrund, der abscheuliche, ringsumher gebebt, sodass ich schon dachte, das All empfände Liebe, von der ja manche annehmen,

sie habe die Welt mehrfach ins Chaos gestürzt; und in diesem Augenblick brach hier und anderswo der alte Felsen auseinander⁷³.

Rauhfelsig war's da, wo wir niederklommen,
 as Steingehäuf' den Augen übergroß;
 So wie ihr dieser Tage wahrgenommen
 Am Bergsturz diesseits Trento, der den Schoß
 Der Etsch verengte, niemand konnte wissen,
 Durch Unterwühlung oder Erdenstoß? ---
 Von Felsenmassen, dem Gebirg entrissen,
 Unübersehbar lag der Hang bedeckt,
 Fels über Felsen zackig hingeschmissen;
 Bei jedem Schritte zaudert' ich erschreckt.

So gingen wir, von Trümmern rings umfaßt,
 Auf Trümmern sorglich; schwankend aber wanken
 Sie unter meinem Fuß, der neuen Last.
 Er sprach darauf: «In düstersten Gedanken
 Beschauest du den Felsenschutt, bewacht
 Von toller Wuth, sie trieb ich in die Schranken;
 Allein vernimm: als in der Hölle Nacht
 Zum erstenmal so tief ich abgedrungen,
 War dieser Fels noch nicht herabgekracht;
 Doch kurz vorher, eh' Der herabgeschwungen
 Vom höchsten Himmel herkam, der dem Dis
 Des ersten Kreises große Beur' entrungen,
 Erbebt so die grause Finsterniß,
 Daß ich die Meinung faßte, Liebe zücke
 Durch's Weltenall und stürz' in mächtigem Riß
 In's alte Chaos neu die Welt zurücke.
 Der Fels, der seit dem Anfang festgeruht,
 Ging damals hier und anderwärts in Stücke⁷⁴.

Rauh war die Stelle, wo wir niederklommen,
 Und meines Herzens Bangigkeit war groß,
 Ob dessen, den ich dorten wahrgenommen.
 Dem Bergsturz gleich bei Trento, der den Schooß
 Der Etsch vordem dort ausgefüllt, entstanden
 Durch Unterwühlung oder Erdenstoß;
 Wo man vom Berg, auf dem die Trümmer standen,
 Am steilen Felsen keinen Pfad entdeckt,

⁷³ Dante, *La Commedia. Die Göttliche Komödie*, übers. u. komm. v. Hartmut Köhler, a.a.O., S. 178-183.

⁷⁴ WA I, 42.2, S. 71-72.

Der niederleite zu den eb'nen Landen;
 So jener Felsenschlund, der mich erschreckt;
 [...]
 So gingen wir, von Trümmern rings umfaßt,
 Auf Trümmern durch den Paß, und öfters wichen
 Sie unter meinem Fuß der neuen Last.
 Er sprach, da ich tiefsinnig hergeschlichen:
 Denkst du an diesen Felsenschutt, bewacht
 Von toller Wuth, die meinem Wort gewichen?
 Vernimm jetzt, als ich in der Hölle Nacht
 Zum erstenmal so tief hereingedrungen,
 War dieser Fels noch nicht herabgebracht.
 Doch kurz vorher, eh' Er, herabgekommen
 Vom höchsten Himmel, herkam, der dem Dis
 So edler Seen großen Raub entsprungen,
 Erbebte so die grause Finsterniß,
 Daß ich die Meinung faßte, Liebe zücke
 Durchs Weltenall, und stürz' in mächt'gem Riß
 Ins alte Chaos neu die Welt zurücke.
 Der Fels, der seit dem Anfang fest geruht,
 Ging damals hier und anderwärts in Stücke⁷⁵.

Goethe wählt einen Ort, den er gut kennt, den Bergsturz von Slavini di Marco, der südlich von Rovereto den Lauf der Etsch abdrängt; er wählt ihn aber vor allem, weil der Bergsturz bildlich am besten den Abstieg Dantes und Vergils von einem Kreis zum anderen in den Höhlenschlund darstellt. Die metrisch-rhythmische Gestalt der Verse wird meistens von Streckfuß entnommen; die Topographie des Ortes wird hingegen von Goethe viel präziser beschrieben. Goethe korrigiert den Streckfuß vorgeworfenen Mangel an Bildlichkeit. «Rauhfelsig»⁷⁶ (gebirgig und wild, wie *alpestro*) reicht ihm nicht, um den steilen Abstieg zu bezeichnen, so rekurriert er auf das Verb 'niederklettern', um die Steilheit und die Rauheit des Bergsturzes zu betonen; die Verse, die Dante auf den Minotaur bezieht, gibt Goethe ganz frei wieder; diese bezieht er nicht auf das Tier, sondern auf den Bergsturz; es ist dieser schreckliche rauhfelsige Ort, nicht der Minotaurus, der Angst erregt, der Augen und Sinne verwirrt. Das erklärt der Dichter in der Anmerkung:

⁷⁵ *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, dt. Übers. v. Karl Streckfuß, Teil 1., a.a.O., S. 126 f.

⁷⁶ WA I, 42.2, S. 71.

Zuvörderst nun muß ich Folgendes erklären: Obgleich in meiner Originalausgabe des Dante Venedig 1739 die Stelle *e per quel* bis *schiva* auch auf den Minotaur gedeutet wird, so bleibt sie mir doch bloß auf das Local bezüglich. Der Ort war gebirgig, rauhfelsig (*alpestro*), aber das ist dem Dichter nicht genug gesagt; das Besondere daran (*per quel ch'iv'er anco*) war so schrecklich, daß es Augen und Sinn verwirrte. Daher, um sich und andern nur einigermaßen genutzthun, erwähnt er, nicht sowohl gleichnißweise als zu einem sinnlichen Beispiel, eines Bergsturzes, der wahrscheinlich zu seiner Zeit den Weg von Trento nach Verona versperrt hatte. Dort mochten große Felsenplatten und Trümmerkeile des Urgebirgs noch scharf und frisch über einander liegen, nicht etwa verwittert, durch Vegetation verbunden und ausgeglichen, sondern so, daß die einzelnen großen Stücke, hebelartig aufruhend, durch irgend einen Fußtritt leicht in's Schwanken zu bringen gewesen. Dieses geschieht denn auch hier, als Dante herabsteigt⁷⁷.

Auch die Verse «Qual è quella ruina che nel fianco / di qua da Trento l'Adice percosse»⁷⁸ («Wie bei jenem Bergrutsch, der kurz vor Trient die Etsch von der Seite her traf»)⁷⁹ werden von Goethe frei übersetzt: «Am Bergsturz diessseits Trento, der den Schoß / Der Etsch verengte»⁸⁰. Goethe denkt an das Bett des Flusses, das durch den Bergsturz und die große Menge von Steinen verengt wurde⁸¹. Dante benutzt das Verb «percossa» ('treffen'), spricht von der Flanke der Etsch, die vom Felsensturz getroffen wurde; das Wort 'verengen' bezieht sich hingegen auf die Gestalt des Flusses, d.h. es beschreibt näher die Geographie des Ortes, die durch den Bergsturz geändert wurde. Dante vergleicht den Abstieg in die Schlucht, die in den siebten Kreis der Hölle, zum Blutgraben der Tyrannen, führt, mit dem Bergsturz von Slavini di Marco. Er behauptet, dass der Fels vom Gipfel, von dem der Bergsturz ausging, bis zur Ebene so steil und abschüssig ist, dass sie dem Obenstehenden einen bzw. kaum einen Abstieg ermögliche. Goethe interpretiert die Stelle frei: Der Hang ist von den Felsen, die dem Gebirge durch den Bergsturz entrissen worden waren, so bedeckt, dass er «unübersehbar»⁸² ist, die Felsen sind «zackig hingeschmiessen»⁸³. Wieder geht seine Abweichung vom Original in die Richtung einer präzisen Ortsbeschreibung: Er legt den Akzent weniger auf die Steilheit der Schlucht als vielmehr auf die

⁷⁷ WA I, 42, S. 72-73.

⁷⁸ Dante, *La Commedia. Die Göttliche Komödie*, übers. u. komm. v. Hartmut Köhler, a.a.O., S. 178.

⁷⁹ *Ebd.*, S. 179.

⁸⁰ WA I, 42.2, S. 72.

⁸¹ Sulger-Gebing, *Goethe und Dante*, a.a.O., S. 61.

⁸² WA I, 42.2, S. 72.

⁸³ *Ebd.*

Unregelmäßigkeit bzw. die Unzulänglichkeit des Ortes und auf die Gewalt des Bergsturzes, der alle Felsen dem Gebirge «entrissen»⁸⁴ habe und den Hang ganz davon «bedeckt[e]»⁸⁵. Außerdem benutzt er die erste Person: «Bei jedem Schritte zaudert' ich erschreckt»⁸⁶. Goethe formuliert deutlich, was in dem Original in der Beschreibung des Ortes ungesagt bleibt: das Entsetzen vor diesem Ort. Wenn Dante behauptet, dass Vergil und er auf den Trümmersteinen ('scarco' heißt 'Absturz', 'Berggrutsch') nieder zu steigen beginnen und dass sich diese wegen der neuen Last unter ihren Füßen bewegen, betont Goethe hingegen durch «schwankend aber wanken»⁸⁷ die Unbeständigkeit und die Unsicherheit des Ortes stärker. Er fügt ein Adverb hinzu, das den Gemütszustand Dantes beim Betreten der Hölle, seine Furcht genauer bestimmt: «sorglich»⁸⁸. Das sorgliche Wanken Dantes betont er außerdem im Kommentar:

Dort mochten große Felsenplatten und Trümmerkeile des Urgebirgs noch scharf und frisch über einander liegen, nicht etwa verwittert, durch Vegetation verbunden und ausgeglichen, sondern so, daß die einzelnen großen Stücke, hebelartig aufruhend, durch irgend einen Fußtritt leicht in's Schwanken zu bringen gewesen. Dieses geschieht denn auch hier, als Dante herabsteigt [...] Die Wanderer nähern sich nunmehr dem Blutgraben, der bogenartig von einem gleichrunden ebenen Strande umfungen ist, wo tausende von Kentauren umhersprengen und ihr wildes Wächterwesen treiben. Virgil ist auf der Fläche schon nah genug dem Chiron getreten, aber Dante schwankt noch mit unsicherem Schritt zwischen den Felsen; wir müssen noch einmal dahinsehen, denn der Kentaure spricht zu seinen Gesellen [...]»⁸⁹

Wenn Vergil vom Minotaurus zu sprechen beginnt, verwendet er den Ausdruck «In düstersten Gedanken»⁹⁰, der im Original fehlt («Tu pensi»⁹¹, sagt Virgilio); 'düster' ist wieder ein Hinweis auf das Schrecken Dantes, das im Original implizit bleibt. Dieses Schrecken in der Übersetzung wird aber immer von dem Ort und nicht vom Minotaurus verursacht: «Ira bestial»⁹² wird «tolle Wut»⁹³ bei Goethe; es fehlt der Hinweis auf

⁸⁴ *Ebd.*

⁸⁵ *Ebd.*

⁸⁶ *Ebd.*

⁸⁷ *Ebd.*

⁸⁸ *Ebd.*

⁸⁹ *Ebd.*, S. 73.

⁹⁰ *Ebd.*, S. 72.

⁹¹ Dante, *La Commedia. Die Göttliche Komödie*, übers. u. komm. v. Hartmut Köhler, a.a.O., S. 180.

⁹² *Ebd.*

⁹³ WA I, 42, S. 72.

das Tier. Goethes Übersetzung vom Vers 39 («des ersten Kreises große Beut'»⁹⁴) verdeutlicht den expliziten Hinweis auf den ersten Höllenkreis und die Topographie der Hölle. Alle erwähnten Abweichungen gehen so in dieselbe Richtung: die Hervorhebung der Bildlichkeit der *Commedia* und Dantes Fähigkeit, die Szene «deutlich in's Auge seiner Einbildungskraft»⁹⁵ zu fassen und sie «scharf umrissen wiederzugeben»⁹⁶.

4. Goethes bildliche Terzinengedichte

Die durch Streckfuß angeregte Beschäftigung mit Dante führt nie zu einer vollständigen Übersetzung der *Commedia*; Goethe konzipierte seinen Versuch vom Anfang an als Probe, deren Hauptziel es sein sollte, Streckfuß den Weg zu erklären, der ihn zu Verbesserungen seiner Übersetzung der *Commedia* veranlassen könnte. Aus der Auseinandersetzung mit Dante und Streckfuß entstanden das Terzinengedicht *Im ersten Beinhaus war's* und der Eingangsmonolog *Anmutige Gegend* zu *Faust II*.

Als ich vor einigen Tagen Herrn Streckfußens Übersetzung des Dante wieder zur Hand nahm, bewunderte ich die Leichtigkeit, mit der sie sich in dem bedingten Sylbenmaß bewegte. Und als ich sie mit dem Original verglich und einige Stellen mir nach meiner Weise deutlicher und gelenker machen wollte, fand ich gar bald, daß schon genug gethan sey und niemand mit Nutzen an dieser Arbeit mäkeln würde. Inzwischen entstand das kleine Gedicht, das ich in beykommendes Buch einschrieb⁹⁷.

Goethe, der lange skeptisch gegenüber der Terzinenform blieb, wie der am Anfang zitierte Austausch mit Schiller beweist, behauptete 1823 in einem Gespräch mit dem Kanzler von Müller: «Terzinen müssen immer einen großen, reichen Stoff zur Unterlage haben»⁹⁸. Durch die Auseinandersetzung mit Streckfuß und Dante lernte er außerdem, dass dieses Metrum am besten «die Gegensätze»⁹⁹ und die Kontraste «scharf umrissen wiedergeben»¹⁰⁰ und auch «das Abstruseste und Seltsamste»¹⁰¹ visuell darstellen konnte. Die Ikonizität der Terzinen, ihre Fähigkeit,

⁹⁴ *Ebd.*

⁹⁵ *Ebd.*, S. 70.

⁹⁶ *Ebd.*

⁹⁷ WA IV, 41, S. 122, Brief an Zelter 12.8.1826 (Beilage).

⁹⁸ 29. September 1823, vgl. Kanzler Friedrich von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, hrsg. v. Renate Grumach, C.H. Beck, München 1982², S. 91.

⁹⁹ WA I, 42.2, S. 70.

¹⁰⁰ *Ebd.*

¹⁰¹ *Ebd.*

die Gegensätze darzustellen und sie anschaulich zu machen, stellte er in Schillers Gedicht und im Eingangsmonolog des *Faust II* zur Probe.

In den Tagebucheintragungen vom 25. und 26. September 1826 lesen wir: «Nachts Terzinen. Früh die Terzinen weitergeführt. [...] Die Terzinen abgeschrieben»¹⁰². Das Ich fühlt sich im Ossarium von Schillers Schädel angezogen; er blickt den Schädel an und durch ihn wird ihm ein mystisch-geistiges Erlebnis zuteil; er ahnt darin die Spur Gottes, wird zur Vision eines flutenden Meeres geführt, und fühlt sich so getrieben, hinaus ins Freie zu gehen und sich dem Sonnenlicht zuzuwenden. Der den Schädel Betrachtende wendet aus dem Dunkel des Beinhauses den Blick zum Sonnenlicht. Die Terzinen machen im Gedicht den Antagonismus zwischen Körper und Geist, die Antithetik zwischen Moder und Sonnenlicht, Tod und Leben, Vergänglichkeit und Ewigkeit anschaulich und stellen den Übergang von einer Welt in eine andere dar:

Doch mir Adepten war die Schrift geschrieben,
 Die heil'gen Sinn nicht jedem offenbarte,
 Als ich inmitten solcher starren Menge
 Unschätzbar herrlich ein Gebild gewahrte,
 Daß in des Raumes Moderkält und Enge
 Ich frei und wärmefühlend mich erquickte,
 Als ob ein Lebensquell dem Tod entspränge.
 Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!
 Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!
 Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
 Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.
 Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,
 Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten,
 Dich höchsten Schatz aus Moder fromm entwendend
 Und in die freie Luft zu freiem Sinnen,
 Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend.
 Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
 Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
 Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
 Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre¹⁰³.

¹⁰² WA II, 10, S. 249.

¹⁰³ WA I, 3, S. 93-94. Für eine Analyse des Gedichts vgl. Alfred Behrmann, *Goethes Terzinedicht «Im ernsten Beinhaus war's»*, in «Studia niemcoznawcze», 32 (2006), S. 263-269; Daniel Carranza, *The (Dis)consolations of Form: On the Temporality of Rhyme in Goethe's «Im ernsten Beinhaus war's»*, in *Goethes Spätwerk*, De Gruyter, Berlin 2020, S. 99-139; Jochen Hörisch, *Der Rest ist beredtes Schweigen: Goethes Gedicht «Im ernsten Beinhaus»*, in «Athenäum», 17 (2007), S. 213-233; Nikolas Immer, «Nachts Terzinen»: *Goethes lyrischer Nekrolog auf Schiller, in Schillers Schädel*, Wallstein, Göttingen 2009,

Auch im Eingangsmonolog von *Faust II* stellen die Terzinen eine Übergangssituation dar: entlastet vom Vergangenen tritt Faust in die große Welt und begrüßt das Tageslicht. Bekannt, aber auch umstritten sind die intertextuellen Bezüge des Monologs auf zwei Dante-Stellen, und zwar auf *Inferno* I, 13-18, wo Dante die Sonne über den Bergen erblickt, und auf die Ankunft Dantes ins Irdische Paradies (*Purgatorio* XVII-XXXI). Die Situation Fausts entspricht der Dantes im irdischen Paradies auf dem Gipfel des Läuterungsberges, Dante trinkt im 31. Gesang (V. 70-112) aus dem Lethe und vergisst seine Verfehlungen, Faust vergisst durch das Wasser des Lethe auch seine Sünde, aber, anders als Dante, der mit Hilfe von Beatrices Augen zum Blick in die Sonne und zum Aufschwung ins himmlische Paradies gekräftigt ist, wird er vom ewigen Licht geblendet und muss sich der Erde zuwenden. Dante geht nach oben, zum himmlischen Paradies, Faust kehrt aus dem irdischen Paradies zurück zur Erde, zu dem Reichtum und dem Geld; er wendet sich zum «farbigen Abglanz»¹⁰⁴ und die Sonne bleibt ihm «im Rücken»¹⁰⁵:

Hinaufgeschaut! – Der Berge Gipfelriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde;
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später sich zu uns hernieder wendet.
Jetzt zu der Alpe grünesenkten Wiesen
Wird neuer Glanz und Deutlichkeit gespendet,
Und stufenweis herab ist es gelungen; –
Sie tritt hervor! – und leider schon geblendet,
Kehr' ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen.

So ist es also, wenn ein sehrend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
Ist 's Lieb'? ist's Haß? die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,
Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier.

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,

S. 90-93; Daniel Di Massa, *Der göttliche Poet. Romantische Selbstmythologisierung in Goethes Terzinen*, in «Goethe-Jahrbuch», 131 (2014), S. 59-70.

¹⁰⁴ WA I, 15, S. 7.

¹⁰⁵ *Ebd.*

Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
 Von Sturz zu Sturzen wälzt er jetzt in tausend,
 Dann abertausend Strömen sich ergießend,
 Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
 Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
 Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
 Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
 Umher verbreitend duftig kühle Schauer.
 Der spiegelt ab das menschliche Bestreben.
 Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
 Am farbigen Abglanz haben wir das Leben¹⁰⁶.

Die Ikonizität, die Anschaulichkeit, das Plastische, die Goethe in der Gesamtanlage der *Commedia* wie in den darin dargestellten Lokalitäten beobachtete und in seiner Übersetzung hervorgehoben hatte, erscheinen im *Faust II* verstärkt. Die Anlage der *Commedia* und des *Faust II* können beide am besten durch den Rekurs auf die bildenden Künste dargestellt werden, wie Goethe selbst in seinen Anmerkungen getan hatte, um die Hölle zu beschreiben. Durch die Reflexion über die Übersetzung von Streckfuß und die Nachteile und Vorteile derselben sowie auch durch seine Übersetzungsprobe aus dem 12. Gesang der *Hölle* entdeckte Goethe das Potential der Terzine und verwendete das Metrum in seiner Dichtung für die ikonische Darstellung von kontrastierenden Begrifflichkeiten.

¹⁰⁶ *Ebd.*, S. 6-7.

«Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen».
Autorschaft und Zeit am Beispiel von
Faust. Ein Fragment und dessen Rezeption

Stefania Sbarra

1. Ein lang erwartetes Stück und Italien

In seiner fünfbändigen Faust-Bibliographie listet Hans Henning 15.838 Nummern bis in die frühen 1970er-Jahre auf, wie Matthias Mayer, Thorsten Valk und Carsten Rohde 2018 zu Beginn ihres Handbuchs zum *Faust* schreiben, um die Unübersichtlichkeit der Forschungslage in Erinnerung zu rufen¹. Der Befund ist an sich weder überraschend noch irritierend, handelt es sich doch dabei um eines der zurecht am meisten erforschten Werke der Weltliteratur. Alles andere als selbstverständlich ist aber die Tatsache, dass erstaunlich wenige Beiträge dem ersten veröffentlichten Fausttext Goethes gewidmet sind, *Faust. Ein Fragment* von 1790. Beachtung findet das Werk über eine ansonsten kursorische Erwähnung hinaus bei Hennig, der es in seiner Studie zu den *Faust-Variationen* von 1993 ins Kapitel von der *Entstehungsgeschichte von Goethes-Faust-Dichtung* einbettet und im Vergleich mit der frühen Fassung Erweiterungen und Auslassungen so zusammenfasst: «Ausbau der 'Studierzimmer'-Szenen, 'Hexenküche', und 'Wald und Höhle'. Während der 'Urfaust' noch die Szenen 'Landstraße', 'Nacht. Vor Gretchens Haus', 'Faust. Mephistopheles', 'Nacht. Offen Feld' und 'Kerker' besitzt, bricht das Fragment mit der 'Dom'-Szene ab»².

War der sogenannte *Urfaust*, die frühe Fassung, einem kleinen Kreis von Eingeweihten am Weimarer Hof bekannt gewesen, so ist der *Faust* von 1790 das erste, dem breiten Lesepublikum zugängliche Werk Goethes, das sich mit diesem von der Spätaufklärung wieder aufgegriffenen Stoff der protestantischen Tradition befasst.

Als das Fragment im siebten Band der Erstausgabe der Werke bei Göschen in Leipzig erscheint, antwortet es aller Wahrscheinlichkeit nach

¹ *Faust-Handbuch: Konstellationen – Diskurse – Medien*, hrsg. v. Carsten Rohde – Thorsten Valk – Mathias Mayer, Metzler, Stuttgart 2018, S. VII.

² Hans Henning, *Faust – Variationen. Beiträge zur Editions-geschichte vom 16. Bis zum 20. Jahrhundert*, Saur, München-London-New York-Paris 1993, S. 233.

auf eine jahrelange Erwartung, die unter den Vertretern der damaligen literarischen Öffentlichkeit rege geworden war. Eine Schilderung dieser sich über Jahre hinstreckende Erwartung von Goethes *Faust* verdanken wir schon früh Gustav von Loeper, Herausgeber einer 1879 datierten Faustausgabe. Nachdem er verschiedene Zeitgenossen Revue passieren lässt, die aus Goethes *Urfaust* in Frankfurt noch vor dessen Umzug nach Weimar vorgelesen bekommen haben, und von der durch Engel referierten Aussage Lessings berichtet, er wolle seinen eigenen *Faust* erst dann in den Druck geben, nachdem Goethe selber mit dem Seinigen an die Öffentlichkeit getreten sein werde, erinnert Loeper an Maler Müllers *Fausts Leben* von 1778. Dessen Erscheinen begleitet die «Berliner Literatur- und Theaterzeitung» mit folgenden, alles andere als schmeichelhaften Worten: «Der Goethe'sche, den das Publikum erwarten sollte, würde doch den Müller'schen hinter sich lassen. Herr Müller sage, was er will, Goethe ist sein Vorbild. Und so viel Nachahmer Dieser gefunden, so wenig scheinen sie sein Gutes zu erreichen; sie übertreffen ihn aber in dem Fehlerhaften, in dem immer neu, groß, kraftvoll, erhaben sein Wollenden»³.

Ein weiteres Zeugnis für die große Erwartung der Zeitgenossen bezüglich Goethes *Faust* legt 1781 das dritte Heft des «Tiefurter Journals» ab, wo sich Herzog Carl August selbst zwischen Ironie und Ungeduld schwebend zu einem «Stücke eines Stückes» äußert, «welches das Publikum immer nur leider als ein Stück zu behalten befürchtet, von einem Manne, welcher jetzt als einer unserer besten, und gewiss mit Recht, als der weiseste Schriftsteller geehrt wird»⁴.

Und ein weiteres «Stück» lässt nicht lange auf sich warten: Ein Jahr später erscheint Goethes Ballade *Es war ein König Thule* als vertontes Lied in Siegmund Freiherr von Seckendorffs Sammlung *Volks- und anderer Lieder*⁵. Die darin enthaltene Zuschreibung «aus Göthens D. Faust»⁶ legt diese Verse als Vorwegnahme des noch unvollendeten Werks fest, von dem bereits vieles mal öffentlich, mal privat durchgesickert ist. Goethes *Faust* ist noch nicht erschienen, scheint aber noch während der Entstehung des von allen Seiten erwünschten Meisterwerks von der Schreibwerkstatt ausgehend auf andere (faustische) Texte einzuwirken. Ein Befund, dieser, der Hennings fundierte Entscheidung fürs *Fragment*

³ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, mit Einleitung und erklärenden Anmerkungen v. G. von Loeper, 2. Bearb., Gustav Hempel, Berlin 1879, S. VIII.

⁴ Zit. nach Henning, *Faust – Variationen*, a.a.O., S. 231.

⁵ Siegmund Freiherr von Seckendorff, *Volks- und andere Lieder, mit Begleitung des Forte piano*. In *Musik gesetzt von Siegmund Freyherrn von Seckendorff*. Auf Kosten der Verlagskasse, und zu finden in der Buchhandlung der Gelehrten, Dessau 1782, S. 6-9.

⁶ *Goethe-Handbuch: Sonderausgabe. Gedichte*, hrsg. v. Bernd Witte – Theo Buck – Hans-Dietrich Dahnke – Regine Otto – Peter Schmidt, Metzler, Stuttgart 2004, S. 132.

als Wendepunkt in der literarischen Bearbeitung des Fauststoffs um eine retrospektive Funktion erweitert:

Das Jahr 1790 wurde als Trenn- und Scheidelinie ermittelt: mit Goethes Faust-Fragment von 1790 ergibt sich eine Zäsur; die Fausttradition seit 1480 [...] bis zum Jahre 1790 ist verhältnismäßig geschlossen, einheitlich und von Grundvoraussetzungen abhängig. Mit Goethes Faust-Fragment in einer zeitgemäßen Konzeption beginnt eine neue, von Goethe eben beeinflusste Phase der Faustdichtung; von 1790 an stehen alle neuen Produktionen in einem Verhältnis zu Goethe: bejahend, ablehnend, ausweichend, neue Konzeptionen anstrebend etwa in unserer Zeit⁷.

Eine solche Zäsur in der Geschichte des Fauststoffs wäre ohne die Reise nach Italien so nicht zustande gekommen, wie am Beispiel der Szene *Wald und Höhle* im Folgenden dargelegt werden soll. In seinen Briefen aus Italien hatte Goethe seine Absicht bekundet, seine Vorarbeiten zum *Faust* endlich fortzusetzen. So schreibt er im Februar 1788 an Carl August, er habe «fast nichts als [den] Hügel Tasso und [den] Berg Faustus vor der Nase. Ich werde weder Tag noch Nacht ruhen biß beyde fertig sind. Ich habe zu beiden eine sonderbare Neigung und neuerdings wunderbare Aussichten und Hoffnungen»⁸.

Für den inkognito reisenden Schriftsteller geht es darum, ein unterbrochenes Gespräch mit seiner Jugend wieder aufzunehmen, wobei die hier genannten Werke als Etappen der Reise selbst metaphorisiert werden. Als Landschaftsbilder eröffnen ihm seine unvollendeten Werke den Zugang zu einem Moment der künstlerischen Selbstbesinnung und die Möglichkeit einer Neugeburt: «Alle diese Recapitulationen alter Ideen, diese Bearbeitungen solcher Gegenstände, von denen ich auf immer getrennt zu seyn glaubte, zu denen ich fast mit keiner Ahndung hinreichte, machen mir große Freude. Dieses Summa Summarum meines Lebens giebt mir Muth und Freude wieder ein neues Blat zu eröffnen»⁹. Bereits sechs Monate zuvor waren diese «Recapitulationen» vorweggenommen worden. Am 11. August 1787 hofft Goethe bis Ostern 1788 mit *Faust* fertig zu sein und damit seine «erste (oder eigentlich [...] zweyte) Schriftsteller-Epoche»¹⁰ zu schließen. Es wird aber nur zum Fragment kommen, der Weg über den Berg *Faust* ist zwar angetreten, aber noch sehr lang.

Die Szene *Wald und Höhle*, die zusammen mit der Szene *Hexenküche* die größte Neuigkeit des Fragments darstellt, ist die drittletzte des Fragments

⁷ Henning, *Faust – Variationen*, a.a.O., S. 413.

⁸ FA 30, S. 388.

⁹ *Ebd.*

¹⁰ *Ebd.*, S. 311.

und entsteht während oder unmittelbar nach der Italienreise. Hier ist den Spuren der von Goethe im Reisetagebuch thematisierten Selbstbesinnung am deutlichsten nachzugehen. Ihr folgen die Szenen *Zwinger* und *Dom*. Faust hat Gretchen bereits verführt und sucht nun die Einsamkeit im Wald, wo seine Gedanken zum Thema der Gelehrten-Tragödie zurückkehren, nur um vom ungewollten Auftauchen des Mephistopheles unterbrochen zu werden. Faust protestiert: «Verstehst du, was für neue Lebenskraft / Mir dieser Wandel in der Öde schafft?»¹¹. Die Szene besteht zum größten Teil aus neuen Versen und integriert im Schlussteil Zeilen aus der frühen Fassung, die dort Teil der Szene *Nacht. Vor Gretchens Haus* waren (*Urfaust*, Z. 1409 bis 1436). Diese Szene befindet sich im *Fragment* zwischen den Szenen am *Brunnen* und *Zwinger*, erst nachdem Faust Gretchen verführt hat, nachdem er ihr in Marthens Garten das vermeintliche Schlafmittel für die Mutter gegeben hat, nachdem Gretchen am Brunnen aufgrund ihrer Erfahrung die gesellschaftliche Ächtung gefallener Mädchen mit ganz neuen Augen betrachtet und den immensen gesellschaftlichen Druck, dem junge Frauen ausgesetzt sind, hautnah miterlebt. In *Faust. Eine Tragödie* ist dies jedoch noch nicht geschehen, als sich die Wald- und Höhlenszene öffnet. Dort befindet sie sich zwischen den Szenen *Ein Gartenhäuschen* und *Gretchens Stube*: Gretchen und Faust haben noch nicht miteinander geschlafen, Gretchens Tragödie ist noch nicht eskaliert, und Faust ist noch nicht so schuldig geworden wie nach Gretchens Sturz in die uns bekannte verzweifelte Lage.

Diese Neupositionierung der Szene in *Faust. Eine Tragödie* ist eine der Strategien für eine Umverteilung der Verantwortung für alles Böse zwischen Faust und Mephistopheles. Strategien, die bereits im *Fragment* verwendet werden, um Faust zu entlasten und die Zeichen einer positiven Anthropologie in ihm nicht zu sehr zu untergraben. Dazu gehört die Rolle des Mephistopheles in der Szene *Auerbachs Keller*. War es in der ersten Fassung Faust selbst, der als Zauberer agierte und den Wein vom Tisch fließen ließ, übernimmt im *Fragment* bereits Mephistopheles diese Rolle. Die neue Positionierung der Wald- und Höhlenszene in *Faust. Eine*

¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, bearb. v. Ernst Grumach, Akademie Verlag, Berlin 1954, S. 125. Seit 2019 stehen alle Handschriften und die zu Lebzeiten erschienenen textkritisch relevanten Drucke zum *Faust* samt einem konstituierten Text des *Faust I* und des *Faust II* in der digitalen Faustedition zur Verfügung: *Faust. Historisch-kritische Edition*, hrsg. von Anne Bohnenkamp – Silke Henke – Fotis Jannidis u. Mitarbeit v. Gerrit Brüning – Katrin Henzel – Christoph Leijser – Gregor Middell – Dietmar Pravida – Thorsten Vitt – Moritz Wissenbach, <<http://www.faustedition.net/>> (letzter Zugang: 28. Januar 2023). Die digitale Faustedition ist Teil einer Hybridausgabe. Die entsprechende Buchpublikation ist im Oktober 2018 erschienen. Im Dezember 2018 ist eine zweite, durchgesehene Auflage des konstituierten Textes erschienen.

Tragödie hat eine ähnliche Funktion und zeigt Faust an einer Stelle, an der er seine edelste Gesinnung zeigt, die dann durch das lästige Auftreten des Mephistopheles untergraben wird. In der Szene *Wald und Höhle* von *Faust. Eine Tragödie* versucht der Protagonist, das sexuelle Verlangen, das er in Gegenwart von Gretchen verspürt, zu unterdrücken, indem er sich im Wald isoliert, um die Natur zu beobachten, sich selbst und dem Erdgeist zu beweisen, dass er in der Lage ist, in die Geheimnisse des Mikro- und Makrokosmos einzudringen. Dieser Moment der Erhöhung und Selbsterkenntnis wird ermöglicht durch die Liebe, die ihn und seine Begierden veredelt hat. An diesem Punkt greift Mephisto ein, um Faust in die Ruine von Gretchen zu ziehen und ihn schließlich in ihr tragisches Schicksal zu verwickeln. Nun kann Goethe den Versen der frühen Fassung, in denen Faust sich selbst als den Flüchtling, den Unbehausten, den Unmenschen ohne Zweck und Ruh bezeichnet, eine neue Perspektive geben, und nicht mehr, weil er schon unwiderruflich an Gretchen gesündigt hat, wie im *Fragment*, sondern weil ihn Mephistopheles findet, der das Erhabene der Anfangszeilen zerstört und Fausts Versuch, der Versuchung zu entgehen, vereitelt. Die Zeilen 3343 bis 3366¹² am Ende dieser Szene aus *Faust. Eine Tragödie* haben die Funktion, die sie im *Fragment* noch nicht haben konnten. Sie haben den Wert einer Vorhersage, die die Vernichtung von Gretchens kleiner Welt ankündigt, nämlich: den Tod von Gretchens Mutter, die Ermordung ihres Bruders, den Fall von Gretchen selbst. Erst durch diese Verschiebung der Wald- und Höhlenszene erhält Gretchens Tragödie ihre endgültige strukturelle Notwendigkeit im Stück. Goethes Bemühungen um strenge Legitimation für Gretchens Tragödie bezeugt ein Vers, den er bereits im *Fragment* dahingehend modifiziert hatte: In Bezug auf Gretchens Schicksal heißt es in der frühen Fassung: «Du Hölle wolltest dieses Opfer haben!»¹³. Im *Fragment* dagegen heißt es in Bezug auf Gretchens erfolgten Fall «Du, Hölle, musstest dieses Opfer haben!»¹⁴, wie übrigens noch in *Faust. Eine Tragödie*, wo das Verb «müssen» Gretchens Tragödie zusammen mit der Verschiebung der Wald- und Höhlenszene die ultimative dramaturgische Notwendigkeit gibt.

Will man nun diese Szene im Kontext ihrer Entstehung bis 1790 interpretieren, ohne auf ihre zukünftige Entwicklung im ersten Teil des *Faust* Bezug zu nehmen, so drängt sich die Frage nach deren Eigenwert von selber auf, wenn sie nicht teleologisch als Zwischenprodukt in der

¹² Von «Nun fort, es ist ein großer Jammer» bis «Und sie mit mir zu Grunde gehen». Johann Wolfgang Goethe, *Urfaust – Faust. Ein Fragment – Faust. Der Tragödie erster Theil* (Paralleldruck), bearb. v. Ernst Grumach – Inge Jensen, Akademie Verlag, Berlin 1958, S. 177.

¹³ Goethe, *Faust. I. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 137.

¹⁴ *Ebd.*, S. 129.

langwierigen Herstellung des Stückes gesehen werden soll. Ausgangspunkt dieser Lektüre ist die These, dass die Reise nach Italien das Profil der beiden Charaktere in dieser Szene maßgeblich geprägt hat. In dem erwähnten Brief an den Herzog vom 11. August 1787 aus Rom betont Goethe, dass ihm die Ausarbeitung des *Tasso* und des *Faust* «nur in dieser Abgeschlossenheit möglich wird»¹⁵. Diese Abgeschlossenheit ist nicht nur die günstige Voraussetzung für die Selbstbesinnung des Schriftstellers, sie wirkt auch textimmanent auf die Gestaltung des Protagonisten und dessen Bezug zum Alter Ego und Antagonisten Mephistopheles. Die berauschte Erfahrung der Isolation spiegelt sich in dem Faust in den Mund gelegten Verspaar: «Verstehst du, was für neue Lebenskraft / Mir dieser Wandel in der Öde schafft?»¹⁶. Fausts neues Lebensgefühl zu Beginn der Szene wird befeuert von Goethes Entspannung in Italien, das Verweilen im Wald nahe einer Höhle spiegelt sich als Miniatur der Reise südlich der Alpen, gedacht als Flucht aus dem Weimarer Leben: «schon sehe ich, was mir die Reise genutzt, wie sie mich aufgeklärt und meine Existenz erheitert hat»¹⁷ schreibt Goethe an den Herzog am 27. Mai 1787. Goethe und Faust gehen beim Vergleich der folgenden Passage aus dem Reisebericht und der Anfangszeilen der Wald- und Höhlenszene parallele Wege, was an der Semantik der unterstrichenen Satzteile sichtbar wird. Was Faust vom erhabenen Geist erhält, entspricht dem, was Goethe in den im Reisetagebuch evozierten «statistischen Zeiten» abhandengekommen ist und in Italien wieder verfügbar wird:

<i>Wald und Höhle</i>	<i>Reisetagebuch</i>
FAUST <u>allein</u> Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, / Warum ich bath. Du hast mir nicht umsonst / Dein Angesicht im Feuer zuge- wendet. / Gabst mir die herrliche <u>Natur</u> <u>zum Königreich</u> , / <u>Kraft sie zu fühlen, zu</u> <u>genießen. Nicht / Kalt stauenden Besuch</u> <u>erlaubst du nur</u> , / Vergönnest mir <u>in ihre</u> <u>tiefe Brust</u> , / <u>Wie in den Busen eines</u> <u>Freund's, zu schauen</u> . / Du führst die <u>Reihe der Lebendigen</u> / Vor mir vorbe- y, und <u>lehrst mich meine Brüder</u> / <u>Im stillen</u> <u>Busch, in Luft und Wasser kennen</u> .	<u>In unsern statistischen Zeiten</u> braucht man sich um diese Dinge wenig zu bekümmern ein anderer hat schon die Sorge übernommen, <u>mir ists nur jetzt</u> <u>um die sinnlichen Eindrücke zu thun,</u> <u>die mir kein Buch und kein Bild geben</u> <u>kann</u> , daß ich <u>wieder Interesse an der</u> <u>Welt</u> nehme und daß ich meinen Beob- achtungsgeist versuche, und auch sehe <u>wie weit es mit meinen Wissenschaften</u> <u>und Kenntnissen geht</u> , ob und <u>wie mein</u> <u>Auge licht, rein und hell ist, was ich in</u> <u>der Geschwindigkeit fassen kann</u> und

¹⁵ FA 30, S. 311.

¹⁶ Goethe, *Faust 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 125.

¹⁷ FA 30, S. 300.

/ Und wenn der Sturm im Walde braus't und knarrt, / Die Riesenfichte, stürzend, Nachbaräste / Und Nachbarstämme, quetschend, nieder streift, / Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert; / Dann führst du mich zur sichern Höhle, <u>zeigst / Mich dann mir selbst, und meiner eigen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich:</u> ¹⁸	ob die Falten, die sich in mein Gemüth geschlagen und gedruckt haben, wieder auszutilgen sind (Trient, 11. September 1786) ¹⁹ . [...] <u>ich habe mich auf dieser Reise unsäglich kennen lernen.</u> Ich bin mir selbst wiedergegeben [...]. (Rom, an Charlotte von Stein, 8. Juni 1787) ²⁰ .
---	---

Interessant ist auch, dass das Fragment aufgrund der bekannten großen Lücke noch keinen Pakt mit dem Teufel enthält und es hier für Goethe offenbar dringender ist, Mephistopheles die Rolle des Gefährten zuzuweisen, der Fausts Abgeschiedenheit ein Ende setzt. Die Hervorhebung der Einsamkeit und der rauschhaften Selbstbezogenheit dieses Momentes in Fausts Leben werden durch die häufige Verwendung von Personalpronomen und Possessivadjektiven in der ersten Person Singular betont. Adressat dieser Rede von der Intensivierung des Ich und von dessen Weltbezug ist der erhabene Geist, der die Erweiterung von Fausts Subjekt ermöglicht, das aber gleichzeitig fürs Auftreten Mephistopheles' verantwortlich ist und die augenblickliche Umkehrung des Selbstgefühls in ein Gefühl der Vernichtung bewirkt. Auf die semantische Dichte der sich selbst wieder begegnenden Subjektivität in der beglückenden Abgeschiedenheit in der Natur reagiert Mephistopheles, indem er Faust demütigt, seine Emanzipation widerruft und das Subjekt, Fausts Ich, in ein Du-Objekt verwandelt, auf das er Ansprüche stellt, wie im Chiasmus verlaublich wird (Und wär' ich nicht, so wär'st du schon [...]).

<i>FAUST allein</i>	<i>Mephistopheles</i>
Erhabner Geist, <u>du</u> gabst <u>mir</u> , gabst <u>mir</u> alles, / Warum <u>ich</u> bath. <u>Du</u> hast <u>mir</u> nicht umsonst / <u>Dein</u> Angesicht im Feuer zugewendet. / Gabst <u>mir</u> die herrliche Natur zum Königreich, / Kraft sie zu fühlen, zu genießen. Nicht / Kalt stauenden Besuch erlaubst <u>du</u> nur, / Vergönnest <u>mir</u> in ihre tiefe Brust, / Wie in den Busen eines Friends, zu schauen. / <u>Du</u> führst die Reihe der Lebendigen / Vor <u>mir</u> vorbey, und lehrst <u>mich</u> <u>meine</u> Brüder / Im	Wie härt'st <u>du</u> , armer Erdensohn, / <u>Dein</u> Leben ohne <u>mich</u> geführt? / Vom Kribskrabs der Imagination / Hab' <u>ich</u> <u>dich</u> doch auf Zeiten lang curirt; / Und wär' <u>ich</u> nicht, so wär'st <u>du</u> schon / Von diesem Erdball abspaziert. / Was hast <u>du</u> da in Höhlen, Felsenritzen / <u>Dich</u> wie ein Schuhu zu versitzen? / Was schlurfst aus dumpfem Moos und triefendem Gestein, / Wie eine Kröte,

¹⁸ *Ebd.*, S. 123.

¹⁹ *Ebd.*, S. 30.

²⁰ *Ebd.*, S. 305.

stillen Busch, in Luft und Wasser kennen. / Und wenn der Sturm im Walde braus't und knarrt, / Die Riesenfichte, stürzend, Nachbaräste / Und Nachbarstämme, quetschend, nieder streift, / Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert; / Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst / Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust / Geheime tiefe Wunder öffnen sich: / Und steigt vor meinem Blick der reine Mond / Besänftigend herüber, schweben mir / Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch / Der Vorwelt silberne Gestalten auf / Und lindern der Betrachtung strenge Lust. // O daß dem Menschen nichts vollkommnes wird, / Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne, / Die mich den Göttern nah' und näher bringt, / Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr / Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech, / Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts, / Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt. / Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer / Nach jenem schönen Bild geschäftig an. / So tauml' ich von Begierde zu Genuß, / Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde²¹.

Nahrung ein? / Ein schöner, süßer Zeitvertreib! / Dir steckt der Doctor noch im Leib²².

Mephistopheles, den man von der frühen Fassung her schon als den «großen Ermöglicher»²³ kennt, gewinnt im Fragment die entgegengesetzte Eigenschaft des Hindernisses im Genuss, wie Faust diesen am Anfang seines Monologs erlebt und Goethe im Reisetagebuch am 25. September 1786 in Vicenza beschreibt. In beiden Texten ist der so aufgefasste Genuss Gabe und Geschenk:

Der Genuss auf einer Reise ist wenn man ihn rein haben will, ein abstrakter Genuss, ich muss dir Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, mit dem Kunstwerck nur den Gedanken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit da das Werck entstand herausu-

²¹ Goethe, *Faust. 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 123-124.

²² *Ebd.*, S. 125.

²³ Johannes Anderegg, *Wie böse ist das Böse? Zur Gestalt des Mephisto in Goethes 'Faust'*, in «Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur», 96 (2004), 3, S. 343- 359: 350.

chen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem was die Zeit, der alles unterworfen ist und der Wechsel der Dinge darauf gewürkt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um dessentwillen bin ich gereißt, nicht um des Augenblicklichen Wohlseyns oder Spases willen. Mit der Betrachtung und dem Genuß der Natur ist eben das. Trifft dann aber auch einmal zusammen daß alles paßt, dann ist es ein großes Geschenck, ich habe solche Augenblicke gehabt²⁴.

Laut Reisetagebuch sind Goethes Glück und Genuss in Italien auch darauf zurückzuführen, dass er ohne Diener reist:

<i>Wald und Höhle</i>	<i>Reisetagebuch 3. und 5. September 1786</i>
<p>O daß dem Menschen nichts Vollkomm'nes wird, / Empfind' ich nun. <u>Du gabst</u> zu dieser Wonne, / Die mich den Göttern nah' und näher bringt, / <u>Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr</u> / <u>Entbehren kann</u>, wenn er gleich, kalt und frech, / <u>Mich vor mir selbst erniedrigt</u>, und zu Nichts, / Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt²⁵.</p>	<p>Wie glücklich mich meine Art die Welt anzusehn macht ist unsäglich, und was ich täglich lerne! und wie doch mir fast keine Existenz ein Räthsel ist. Es spricht eben alles zu mir und zeigt sich mir an. <u>Und da ich ohne Diener bin, bin ich mit der ganzen Welt Freund</u>. Jeder Bettler weist mich zu rechte und ich rede mit den Leuten die mir begegnen, als wenn wir uns lange kennen. <u>Es ist mir eine rechte Lust, [...]</u>²⁶ <u>Auch ist recht gut daß ich allein bin, denn gewiß man wird durch anhaltende Bedienung vor der zeit alt und unfähich</u>. Jetzt freut mich alles mehr, und ich fang in allem gleichsam wieder von vorne an. [...] <u>Ich muß nun machen daß ich wegkomme! Ein Ladenbedienter, aus der Montagischen Buchhandlung, hat mich erkannt</u>, der in der Hofmannischen ehemals stand²⁷.</p>

In Venedig angekommen, ist gleich von Einsamkeit und Genuss die Rede: «Die Einsamkeit nach der ich so oft sehnsuchtsvoll geseufzt habe, kann ich recht genießen, wenn ein Genuß darin ist, denn nirgend kann man sich einsamer fühlen als in so einem Gewimmel, wo man ganz unbekannt ist, in Venedig ist vielleicht kaum ein Mensch der mich kennt und der wird mir nicht begegnen»²⁸. Der Unruhestifter Mephistopheles, die zusätzliche, sowohl unerwünschte als auch bald unentbehrliche Gabe

²⁴ FA 30, S. 75-76.

²⁵ Goethe, *Faust. 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 123-124.

²⁶ FA 30, S. 12.

²⁷ *Ebd.*, S. 13.

²⁸ *Ebd.*, S. 83.

des erhabenen Geistes, ist wohl schon in Regensburg und dann in Venedig im Keim enthalten. Mephistopheles hat im Fragment schon vor der Szene *Wald und Höhle* einen für den Genuss am Leben zentralen Dienst geleistet, indem er Faust in der im Park der Villa Borghese fürs Fragment verfassten *Hexenküchen*-Szene verjüngt hat, was den Helden auch in die Nähe des Autors rückt, der noch am Anfang seiner Italienreise in Trient aufschreiben kann: «Mir ists wie einem Kinde, das erst wieder leben lernen muß»²⁹. Die der Dienerrolle eingeschriebene, von Faust pathetisch beklagte Zweideutigkeit liest sich im *Reisetagebuch* mit nüchternen Worten am 4. Oktober 1786 in Venedig:

Ich habe jetzt einen Lohnbedienten. Einen trefflichen Alten. Einen Teutschen – der mir täglich was er mich kostet erspart. Er ist mit Herrschafften durch ganz Italien gegangen und weis alles recht gut. Er dressirt die Italiäner, auf die rechte Weise. So giebt er Z. E. genau das wenigste Trinckgeld an jedem Orte, ich muß überall für ein Kaufmann passiren.

Er zankte sich mit einem Gondolier um 10 Soldi, mit einem ungeheuren Lärm, und der Gondol. hatte noch dazu Recht. Er nimmt aber keine Notiz, heut im Arsenal hat ers eben so gemacht. [...] Es ist mir lieb, dass ich die ersten Tage allein war und lieb daß ich ihn nun habe³⁰.

2. Die Rezeption des Fragments

Der Empfang des Fragments ist begeistert³¹ und die Neuigkeit der Gretchenhandlung fällt sofort ins Auge. Karoline von Dacheröden preist Gretchen in einem Brief an Wilhelm von Humboldt als eine völlig neue weibliche Figur, die der traditionelle Fauststoff nicht kennt³². August Wilhelm Schlegel diskutiert Goethes Werke für die «Göttinger

²⁹ *Ebd.*, S. 33. Zur Funktion der Szene *Hexenküche* fasst Michael Jaeger zusammen: «dass Goethe in den in Italien geschriebenen Szenen des Faustdramas die Parodie seiner eigenen römischen Wiedergeburt gestaltet [...], wird vor allem in der Szene *Hexenküche* deutlich, die am *Auerbachs Keller* anschließend die Verbindung zwischen dem Drama des frustrierten Gelehrten und der Tragödie Margaretes herstellt». Michael Jaeger, *Goethes Faust. Das Drama der Moderne*, C.H. Beck, München 2021, S. 50.

³⁰ *Ebd.*, S. 97.

³¹ Das ist im Weimarer Kreis nicht immer uneingeschränkt der Fall, wo die Erotik der Gretchenhandlung und Goethes freierer Umgang mit jungen Frauen nach seiner Rückkehr aus Italien auf Ablehnung stoßen. Vgl. Christian Sbrilli, *Von der Eitelkeit der Einbildungskraft: die ästhetische Sendung des jungen Goethe im Spiegel von Faust II*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2010, S. 122.

³² Manuel Bauer, *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Metzler, Stuttgart 2018, S. 139.

Anzeigen von Gelehrten Sachen» und zeigt, dass das Fragment große Erwartungen weckt:

Fausts Schicksal ist zwar in gewisser Rücksicht längst entschieden: der Weg, den er einmal betreten hat, führt unvermeidlich zum Verderben. Aber wird dies sich bloß auf seinen äußeren Zustand oder auch auf den inneren Menschen erstrecken? Wird er sich selbst treu bleiben und auch bei seinem letzten Fall noch menschliches Mitleid verdienen, weil er mit großen Anlagen menschlich fiel? Oder wird der verworfene Geist, dem er sich übergeben hat, ihn darin bringen, Selbsterfinder von Bosheit, selbst Teufel zu werden? – Diese Frage bleibt noch unaufgelöst³³.

Ganz anders urteilt Schelling in seiner erst 1859 aus dem Nachlass veröffentlichte *Philosophie der Kunst*, die auf die 1802/1803 gehaltene Vorlesung zurückgeht:

Im Übergang von der Tragödie der Neueren zur Komödie ist es ohne Zweifel am schicklichsten, des größten Gedichts der Deutschen, des Faust von Goethe, zu erwähnen. Es ist aber schwer, das Urtheil über den Geist des Ganzen aus dem, was wir davon besitzen, überzeugend genug zu begründen. So möchte der gewöhnlichen Ansicht davon die Behauptung sehr auffallend sein, daß dieses Gedicht seiner Intention nach bei weitem mehr aristophanisch als tragisch ist³⁴.

Ist Fausts Weg nur über das Tragische denkbar, so ahnt Schelling anders als Schlegel im Voraus, dass sich die ungeheure Spannung der Ausgangssituation schließlich legen wird:

Aber die heitere Anlage des Ganzen schon im ersten Wurf, die Wahrheit des mißleiteten Bestrebens, die Aechtheit des Verlangens nach dem höchsten Leben läßt schon erwarten, daß der Widerstreit sich in einer höheren Instanz lösen werde, und Faust in höhere Sphären erhoben vollendet werde³⁵.

In Goethes Gesprächen vom 19. August 1806 ist noch zu lesen, dass Heinrich Luden sich an seine Unterhaltungen mit den Jenaer Studenten in Göttingen erinnert. Laut Luden interpretierten diese Anhänger des Idealismus das Fragment als den Beginn einer göttlichen Tragödie, die

³³ *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland*, Teil I: 1773-1832, hrsg. v. Karl Robert Mandelkow, C.H. Beck, München 1975, S. 112.

³⁴ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst*, aus dem handschriftlichen Nachlaß, in Ders., *Sämmtliche Werke*, Erste Abtheilung, Bd. 5, Cotta, Stuttgart-Augsburg 1859, S. 731.

³⁵ *Ebd.*, S. 732.

den Geist aller Weltgeschichte schilderte. Eine Interpretation, so Luden, in der Faust als Repräsentant der ganzen Menschheit stark idealisiert wurde³⁶. Auch Hegels Bezugnahme auf *Faust* in der *Phänomenologie des Geistes* geht auf das Fragment zurück³⁷.

Dieses wirft also einige Fragen auf, die eindeutig ein zentrales Anliegen der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts und des Idealismus in den Mittelpunkt stellen: die Frage, ob und wie Faust in der Zeit der Aufklärung neu beleuchtet, gerettet und erlöst werden kann; die Frage, ob und wie der Vertreter einer aufgeklärten Zeit auf diesen Weg gebracht werden kann, eine Frage, die bekanntlich schon Lessing beschäftigt hatte und der Idealismus mit Schwerpunkt auf dem Weltbezug des Subjekts und dessen Verflechtung mit Natur und Geschichte neu aktualisiert. Unbeantwortet bleiben viele Fragen, denn das Fragment endet mit der *Szene Dom*: Hier wird Gretchen zwar noch nicht «gerichtet», wie es schon im *Urfaust* der Fall war, aber schon vom bösen Geist heimgesucht, während die Verse des *Dies Irae* ertönen und ein schreckliches Jüngstes Gericht sich ankündigt. «Beachtung verdient der Umstand», wie Henning schreibt, «bei Erscheinen des 'Fragments' sind weitere Szenen vorhanden. Goethe hält sie zurück. Bei näherem Hinsehen ergibt sich, dass es vor allem die Schlussteile sind. Da die Knüpfung des Ganzen, namentlich das Bündnis Faust-Mephisto, noch nicht ausgearbeitet ist, will sich der Dichter die Hände noch nicht binden, was den Ausgang des ersten Teils anbelangt. [...] Das Fragment muss als Zwischenstufe betrachtet werden»³⁸. Ohne Hennings von der Literaturwissenschaft insgesamt geteilte, durch Goethe selbst in der Anlage des Stückes und offensichtlich in dessen Titel vorprogrammierte Deutung des Fragments als Zwischenstufe widerlegen zu wollen, gilt es nun, den Blick vom Provisorischen des 1790 erschienenen Dramas abzulenken und auf die Neuerungen zu richten, die den Text für die Zeitgenossen besonders brisant machen.

Als Paradebeispiel einer produktiven Rezeption des Fragments könnte Heinrich von Kleists *Kätchen von Heilbronn* aufgestellt werden. Klaus Müller-Salget hat schon auf die *Szene Wald und Höhle* als Folie für eine zentrale Szene von Kleists Ritterschauspiels hingewiesen:

³⁶ *Goethes Gespräche*, hrsg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, Bd. 2, Biedermann, Leipzig 1889, S. 46.

³⁷ *Faust-Handbuch*, a.a.O., S. 215-217.

³⁸ Henning, *Faust – Variationen*, a.a.O., S. 233-236. Vgl. Jaeger: «Jenes Crescendo der Angst jedoch, dass im alten Manuskript die Schlussbilder von Margaretes Trauerspiel erfüllt, wollte Goethe nach der Rückkehr aus Italien sich selbst und seinem Publikum nicht mehr zumuten. Daher hat er die Schreckensprosa der Kerkerenszenen, die in der nun anhebenden Ära der Weimarer Klassik nicht mehr passen wollte, aus seinem ersten Faustdruck wieder herausgestrichen». Jaeger, *Goethes Faust. Das Drama der Moderne*, a.a.O., S. 54.

«Die Szene 'Wald vor der Höhle des heimlichen Gerichts' am Anfang des II. Akts, in der der Graf wortreich und schwülstig seine Liebe zum Käthchen bekennt und sich gleich anschließend auf seine Standesehre besinnt, kann wohl als Travestie auf die Szene 'Wald und Höhle' in Goethes *Faust* gelesen werden»³⁹. Kleist, wäre in diesem Zusammenhang hinzufügen, erinnert sich höchstwahrscheinlich an das *Fragment*, denn *Faust. Eine Tragödie* erscheint 1808 Mitte April zur Ostermesse und *Käthchen von Heilbronn* erscheint fast gleichzeitig als Fragment in der in Juni gedruckten April-Mai-Ausgabe des «Phöbus». Es liegt nahe zu vermuten, dass das *Fragment* weitere Spuren bei Kleist hinterlassen hat und dass die Ausgangssituation im *Käthchen von Heilbronn* gerade deshalb ein Prozess ist, weil das Goethe-Fragment in einem quasi-Prozess endet, wo die Verse des *Dies Irae* das Jüngste Gericht evozieren. Denn die Gretchen-Tragödie inszeniert jene Tribunalisierung und Übertribunalisierung des menschlichen Lebens, die Odo Marquard zufolge mit Kant und der Französischen Revolution einen ersten Höhepunkt erreicht, die aber schon gleich nach dem Erdbeben von Lissabon (1755) im Rahmen des Theodizeediskurses brisant geworden war⁴⁰. Kleists Stück, so die These, ist eine Antwort auf Goethes Darstellung des Menschen als Dauerangeklagten im 1790 erschienenen *Fragment*, wo der Fauststoff zum ersten Mal eine weibliche Figur vor Augen führt, die durch ihre unbedingte Liebe vor Gericht gebracht wird. Liest man das *Käthchen* vor dem Hintergrund von Kleists Bewunderung für Goethe als literarische Leitfigur seiner Zeit, aber auch von seinem inzwischen teilweise als Rezeptionsmythos erkannten Kampf mit Goethe⁴¹, so kann man die Vermutung anstellen, dass er mit *Käthchen von Heilbronn* einen in Goethes *Fragment* abgebrochenen Diskurs wieder aufgegriffen und dadurch die Rechtfertigungs- und Legitimationsfrage des modernen Menschen als zentrales Motiv seines Schreibens in einer impliziten Auseinandersetzung mit dem Fauststoff entwickelt hat. Für die im Folgenden vorgeschlagene Interpretation von Kleists Stück ist besonders relevant, dass das Goethe-Fragment mit der Szene Dom endet: Hier wird Gretchen (noch mit «h» geschrieben) vom bösen Geist verfolgt, die Zeilen des *Dies Irae* erklingen und ein schreckliches Jüngstes Gericht wird verkündet. Für eine weitere, über die Szene *Wald und Höhle* hinausgehende Spur des

³⁹ Klaus Müller-Salget, *Der arme Kauz aus Brandenburg*, in «Kleist-Jahrbuch», (2013), S. 120-31: 129.

⁴⁰ Odo Marquard, *Rechtfertigung. Bemerkungen zum Interesse der Philosophie an der Theologie*, in «Gießener Universitätsblätter», 13.1 (1980), S. 78-87.

⁴¹ Vgl. Katharina Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Stiehm, Heidelberg 1974 und Bernd Hamacher, *Goethe*, in *Kleist-Handbuch*, hrsg. v. Ingo Breuer, Metzler, Stuttgart 2009, S. 214-219: 217-218.

Fragments in Kleists Text könnte auch die mit «Käthchen» verwandte Schreibweise des Namens «Grethchen» von 1790 sprechen, die erst in *Faust. Eine Tragödie* mit «Gretchen» ersetzt wird, und mehr noch die Verwendung des Diminutivs und der in beiden Werken vorkommende Wechsel vom Namen zum Diminutiv (Grethchen/Margarethe; Käthchen/Katharina). Vor diesem Hintergrund entpuppen sich die beiden 15-jährigen Mädchen, die unter unterschiedlichen, wenn nicht sogar gegensätzlichen Umständen vor Gericht kommen, als komplementäre Figuren desselben juristischen Diskurses, der die Schriftsteller herausfordert, ein tribunalisiertes Leben zu inszenieren, in dem die Liebe im Mittelpunkt der Anklage steht.

Vor Gretchen eröffnet sich in der Szene *Dom* die Vision eines schrecklichen Gerichts, in dessen Gegenwart es vergeblich scheint, einen Anwalt zu rufen («Quem patronum rogaturus?»⁴²). Das Fragment, das die Zeitgenossen lesen werden, bevor es 1808 mit der Veröffentlichung von *Faust. Eine Tragödie* obsolet wird, schließt im Zeichen von Gretchens Verzweiflung in dem Moment, in dem sie vom bösen Geist und vom Chor vor ihre Schuld gestellt wird und zusammenbricht. Ausgelassen werden bezeichnenderweise die Strophen des *Dies irae*, in denen sich die Sünderin mit der Hoffnung auf Nachsicht und Erlösung der Gnade Jesu anvertraut. Der Chor kann ihr nur diese Worte zum zweiten Mal entgegenhalten, bevor sie in Ohnmacht fällt: «Quid sum miser tunc dicturus?»⁴³ Die ausgesparten Strophen des *Dies irae*, mit denen Goethes Leser mit aller Wahrscheinlichkeit vertraut waren, beantworten diese Frage mit einer Anrufung Jesu und mit der Aussicht auf Vergebung. Gretchen bleibt aber dieser Trost verweigert und sie reagiert auf die Aussichtslosigkeit ihrer Lage mit einer Anrufung der Nachbarin, die ihr das vermeintliche Schlafmittel für die Mutter gereicht hat und damit als Mitschuldige an deren Tod in Frage kommt:

CHOR

Quid sum miser tunc dicturus?

Grethchen.

Nachbarinn! Euer Fläschchen! –

Sie fällt in Ohnmacht⁴⁴.

Was die Leser des *Faust. Ein Fragment* 1790 am Ende zusammen mit Gretchens Ohnmacht vor Augen haben, ist eine gefallene, von Mitschuldigen bewohnte Welt, in der alle Figuren mit immenser Schuld belastet

⁴² Goethe, *Faust. 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 154.

⁴³ *Ebd.*

⁴⁴ *Ebd.*

sind: Faust, Gretchen und Marthe, und gleichzeitig auch Mephistopheles, dessen Existenz im Fragment noch keine theologische Rechtfertigung erhält, wie es später im *Prolog im Himmel* des späteren *Faust* der Fall sein wird. Dass 1790 in Sachen Faust noch keine Rettung zu erwarten ist, besagt der Wegfall der tröstenden Verse des *Dies irae* einerseits, und der allgemein bekannte herkömmliche Fauststoff andererseits, der unweigerlich mit der Verdammung des Helden enden musste, wie August Wilhelm Schlegel nach Erscheinen des Fragments beteuert hatte: «Fausts Schicksal ist zwar in gewisser Rücksicht längst entschieden: der Weg, den er einmal betreten hat, führt unvermeidlich zum Verderben»⁴⁵. Was Gretchen betrifft, wird ihre Hoffnungslosigkeit dramaturgisch dadurch überspitzt, dass sie in ihrer verzweifelten Lage mit ihren Gewissensqualen völlig allein gelassen wird. In einem Zustand absoluter Hilflosigkeit ist die Waise nur auf sich selbst angewiesen. Erschwerend kommt hinzu, dass sie über keine Worte verfügt, die ihre Lage rechtfertigen könnten. «Quid sum miser tunc dicturus?»⁴⁶

Kleist scheint in seinem Stück mehrere Elemente des Fragments neu aufzugreifen und umzukehren, wobei er die neuesten Rechtsentwicklungen berücksichtigt und ein alternatives Handlungs- und Charaktermodell im Kontext der um 1800 zu reformierenden Rechtspraxis zeichnet⁴⁷. Das betrifft ganz besonders den dem Femgericht gewidmeten ersten Akt, der mit der Feme ein seit Goethes *Götz von Berlichingen* (1773) populär gewordenes Motiv wiederaufgreift⁴⁸. Anders als in der Domzene des Faustfragments eröffnet sich im ersten Akt des Schauspiels ein Erzählraum, in dem alle zu Wort kommen und versuchen können sich zu rechtfertigen. Im mündlichen Gerichtsverfahren, das einem der im Zuge der preußischen Reformen zumindest teilweise öffentlich ver-

⁴⁵ Goethe im Urteil seiner Kritiker, a.a.O., S. 112.

⁴⁶ Goethe, *Faust. 1. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 154.

⁴⁷ Jan Wittmann ist am Beispiel von *Der zerbrochne Krug* dem Zusammenhang von juristischem Fachwissen und Schreibpraxis bei Kleist nachgegangen. Im Zentrum stehen dabei die neuen Anforderungen an die Richter, die in der einschlägigen Fachliteratur am Ende des 18. Jahrhunderts zur Debatte stehen. Jan Wittmann, *Recht sprechen. Richterfiguren bei Kleist, Kafka und Zeh*, Metzler, Stuttgart 2018, S. 21-102.

⁴⁸ «Following the success of Goethe's play, Secret Tribunal scenes became almost ubiquitous in German fiction from the 1780s to the early nineteenth century. Historically tinged novels and dramas began to include Vehmic trials in their repertoire of tropes in order to appeal to the public and increase their commercial viability. Over a short period of time, the Vehme became a remarkable narratological and dramaturgical tool that could help dynamize the structure of literary works, providing striking settings and expanding the power of the villain, whose stature was often heightened by his association with the Secret Tribunal». Daniele Vecchiato, *From Customary Law to Codification: Secret Tribunal Scenes in Goethe's «Götz von Berlichingen» and Kleist's «Kätchen of Heilbronn»*, in «Law & Literature», 34 (2022), 2, S. 1-15: 8.

handelnden Prozesse nachgebildet ist, verlieren die Richter ihre biblische Strenge und zeigen eine mit der märchenhaften Einfärbung des Schauspiels übereinstimmende Empathie mit der jungen Zeugin. So ist hier die richtende Instanz jenseits aller kleistschen Gebrechlichkeit, soweit es um Käthchen geht, eine mitfühlende und nachsichtige, die mit den erleichternden Worten «Es ist hier nichts zu richten»⁴⁹ dem in Kleists Werken sonst ubiquitären Zustand des dauerhaften Angeklagt-Seins die Utopie des dauerhaften Losgesprochen-Seins entgegenhält. Die anfängliche Zuordnung des Femgerichts zum Jüngsten Gericht geht im Verhör verloren.

Auf die implizite, Gretchen zur Wortlosigkeit führende Frage des Prätexes «Quid sum miser tunc dicturus?»⁵⁰ wird mit einem Wortschwall geantwortet, der die Rätselhaftigkeit von Käthchens Handeln zwar nicht erklärt, aber immerhin zum Freispruch des Angeklagten führt und die Ehre der jungen Frau rettet. Außerdem beginnt das Drama mit der Entlastung der jungen weiblichen Figur durch den Vater Theobald, der vor Gericht den mutmaßlichen Verführer der jungen Tochter beschuldigt, einer Bürgerlichen, die sich am Ende des Erstdrucks nach der kaiserlichen Anagnorisis als Prinzessin entpuppt – d.h. als das Fräulein, das Gretchen nicht sein konnte – und auch als märchenhafte Kaisertochter, also viel mehr als ein Fräulein. «Bin weder Fräulein, weder schön»⁵¹ heißt es in der Szene *Strasse* bei Goethe, und dabei bleibt es auch für die vaterlose junge Frau, die in der Szene *Dom* vollkommen allein vor dem Gericht ihres Gewissens steht. Kleist dagegen setzt in seinem romantischen Schauspiel dort an, wo Goethe im Fragment aufgehört hatte, bei einem Prozess: Im märchenhaften Rahmen der Rittergeschichte ist die junge Frau als Zeugin vorgeladen, die Anklage gegen ihren vermeintlichen Verführer läuft leer und die geschichtlich bedingte, in Kleists Œuvre ubiquitäre Tribunalisierung menschlichen Daseins wird in der allzu offensichtlichen Utopie des Happy End rückgängig gemacht.

⁴⁹ Heinrich von Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn*, in Ders., *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bänden*, hrsg. v. Ilse-Marie Barth – Klaus Müller-Salget – Walter Müller-Seidel – Hinrich Seeba, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1987, Bd. 2, S. 281.

⁵⁰ Goethe, *Faust. I. Urfaust. Faust. Ein Fragment*, a.a.O., S. 154.

⁵¹ *Ebd.*, S. 69.

Abbildungsverzeichnis

- p. 9 Ádám Albert, *Never Take a Trip Alone*, 2011, Guckkasten, Plexiglas, MDF, Dibond, Holz, Stahl, 196x84x94 cm. Ungarische Nationalgalerie, Budapest. Mit freundlicher Genehmigung des Autors.
- 64 Abb. 1: Goethes Frankfurter Arbeitszimmer, Skizze im Brief an Augusta von Stolberg, Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Hs-25744 (Miteigentum der Bundesrepublik Deutschland).
- 68 Abb. 2: Ein mechanischer Schreibtisch zum Stehen nebst Stuhl, «Journal des Luxus und der Moden», Mai 1786, S. 19 (Wikimedia Commons).
- 70 Abb. 3: Johann Joseph Schmeller, *Goethe und der Schreiber John*, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Wikimedia Commons).
- 142 Abb. 1: Ausleihjournal, Registrande auf die Jahre 1829-1830, Bl. 98v, Klassik Stiftung Weimar (digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek; Public domain).
- 143 Abb. 2: Ausleihjournal, Registrande auf die Jahre 1829-1830, Bl. 223v, Klassik Stiftung Weimar (digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek; Public domain).
- 198 Abb. 1: Schema zur Umgestaltung der ersten Fassung der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2150; Foto: Klassik Stiftung Weimar).
- 204 Abb. 2: Umschlag des Konvoluts zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
Abb. 3: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
- 205 Abb. 4: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
Abb. 5: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
- 206 Abb. 6: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
Abb. 7: Aus dem Konvolut zur «Neue[n] Bearbeitung» der *Wanderjahre* (GSA 25/W 2047; Foto: A. L.).
- 211 Abb. 8: Erstes überliefertes Schema zu *Der Mann von fünfzig Jahren* (GSA 25/W 2175; Foto: Klassik Stiftung Weimar).
- 212 Abb. 9: Eine Seite aus einem weiteren Schema zu *Der Mann von fünfzig Jahren* (GSA 25/W 2176; Foto: Klassik Stiftung Weimar).

- p. 225 Abb. 1: J.W. Goethe, Manuskript H (von der Hand der Sekretäre John und Schuchardt) von *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1829 (*Ausgabe letzter Hand*), S. 59 (Foto: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv).
- 227 Abb. 2: *Publii Ovidii Nasonis Operum tom. 1-3*, ed. Burmann, Amsterdam 1713, Bd. 2: *Metamorphosen*, S. 119; vgl. *Goethes Bibliothek, Katalog*, bearb. v. Hans Ruppert, Weimar 1958, Nr. 1410 (Foto: Klassik Stiftung Weimar).
- 244 Abb. 1: Nardo di Cione, *Inferno*, 1355-1357, Santa Maria Novella, Firenze (Wikimedia Commons).
- 245 Abb. 2: Philip Galle, *Tabula Cebetis*, print by Frans Floris I, 1561, Prints department, Royal Library of Belgium (Wikimedia Commons).

Kurzbiografien der AutorInnen

Elena Agazzi ist Ordinarius für neuere deutsche Literatur an der Universität Bergamo (Italien). Fellow der A.v.H.-Stiftung. Im Editorial Board von «Monatshefte», «Comparatio», «Germanistik», «Arbitrium», «Links». Mit V. Fortunati Leitung der Reihe «Interfacing Science, Literature, and the Humanities» (Vandenhoeck & Ruprecht-unipress). Publikationen: Zusammen mit F. La Manna und A. Benedetti, *Wackenroder. Opere e lettere*, Bompiani 2014; mit R. Calzoni (Hgg.), *Progetti culturali di fine Settecento fra tardo Illuminismo e Frühromantik* («Cultura tedesca, 50, 1/2016); mit G. Dane (Hgg.), *The Queen's Two Bodies. Maria Stuart und Elisabeth I. zwischen Schiller und Jelinek* (Peter Lang 2021).

Hendrik Birus. Geb. 1943 in Kamenz (Sachsen). Studium der Germanistik und Philosophie in Hamburg und Heidelberg. Seit 1987 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, LMU München; Gastprofessuren in Wien, Rom, Paris und den USA. 2006-2013 Vice President und Dean of Humanities and Social Sciences, Jacobs University Bremen; seither dort Professor of Comparative Literature. Seit 2017 Vizepräsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. 2019 Goldene Goethe-Medaille der Goethe-Gesellschaft.

Gabriella Catalano ist Ordinarius für Deutsche Sprach- und Übersetzungswissenschaft an der Universität Rom II-Tor Vergata. Studium in Neapel, Wien und München. Publikationen über Goethe: *Musei invisibili. Idea e forma della collezione nell'opera di Goethe* (Artemide 2007), *Goethe* (Salerno editore 2022), *Goethe und die Kunstrestititionen. Über Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayngengenden. Ein Reisebericht und seine Folgen* (Wallstein Verlag 2022).

Bernhard Fischer. Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte, 1992-2007 Leiter des Cotta-Archivs im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 2007-2019 Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar.

Ariane Ludwig. Promotion 2010 in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, seit 2012 Mitarbeiterin der Abteilung Editionen am Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar im Rahmen der historisch-kritischen Ausgabe von Goethes Tagebüchern; Publikationen u.a.: *Opernbesuche in der Literatur* (Königshausen & Neumann 2012).

Mathias Mayer. Geb. 1958. Studium der Germanistik, Philosophie und Anglistik in Freiburg i.Br. und Wien. Dr. phil. Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Jüngere Publikationen: *Franz Kafkas Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung* (Fink 2015); *Eigentlichst, nachbarlichst, der Deinigste. Goethes absoluteste Freiheit des Superlativs* (Winter 2018); *Platons Macht über die deutsche Literatur* (Kolstermann 2022); *King Lear. Die Tragödie des Zuschauers* (Wallstein 2022).

Ansgar Mohnkern lehrt seit 2012 Deutsche und Allgemeine Literatur an der Universität von Amsterdam. Er studierte Deutsche Literatur und Philosophie an der Universität Bonn und an der Yale University (PhD, 2011) und ist Autor der Bücher *Metapher, Wiederholung, Form: Zu Goethes Unbegrifflichkeiten* (Aisthesis 2012), *Grund: Szenen einer Metapher* (Passagen-Verlag 2021) und *Gegen die Erzählung: Melville, Proust und die Algorithmen der Gegenwart* (Turia + Kant 2022) sowie Mitherausgeber des Bandes (m. D. Hahn – R. Parr) *Kulturelle Anatomien: Gehen* (Synchron 2017).

Stefan Nienhaus ist Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der Universität Salerno. Nach Studium und Doktorat an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster habilitierte er an der Universität Jena. Seine Forschungsinteressen liegen vor allem auf den Gebieten der Romantik und der deutschsprachigen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, des Verhältnisses von Narration und Emotion, der intermediären Relation von Literatur und bildender Kunst.

Ernst Osterkamp. Geb. 1950. Von 1992 bis 2016 Professor für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2017 Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Bodo Plachta. Geb. 1956. Germanist, Editionswissenschaftler und Editor. Veröffentlichungen zu Theorie und Praxis der germanistischen Edition, Zensur, Literaturbetrieb, Künstler-, Dichter- und Komponisten-

häusern. Editionen zu Werken von Lessing, La Roche, Schiller, Goethe, Droste-Hülshoff und Klaus Mann. Mitherausgeber des internationalen editionswissenschaftlichen Jahrbuchs «editio».

Elena Polledri ist Professorin für Deutsche Literatur an der Universität Udine und Koordinatorin des Doktorandenkollegs Studi Linguistici e Letterari Udine, Triest. Sie ist Vorstandsmitglied der Hölderlin-Gesellschaft, Vizepräsidentin des Associazione Biblioteca Austriaca und Mitherausgeberin der Zeitschrift «Studia Hölderliniana». Forschungsschwerpunkte: Friedrich Hölderlin, Goethezeit, Romantik, Italienisch-Deutscher Kulturtransfer, Übersetzungsgeschichte, Lyrik des 20. Jahrhunderts, Theateradaptionen, Intermedialität.

Giovanni Sampaolo ist Ordinarius für Deutsche Sprach- und Übersetzungswissenschaft an der Universität Rom III, widmet sich der deutschsprachigen Kultur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Publikationen u.a.: «*Proserpinens Park*»: *Goethes Wahlverwandtschaften als Selbstkritik der Moderne* (Metzler 2003); Beiträge im «Goethe-Jahrbuch» (2003, 2007); mit F. Fiorentino (Hgg.), *Atlante della letteratura tedesca* (Quodlibet 2009); (Hg.), *Quarantadue scrittrici e scrittori dell'Austria di oggi*, 3 Bde. (Artemide 2020).

Stefania Sbarra ist Dozentin für deutsche Literatur an der Universität Ca' Foscari Venedig mit den Schwerpunkten Goethezeit, Realismus und Frühe Moderne. Sie ist Verfasserin von *La statua di Glauco. Letture di Rousseau nell'età di Goethe* (Carocci 2006) und «*Il confine, il confine. Dov'è?*». *Theodor Fontane, Friedrich Nietzsche und der deutsche Realismus* (Le Lettere 2019). Sie hat am Kommentar von Kleists Werken in italienischer Sprache mitgewirkt («Meridiani», Mondadori 2011).

David E. Wellbery ist Professor der Germanistik an der University of Chicago; Mitherausgeber der «Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte»; Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, der American Philosophical Society; Korrespondierendes Mitglied der Bayrischen Akademie der Wissenschaften; Publikationen u.a. zu Lessing, Goethe, Romantik, Nietzsche, Hofmannsthal.

Claus Zittel lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universität Stuttgart und der Universität Ca' Foscari zu Venedig. Er ist Stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies, Vizedirektor des Laboratorio Bembo an der Ca' Foscari und Ko-Herausgeber der «Nietzsche-Studien». Zahlreiche Veröffentlichungen zur Literatur- und Ideengeschichte.

Finito di stampare
nel mese di aprile
presso C.S.R. Centro stampa e riproduzione Srl
Via di Salone, 131/c – 00131 Roma