

ALESSANDRO NIERO

ZUR CHIFFRIERUNG DANTESKER EINSCHLÄGE
IN GOETHES ROMAN *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE*

Abstracts:

Der Aufsatz liefert einen Beitrag zum Rezeptionsverhältnis zwischen Goethe und Dante und fokussiert die dantesken Einschläge in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Nach einer Rekonstruktion der wesentlichen Etappen der Goethe-Dante-Forschung werden zunächst die mehrfachen Analogien zwischen der Beatrice aus Dantes *Vita nova* und Goethes schöner Amazone vor dem Hintergrund mittelalterlicher Pneumophantasmologie herausgestellt. Der im Roman stattfindende Übergang von der schönen Amazone zur schönseligen Natalie wird anschließend mit der Evolution der Beatrice-Figur bis zur *Divina Commedia* parallelisiert und im Sinne einer Sublimierung von einer phantasmatischen Liebesauffassung hin zu einem objektivierten und heilsgeschichtlich funktionalisierten Liebesbegriff gefasst. Auch das diesem Sublimierungsprozess immanente und durch Mignons Tod inkarnierte Kastrationsmoment wird schließlich hervorgehoben und auf der Grundlage mittelalterlicher Pneumophantasmologie gerechtfertigt.

The essay contributes to the research on Goethe's reception of Dante and focusses in particular on the Dantesque influences in Goethe's novel *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Beginning by reconstructing the essential stages of Goethe-Dante research, the essay then highlights the multiple analogies between Beatrice from Dante's *Vita nova* and Goethe's beautiful Amazon (*schöne Amazone*) against the background of medieval pneumophantasmology. The transition occurring within Goethe's novel from the beautiful Amazon to the beautiful-souled Natalie is then paralleled with the evolution of the figure of Beatrice up to the *Divina Commedia*, and is understood in the sense of a sublimation from a phantasmatic conception of love to one that is objectified and functionalized in terms of salvation history. Finally, the moment of castration intrinsic to this sublimation process and incarnated through Mignon's death is brought to the fore and justified on the basis of medieval pneumophantasmology.

Überblick über die Goethe-Dante-Forschung: Herausforderungen und Aussichten

Das Rezeptionsverhältnis zwischen Dante¹ und Goethe² stellt einen besonders heiklen und längst noch nicht gelösten Knoten dar, der die literaturwissenschaftliche Forschung – in Deutschland wie auch in Italien – schon seit Langem beschäftigt. Obwohl der langwierige und sich ständig weiter fortschreibende Forschungsweg über die Goethe'sche Dante-Rezeption hier nicht vollständig rekapituliert werden kann,³ ist es sinnvoll und nützlich, sich an dieser Stelle zumindest dessen zentrale Meilensteine zu vergegenwärtigen.

- 1 Die Zitate aus Dantes *Commedia* sind folgenden Ausgaben entnommen: Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, Bd. 1, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1991 (im Folgenden zitiert: Inf., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Inf. XXI. 50–53); Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, Bd. 2, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1994 (im Folgenden zitiert: Purg., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Purg. X. 94–96); Dante Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*. Bd. 3, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1997 (im Folgenden zitiert: Par., gefolgt von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, z. B. Par. II. 34–35). Die Zitate aus Dantes *Vita Nova* sind folgender Ausgabe entnommen: Dante Alighieri, *Vita Nova*, hg. von Guglielmo Gorni, in: Ders.: *Opere*, Bd. 1: *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, hg. von Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Mailand 2011, S. 745–1063 (im Folgenden zitiert: *Vita Nova*, gefolgt von Absatzangabe und Seitenzahl, z. B. VN 21, 1008). Die deutsche Fassung von Dantes *Vita Nova* und *Commedia* sind folgender zweisprachiger Ausgabe entnommen: Dante Alighieri, *Werke. La Vita Nuova/Das neue Leben. La Divina Commedia/Die göttliche Komödie*, Sonderausgabe mit Genehmigung des Tempel-Verlags, hg. von Erwin Laaths, übers. von Richard Zozmann, München 1973 (im Folgenden zitiert: *Hölle* (HÖ), *Läuterungsberg* (LB) und *Paradies* (PA), gefolgt jeweils von der römischen Zahl des Gesangs und der Angabe der Verse, und *Das neue Leben* (DNL), gefolgt von der Seitenzahl).
- 2 Die Zitate aus Goethes Werken sind hauptsächlich folgender Ausgabe entnommen: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände, hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. und Berlin, 1985–2013 (im Folgenden zitiert: FA). Die Bände werden jeweils mit Angabe der Abteilung (in römischer Zahl), der Bandnummer und der Seitenzahl belegt, z. B. FA I. 7, 122). Der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird mit dem Sigel FA I. 9 L und *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* mit dem Sigel FA I. 9 S angeführt.
- 3 Verwiesen sei daher etwa auf den ausschlaggebenden Artikel von Willi Hirdt, *Goethe und Dante*, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 68/69 (1993/94), S. 31–80 sowie auf Elena Polledris kompakten, jedoch ausführlichen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zum Thema in: *Der »Kreis in Kreisen«: Goethes bildliche Terzinenübersetzung von Dantes Hölle und die Metamorphose der terza rima*, in: *Verwandlung der Worte. Textuelle Metamorphosen in Goethes Schriften: Fassungen, Ausgaben, Übersetzungen*, hg. von Gabriella Catalano und Giovanni Sampaolo, Rom 2023, S. 235–255.

Aufgrund ihres wissenschaftlich und wirkungsgeschichtlich entscheidenden Werts soll zunächst einmal Emil Sulger-Gebings 1907 veröffentlichte Arbeit *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* genannt werden, die vom Autor selbst in der Einleitung programmatisch als systematische, erschöpfende und nicht zuletzt rektifizierende Darstellung des bis dahin gewonnenen Wissens über die Goethe'sche Dante-Rezeption präsentiert wird.⁴ Das besondere Verdienst dieser Studie liegt vor allem darin, dass der Verfasser mit größter Sorgfalt jeden einzelnen expliziten Dante-Beleg sowohl in Goethes Gesamtwerk als auch in allen restlichen überlieferten Dokumenten zusammenstellt und erst aus dieser philologisch festen Grundlage gesicherte Schlussfolgerungen zieht. Das Fazit seiner Studie lässt sich in zwei Hauptthesen zusammenfassen: Erstens beschränke sich Goethes ohnehin limitierte Dante-Kennntnis nahezu ausschließlich auf seine zweite Lebenshälfte, genau genommen ab dem Jahr 1796, da Goethes erster expliziter Dante-Beleg, den Sulger-Gebing ausfindig machen konnte, erst auf dieses Jahr zurückgeht; zweitens habe Goethe zwar vor Dantes dichterischer Größe hohe Achtung gehabt, könne jedoch aufgrund seiner späten und erst in reifem Alter erfolgten Auseinandersetzung mit dem *sommo poeta* sowie aufgrund dessen ausgeprägter Neigung zum romantisch Morbiden – wie sie in Dantes *Inferno* eminent zum Ausdruck komme – keine besondere, durch innige Anteilnahme gekennzeichnete Sympathie für den Italiener gehegt haben.⁵

Die große Beachtung, die Sulger-Gebings monumentale Studie auf internationaler Ebene fand, sorgte allmählich für die weite Verbreitung seiner für philologisch sicher gehaltenen Schlussfolgerungen, die ebenfalls in eminenten Forschungsarbeiten ihren Niederschlag fanden.⁶ Zu einer durchgreifenden Berichtigung dieser falschen Annahmen kam es erst mit Willi Hirdts 1994 im *Deutschen Dante-Jahrbuch* erschienener Abhandlung *Goethe und Dante*. Nicht nur widerspricht Hirdt Goethes von Sulger-Gebing behaupteter später Dante-Kennntnis, indem er aufgrund Goethes Einarbeitung der Ugolino-Episode in die Erstfassung des *Götz* eine gesicherte Dante-Kennntnis bereits im Jahr 1771 nachweist, sondern er zeigt darüber hinaus, dass Sulger-Gebings wissenschaftlicher Blick bei der Auswertung der von ihm selbst ausfindig gemachten Goethe'schen Dante-Belege durch seine eigenen Arbeitsannahmen getrübt war. Dafür sei ein einziges, doch sehr aufschlussreiches Beispiel gegeben: In einem Brief vom

4 Vgl. Emil Sulger-Gebing, *Goethe und Dante. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Berlin 1907, S. 1–3.

5 Vgl. ebd., S. 48 sowie S. 65–68.

6 Vgl. Hirdt, *Goethe und Dante*, S. 53.

14. November 1812 an Herzog Karl August setzt Goethe diesen über den gegenwärtigen Stand des Bauprojekts für ein Schlammbad in Weimar ins Bild und lässt dabei folgende Äußerung fallen, die bezeichnenderweise auch Sulger-Gebing in seiner eigenen Studie wieder aufgreift, um Goethes begrenzte Dante-Kenntnis noch einmal explizit zu demonstrieren:

So wird auch nach seiner [d. i. Prof. Dietrich Georg Kieser] Zeichnung und unter seiner Anleitung ein Modell verfertigt von einem Schlammade, um anschaulich zu machen, wie ein Zustand, der eigentlich ein Kapitel in Dante's Hölle abgeben sollte, erträglich und für kranke Personen wünschenswert gemacht wird. (FA II. 7, 117)

Sulger-Gebing zufolge würde Goethes Äußerung »[...] wie ein Zustand, der eigentlich ein Kapitel in Dantes Hölle abgeben sollte« darauf hinweisen, dass »[Goethe] diese Stellen nicht kannte oder doch sich ihrer damals nicht erinnerte.«⁷ Eine solche Unterstellung erscheint allerdings insofern als vollkommen grundlos, als sie sich textuell nicht rechtfertigen lässt: Die im Deutschen geläufige und auch im oben zitierten Brieftext vorkommende Kombination des Adverbs ›eigentlich‹ und des subjektiv-konjunktivischen Modalverbs ›sollte‹ deutet nämlich auf einen vom Sprechenden wahrgenommenen Normverstoß oder aber ein Kontrastverhältnis hin,⁸ das in diesem Fall dadurch entsteht, dass die Schlammbäder, die in der bildkräftigen dantesken Vorlage des VII. *Inferno*-Gesangs eigentlich als höllisch-qualvolle Strafe für Zornmütige dienen, in dem Goethe vorgelegten Bauprojekt eine erquickende und heilende Funktion innehaben. Ganz entgegen Sulger-Gebings tendenziöser Interpretation weist die von ihm selbst evozierte Textstelle vielmehr darauf hin, dass Goethe mit jenem Gesang aus Dantes *Divina Commedia* vertraut gewesen sein muss.

Trotz Hirdts grundlegender Berichtigungs- und Entmystifizierungsarbeit steht die Forschung bei diesem rezeptionsgeschichtlich relevanten Thema immer noch vor nicht geringen methodologischen Schwierigkeiten. Wenngleich Hirdt Goethes Dante-Kenntnis auf die 1770er Jahre vordatieren konnte und außerdem darauf hinwies, dass in der Frankfurter Bibliothek des ausgeprägt italo-philen Johann Caspar Goethe jeweils ein Exemplar von Dantes *Divina Commedia*, *Monarchia*, *Convivio* und *Vita nova* in Originalsprache zu finden war, mit denen sich der junge Goethe aller Wahrscheinlichkeit nach bereits im Zeitraum

7 Sulger-Gebing, Goethe und Dante, S. 12.

8 Vgl. Hilke Dreyer und Richard Schmitt, Lehr- und Übungsbuch der deutschen Grammatik. Die Gelbe aktuell, München 2009, S. 132.

1760 bis 1762 während seines Italienischunterrichts beschäftigte,⁹ bleiben die wiewohl impliziten Dante-Belege in seiner ersten Lebenshälfte tatsächlich spärlich. Die Tagebücher seiner italienischen Reise, während derer eine eingehendere Auseinandersetzung mit Dante mehr als plausibel erscheint,¹⁰ sind ja weitgehend verloren gegangen und der Großteil der Erinnerungen aus jenen entscheidenden Jahren steht uns lediglich in der überarbeiteten Form der viel später verfassten *Italienische Reise* zur Verfügung. Da aber die fehlende Überlieferung Goethes Beschäftigung mit Dante streng genommen nicht ausschließt, ist es notwendig, sich vorerst ins Feld des Wahrscheinlichen hineinzubegeben und sich dabei der Arbeitskategorie des Plausiblen zu öffnen, um neue Forschungswege zu erproben und womöglich zu erschließen. Im Folgenden gilt es dementsprechend, plausiblen Hypothesen über Goethes substanzielle Anknüpfungen an Dantes Œuvre im Kontext des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) zu folgen und diese am selben Romantext zu erproben.

- 9 Vgl. Hirdt, *Goethe und Dante*, S. 55. Laut Franz Göttings Bestandsaufnahme (vgl. Franz Götting, *Die Bibliothek von Goethes Vater*, in: *Nassauische Annalen* 64 (1953), S. 23–69 sowie Sulger-Gebing, *Goethe und Dante* S. 47) befanden sich in der Bibliothek von Goethes Vater folgende Ausgaben von Dantes Werken: 1. Ein dreibändiges italienisches Exemplar der *Divina Commedia* (*La Commedia*, Bd. 1–3, Venezia: G. Pasquali 1739), zwei Bände von Dantes Werken (*Opere*, Bd. 1. 2. Venezia: G. Pasquali 1741, die jeweils *Il Convito* und *La Vita Nova* enthielten), eine Ausgabe von *Monarchia* (*Monarchia*, Coloniae Allobrogum 1740) und schließlich eine deutsche Übersetzung des *Hölle-Gesangs* (*Von der Hölle*, Übersetzt v. L. Bachenschwanz, Leipzig 1767), die bezeichnenderweise dann erschien, als sich Goethe aufgrund seines Jurastudiums ebenfalls in Leipzig aufhielt. Dass er mit der deutschen Übersetzung der *Commedia* in Berührung gekommen sei und dass er selbst sie seinem Vater besorgt haben könne, ist demzufolge nicht auszuschließen. Was jedenfalls dafür spricht, ist, dass sich Goethe zunächst einmal vornehmlich mit den italienischen Ausgaben von Dantes Werken auseinandersetzte und dass ihm Dantes Werke sonst nur auf Italienisch zur Verfügung standen. Man bedenke nur, dass die erste deutschsprachige Fassung von Dantes *Vita nova* (dabei handelt es sich um die in Leipzig erschienene Übersetzung von Friedrich von Oeynhausen) erst 1824 zu Goethe gelangte und dass er außer der in Venedig publizierte dreibändige Ausgabe der *Commedia* in seine eigene Weimarer Bibliothek kein einziges weiteres Exemplar aufnahm, das sich auf die Zeit vor 1795/96, den Erscheinungsjahren von *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, datieren lässt (vgl. hierzu Hans Ruppert, *Goethes Bibliothek*, Weimar 1958, S. 237 f.).
- 10 In der erst viel später verfassten und 1816/17 erschienenen *Italienischen Reise* gibt es einige interessante explizite Bezüge auf Dantes *Divina Commedia*, wie etwa anlässlich Goethes Unterhaltung im Juli 1787 mit dem Grafen Fries, der die reine Möglichkeit, dass ein Ausländer Dantes *Divina Commedia* verstehen könne, restlos ausschloss. Goethe, der eigentlich seinem stumpfsinnigen Gesprächspartner keineswegs zustimmte, musste ihm schließlich jedoch mit schlecht verhüllter Ironie recht geben. Vgl. FA I. 15.1, 405 f.

Ausgehend von diesen notwendigen methodologischen Prämissen geht es in diesem Artikel im Einzelnen um die perspektivierte Analyse des Goethe'schen Romans unter dem motivischen Aspekt der Liebe, die dabei als grundlegende, selbst Wandlungen erfahrende Leitpotenz betrachtet wird, die Wilhelms Weg über die Romankapitel hinweg maßgeblich lenkt. Gelegt wird der Fokus dabei auf die Gestalt von Natalie, deren Figur sich aus zwei narrativ und semiotisch kontrastierenden Momenten zusammensetzt: zum einen dem Moment der schönen Amazone, die im vierten Romanbuch dem verwundeten Wilhelm reitend zu Hilfe eilt; zum anderen dem Moment der schönseligen Nichte der pietistischen Stiftsdame aus dem sechsten Romanbuch. Trotz gewisser unübersehbarer Affinitäten, die die Einheitlichkeit der Figur noch zu retten vermögen und die entscheidende Anagnorisis im achten Romanbuch erst recht möglich machen, ist die prinzipiell auf Wilhelms verdrehte Wahrnehmungsperspektive zurückzuführende Diskrepanz dieser zwei ein und derselben Person inhärierenden Bilder weder ohne Weiteres zu überbrücken noch zu erklären. Den möglichen Motiven für diese Kluft, die sich doch schließlich in die Figur der schönseligen Natalie gänzlich auflöst, wird dadurch auf den Grund gegangen, dass die zwiefältig konzipierte Gestalt der Natalie mit der durchaus affinen Entwicklung der Figur der Beatrice in Dantes Œuvre in Parallele gebracht wird. Die Hauptthese dieses Artikels besteht nämlich in der Annahme, dass Natalies dualistische Charakterisierung im Wilhelm Meister-Roman auf die verschiedene Poetik zurückzuführen ist, die Dante in der *Vita nova* (1292) und in der daran anschließenden *Divina Commedia* (1321) entwickelt und an der jeweils anders konfigurierten Beatrice exemplifiziert. Am Beispiel von Dantes eigenem Übergang von der Funktion als *cantor amoris* (Sänger der Liebe) in der *Vita nova* zu jener als *cantor rectitudinis* (Sänger der Gerechtigkeit) in der *Divina Commedia* ließe sich nicht nur die durch jeweils unterschiedliche Liebesauffassungen geprägte zwiefältige Konfiguration der Natalie erschließen, sondern auch die grundlegende heilsgeschichtliche Anlage des Goethe'schen Romans aufdecken. Neben den bewährten Kategorien der Heilung, der Lebenskunst und des Glücks¹¹ soll nun das Etikett der Liebesgeschichte auf danteskem Grund am Goethe'schen Roman erprobt werden.

11 Vgl. Hans-Jürgen Schings, Einführung, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, hg. von dems., München und Wien 1988, S. 643.

Die schöne Amazone im Spiegel der stilnovistischen Pneumophantasmologie

Wenn man textgenetisch akkurat sein will, hat die schöne Amazone ihren ersten Auftritt eigentlich nicht in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, sondern erst in *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, in der die phantasmatisch-mystische Erscheinung der auf einem Schimmel herbeigerittenen »liebenswürdige[n] Amazone« (FA I. 9 S, 354) das vierzehnte Kapitel des sechsten Buchs und damit das ganze Romanfragment abschließt. Die Entstehungsgeschichte dieses Fragment gebliebenen, dennoch immerhin eine innere Kohärenz und Schlüssigkeit aufweisenden Romanprojekts erstreckt sich über zehn Jahre: Die Arbeit am Roman setzt im Jahre 1777 ein, wird aber nur mit Mühe fortgeführt, bis Goethe 1786 das noch fertigzustellende Manuskript mit sich nach Italien bringt, in der Hoffnung, es dort in Ruhe zu Ende zu bringen. Seinen guten Vorsatz sollte Goethe jedoch nicht in die Tat umsetzen und stattdessen sein Romanprojekt vorläufig unvollendet fallen lassen. Die Genese des sogenannten *Urmeisters* ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht so sehr per se als vielmehr des Umstands wegen besonders relevant, dass Goethe zeitgleich auch an seinem in Weimar entstandenen und in Italien fortgeführten neoklassizistischen Schauspiel *Torquato Tasso* arbeitet, um es allerdings erst 1790 nach seiner Rückkehr nach Deutschland zu Ende zu führen. Es mutet daher nicht besonders verwunderlich an, dass Tassos Epos *Das befreite Jerusalem* in der ersten Romanhälfte von *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, in welche der Stoff der *Theatralischen Sendung* zwar mit einiger Variation, jedoch weitgehend mit einfließt, eine bedeutende Rolle spielt. Das Tasso'sche Werk gehört nämlich zu den Lieblingsgeschichten des Protagonisten Wilhelm, die in seiner Jugend einen unauslöschlichen Eindruck bei ihm hinterließen:

Das befreite Jerusalem, davon mir Koppens Übersetzung in die Hände fiel, gab meinen herumschweifenden Gedanken endlich eine bestimmte Richtung. [...] Besonders fesselte mich Chlorinde mit ihrem ganzen Tun und Lassen. Die Mannweiblichkeit, die ruhige Fülle ihres Daseins, taten mehr Wirkung auf den Geist, der sich zu entwickeln anfangt, als die gemachten Reize Armidens, ob ich gleich ihren Garten nicht verachtete. (FA I. 9 L, 377 f.)

Wenn nun von der Eigenschaft der Mannweiblichkeit der Clorinde abgesehen wird, der dennoch eine nicht zu übersehende Bedeutung im Roman zukommt,¹²

12 Zu empfehlen ist zu diesem Thema die aufschlussreiche Monografie von Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln

tritt in diesem Auszug das rege Interesse des noch sehr jungen Wilhelm an der so bewegten wie mitreißenden Geschichte des Tasso'schen Epos augenscheinlich zutage. Die besondere Tragweite dieser Jugendeindrücke kommt allerdings erst dann deutlich zum Vorschein, als die namenlose schöne Amazone im vierten Romanbuch ihren visionären Auftritt hat und Wilhelm hinterher – im Modus einer nachträglich rationalisierenden Anagnorisis – mithilfe ihm vertrauter Bilder jener wundersamen Erscheinung beizukommen versucht: In der Gestalt der schönen Amazone findet der nachhaltig beeindruckte und einige Tage später immer noch aufgewühlte Wilhelm unter anderem Erkennungsmerkmale der amazonenhaften Clorinde aus Tassos Epos wieder:

Unaufhörlich rief er sich jene Begebenheit zurück, welche *einen unauslöschlichen Eindruck* auf sein Gemüt gemacht hatte. Er sah die schöne Amazone reitend aus den Büschen hervorkommen, sie näherte sich ihm, stieg ab, ging hin und wider, und bemühte sich um seinetwillen. Er sah das umhüllende Kleid von ihren Schultern fallen; ihr Gesicht, ihre Gestalt glänzend verschwinden. Alle seine Jugendträume knüpften sich an dieses *Bild*. Er glaubte nunmehr *die edle heldenmütige Chlorinde* mit eignen *Augen* gesehen zu haben; ihm fiel der kranke Königssohn wieder ein, an dessen Lager die schöne teilnehmende Prinzessin mit stiller Bescheidenheit herantritt. (FA I. 9 L, 598. Meine Hervorhebung, A. N.)

Zu dieser nachträglichen bildlich-phantasmatischen Vergegenwärtigung der schönen Amazone, die den schwer verwundeten Wilhelm in Sicherheit gebracht und ihm ihren Schleier als Decke überreicht hatte, trägt allerdings – der Vollständigkeit halber – nicht nur die Erinnerung an die mannweibliche Clorinde, sondern auch jene bedeutungsträchtige Figurenkonstellation bei, die im Gemälde des kranken Königssohns abgebildet ist und sich im Rahmen der visionären Szene mit der schönen Amazone *extra imaginem* iteriert.¹³ Die Reflexe des Tasso'schen Epos beschränken sich dennoch nicht lediglich auf diese einzelne explizite Aussage von Wilhelm, sondern wirken in den Romanverlauf auf eine viel subtilere und zugleich substanziellere Weise hinein. In seinem grundlegenden Aufsatz *Wilhelm Meisters schöne Amazone*¹⁴ arbeitet Hans-Jür-

und Wien 1986, S. 161–176. Die Androgynie ist eine im Roman pervasive Eigenschaft, was sich daran messen lässt, dass alle Frauen (außer Philine), mit denen sich Wilhelm in der einen oder anderen Weise verbindet, sowohl männliche als auch weibliche Züge aufweisen.

13 Das im Roman entscheidende Element des Gemäldes des kranken Königssohns soll im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter vertieft werden.

14 Hans-Jürgen Schings, *Wilhelm Meisters schöne Amazone*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 141–206.

gen Schings die mannigfachen Motiv- und Figurenkonstellationen heraus, die aus Tassos *Das befreite Jerusalem* entlehnt und in den Roman raffiniert eingewoben sind, und vermag dadurch überzeugend nachzuweisen, dass Wilhelms Handeln bis zur Begegnung mit der schönen Amazone weitgehend dem tragischen Muster von Tancred, dem christlichen Krieger aus Tassos Epos, folgt. Dabei lohnt es sich, den Fokus auf den Augenblick der Vision zu legen, als dem noch im Halbschlaf am Boden liegenden Wilhelm das Erscheinungsbild jener traumhaften Frau unter die Augen kommt:

Wilhelm, den der heilsame Blick ihrer Augen bisher fest gehalten hatte, war nun, als der Überrock fiel, von ihrer schönen Gestalt überrascht. Sie trat näher herzu, und legte den Rock sanft über ihn hin. In diesem Augenblicke, da er den Mund öffnen und einige Worte des Dankes stammeln wollte, wirkte der lebhafteste Eindruck ihrer Gegenwart so sonderbar auf seine schon angegriffenen Sinne, daß es ihm auf einmal vorkam, als sei ihr Haupt mit Strahlen umgeben, und über ihr ganzes Bild verbreite sich nach und nach ein glänzendes Licht. [...] Die Heilige verschwand vor den Augen des Hinsinkenden; er verlor alles Bewußtsein, und als er wieder zu sich kam, waren Reiter und Wagen, die Schöne samt ihren Begleitern verschwunden. (FA I. 9 L, 590 f.)

Zweifellos ist Schings beizupflichten, dass er in Tancreds Traumvision der verstorbenen und ihm nun selig-verklärt erscheinenden Clorinde aus Tassos *Das befreite Jerusalem* eine überzeugende Vorlage für diesen Goethe'schen Passus wiedererkennt,¹⁵ bei der es sich lohnt, sie hier im Original und in deutscher Übersetzung zum Vergleich heranzuziehen:

Und sieh! Im Traum erscheint ihm die Verklärte,
 Von einem hellen Sternenkleid umwallt;
 Der Himmelsglanz, der ihre Schönheit mehrte,
 Benahm ihr nicht die kenntliche Gestalt.
 Sie trocknet freundlich ihm die abgeehrte
 Gramvolle Wang', und ihre Stimm' erschallt:
 Sieh mich von Schönheit und von Wonne strahlen,
 Und still' in mir, du Treuer, deine Qualen!

Dir dank' ich dies; du hast aus jener armen
 Freudlosen Welt im Irrthum mich befreit,
 Und würdig mich gemacht, durch dein Erbarmen,
 In Gottes Schooß der ew'gen Seligkeit.

15 Vgl. ebd., S. 194 f.

Dort leb' ich froh, in liebendem Erwärmen,
 Und hoff' auch dir dort einen Platz bereit,
 Wo bei der ew'gen Sonn' urkräft'gem Scheine
 Du schau'n wirst ihre Schönheit und die meine.

Willst du nicht selbst des Himmels Glück verschmähen,
 Beherrscht dich nicht der Sinne Wahn zu scharf:
 So leb', und wisse noch – ich darf's gestehen –
 Ich liebe dich, so sehr ich lieben darf.
 So redet sie; aus ihren Augen wehen
 Lichtflammen, wie kein sterblich Auge warf;
 Dann schließt sie sich in ihre Strahlenhülle,
 Und läßt, verschwindend, ihm der Stärkung Fülle.¹⁶

- 16 Torquato Tasso, *Das befreite Jerusalem*, hg. von Theodor Borken und übers. von Johann Diederich Gries, Berlin 2020, XII. Gesang 91–93, S. 386 f. Vgl. hierzu das italienische Original in Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, hg. von Lanfranco Caretti, Mailand 1979, XII 91–93, S. 291f:

Ed ecco in sogno di stellata veste
 cinta gli appar la sospirata amica:
 bella assai più, ma lo splendor celeste
 orna e non toglie la notizia antica;
 e con dolce atto di pietà le meste
 luci par che gli asciughi, e così dica:
 « Mira come son bella e come lieta,
 fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta.

Tale i' son, tua mercé: tu me da i vivi
 del mortal mondo, per error, togliești;
 tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi,
 per pietà, di salir degna mi fésti.
 Quivi io beata amando godo, e quivi
 Spero che per te loco anco s'appresti,
 ove al gran Sole e ne l'eterno die
 vagheggiarai le sue bellezze e mie.

Se tu medesimo non t'invidii il Cielo
 e non travii co' l'vaneggiar de' sensi,
 vivi e sappi ch'io t'amo, e non te' l'celo,
 quanto più creatura amar conviensi. »
 Così dicendo, fiammeggio di zelo
 per gli occhi, fuor del mortal uso accensi;
 poi nel profondo de' suoi rai si chiuse
 e sparve, e novo in lui conforto infuse.

Um die philologisch-motivische Affinität zwischen dem Tasso'schen und dem Goethe'schen Passus deutlich hervorzuheben, macht Schings insbesondere auf zwei den beiden Texten gemeinsame Aspekte aufmerksam: zum einen die überwältigenden Lichtstrahlen, zum anderen die visuelle Dynamik der Augenblicke. Schings' Fazit lautet dementsprechend: »In Wilhelms Augen partizipiert das irdische Glanzbild der schönen Amazone an der überirdischen Glorie Clorindas, wie sie Tancredi zu Gesicht kam.«¹⁷ Abgesehen von den zu Recht hervorgehobenen Ähnlichkeiten trennt die beiden Passus jedoch eine substantielle performative Differenz: Während in Tancreds Traumvision die unmittelbar wiedererkannte Clorinde ihm ihre innige und sogar den Tod transzendierende Liebe offen gesteht, richtet die anonyme schöne Amazone an den verwundeten Wilhelm kein einziges Wort. Im Zentrum der Tasso'schen Vision steht nämlich nicht so sehr die Augenkommunikation, als vielmehr Clorindes intelligibles und Trost spendendes Liebesgeständnis an ihren Tancred: Clorindes Augen zünden sich erst über dem Sprechen in Liebesglut an, sodass das Verbale dem Visuellen vorausgeht und die suggestive Lichtszenerie somit die Zentralität des Liebesgesprächs nur bildkräftig abrunden kann. Im Gegensatz dazu schaut der verträumte, nur halbwegs gegenwärtige Wilhelm der wundersam-schönen Erscheinung zu, die ihm in solch einer dünn-traumhaften Atmosphäre, die auf den partiellen Ausfall von Wilhelms psychischen Kräften und sein folglich verzerrtes Wahrnehmungsvermögen zurückzuführen ist, sogar als Heilige vorkommt.

Wenn auf der einen Seite die Gemeinsamkeiten zwischen den Tasso'schen und den Goethe'schen Passus nicht *tout court* ignoriert werden dürfen, so weist auf der anderen Seite die entscheidende Diskrepanz in der performativen Anlage der Szenen darauf hin, dass der Goethe'sche Passus sich nicht allein auf Tassos Epos, sondern auch auf andere textuelle *loci* stützt. Wegweisend erscheint dabei die Erkenntnis, dass Tasso seine Clorinde nicht völlig *ex novo* konzipierte, sondern sich bei ihrer Konfiguration zum Teil an einer eminenten Vorläuferin orientierte, und zwar an Dantes Beatrice. Die genetische Verwandtschaft der beiden Frauengestalten lässt sich etwa an Tassos nahezu wortwörtlicher Übernahme des Verses, mit dem Dante Beatrices friedliches Einschlafen kennzeichnet, in sein eigenes Epos, um seinerseits den durch Tancred verursachten, unglücklichen Tod der Clorinde in ähnlicher Weise zu charakterisieren: In der *Vita nova* heißt es bei Beatrices Tod: »So süße Demut lag auf ihr hienieden, / Daß sie zu sagen schien: ›Ich bin im Frieden.« (DNL, 35)¹⁸; bei Clorindes Tod

17 Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 195.

18 Vgl. VN 14, 952: »e avea seco Umiltà verace, / che pareo che dicesse: ›Io sono in pace.«

heißt es in Tassos *Das befreite Jerusalem*: »Wie seinem Mund' die heil'gen Wort' entbeben, / Blickt sie mit frohem Lächeln himmelwärts, / Als spräche sie, schon von der Welt geschieden: / Der Himmel thut sich auf, ich geh' in Frieden.«¹⁹

Wenn Dantes Beatrice neben Tassos Clorinde als relevante Vorlage für Goethes schöne Amazone angenommen wird, dann lassen sich sofort mehrere Aspekte erschließen, die sonst weiterhin obskur hätten bleiben müssen. In erster Linie ist Wilhelms Vision etwa viel überzeugender mit der motivisch und performativ affineren Beatrice-Vision in Verbindung zu bringen, die Dante am Ende seiner *Vita nova* platziert und in der sich die Hauptkennzeichen des (genuin dantesken) *dolce stil novo* bereits bemerkbar machen:

Empor zur Sphäre, die am größten kreiset,
Und über sie hinaus noch ist gedrunge
Des Herzens Seufzer: – wundersame Kraft,
Welche die Liebe weinend ihm verschafft,
Ist's, die den Pfad ihm durch den Himmel weist,
Durch die er sich so hoch hinaufgeschwungen.
Und angelangt in jenen sel'gen Auen
Sah er ein Weib im hellen Sternenranze,
Die so viel Ehr' und so viel Licht empfangen,
Daß sie bewundernd schaut in ihrem Glanze
Der Geist, der pilgernd konnt' emporgelangen.

In solchen Strahlen durfte er sie schauen,
Daß, wenn ihn Herz und Liebe reden hießen,
Ich nicht sein wundersames Wort verstand;
Doch weiß ich wohl, er spricht von jener Süßen,
Denn oft hat Beatricen er genannt,
und so versteh ich's gut, ihr lieben Frauen.
(DNL, 59 f.)²⁰

19 Torquato Tasso, *Das befreite Jerusalem*, XII. Gesang 68, S. 378. Vgl. den Originaltext aus Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII 68, S. 286: »Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, / colei di gioia trasmutossi, e rise; e in atto di morir lieto e vivace, / dir pareo: »S'apre il cielo; io vado in pace.«

20 Vgl. hierzu das italienische Original in VN 30, 1058–1060:

Oltre la spera che più larga gira
passa 'l sospiro ch' esce del mio core:
intelligenza nova, che l' Amore
piangendo mette in lui, pur sù lo tira.

In diesem Gedicht, das am äußersten Ende des dantesken Prosimetrum steht, steigt der Seufzer von Dantes Herz in die äußerste Sphäre des Himmels hinauf, trifft dort auf »ein Weib im hellen Sternenkranz«, und zwar auf die verstorbene, nunmehr selig-verklärte und lichtdurchflutete Beatrice, und betrachtet – im wahrsten Sinne des Wortes begeistert – diese wundersame Erscheinung, aus deren Glanz heilsame Liebe ausstrahlt, die der Seufzer lediglich durch das wundersame Schauen (und wohl nicht durch Sprache) empfängt und hinterher nur mit Mühe und Not und ohnehin niemals gänzlich dem Herzen verbal mitteilen kann. Die Zentralität des Visuellen gegenüber dem Verbalen, die von himmlischem Licht überflutete Frau und nicht zuletzt die bestimmte Dynamik der Liebe, die von der himmlischen Frau ausgehend über den Blickkontakt den liebenden Mann erreicht – dies sind alles kennzeichnende Motivelemente, die sich nicht nur auf Wilhelms Vision treffend übertragen, sondern darüber hinaus aus dem charakteristischen pneumatischen Weltbild des europäischen Mittelalters herleiten lassen. Dass Dantes Seufzer bei dessen Himmelfahrt ausgerechnet als pilgernder Geist bezeichnet wird, darf nämlich nicht als wunderlicher Umstand betrachtet werden, da die ganze stilnovistische Dichtung des 13. Jahrhunderts auf eine damals gängige phantasmatische Pneumatologie zurückgreift, die insbesondere in der altgriechischen Philosophie (vor allem bei Aristoteles, etwa in dessen *De anima* und *Proble-mata*) sowie in der frühmittelalterlichen Physiologie (insbesondere bei den traditionsbewussten Ärzten Avicenna und Averroes) wurzelt und in der Liebeslyrik des spätmittelalterlichen dolce stil novo ihren Höhepunkt erreicht.²¹ In

Quand'elli è giunto là ove disira,
vede una donna che riceve onore,
e luce sì, che per lo suo splendore
lo peregrino spirito la mira.

Vedela tal, che quando ›l mi ridice,
io nollo ›ntendo, sì parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.
So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo ›ntendo ben, donne mie care.

- 21 Vgl. Giorgio Agamben, *Stanze. Le parole e il fantasma nella cultura occidentale*, Turin 1977, S. 84–129, hier S. 120: »Prima di entrare nell'ombra, l'idea di pneuma doveva però ancora produrre un tardivo e splendido frutto e, facendosi ›spirito d'amore‹, trovare la sua espressione più alta nella lirica stilnovista.« (»Bevor die Idee des Pneumas in den Schatten gedrängt wurde, sollte sie allerdings noch eine späte und herrliche Frucht erzeugen und, indem sie zum ›Liebesgeist‹ wurde, in der stilnovistischen Lyrik ihren höchsten Ausdruck finden.« – Meine Übersetzung, A. N.)

Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale definiert Giorgio Agamben die europäische Kultur des 13. und 14. Jahrhunderts demzufolge als eine regelrechte Pneumophantasmologie, die in ihrem Bereich eine Kosmologie, eine Physiologie, eine Psychologie und eine Soteriologie zugleich umfasst und insbesondere auf der Überzeugung fußt, dass der Atem, der das Universum belebt, in den Arterien zirkuliert und die Spermien befruchtet, derselbe Atem ist, der im Gehirn und im Herzen die Phantasmen der Dinge, die wir sehen, uns einbilden, träumen und lieben, empfängt und bildet.²² Im Rahmen einer solchen Pneumophantasmologie wird das Pneuma beziehungsweise der Geist als halbkörperliche Lebenskraft, die zwischen dem materiellen Körper und der geistig-göttlichen Seele vermittelt, in drei Typen unterteilt (*spiritus vitalis*, *spiritus vegetativus* und *spiritus animalis*), die die ganze Physiologie des Menschen beeinflussen, wie Dante selbst auf den allerersten Seiten seiner *Vita nova* exemplarisch beschreibt, um den Prozess seines *innamoramento* (das Sichverlieben) in Beatrice pneumatisch zu rechtfertigen.²³ Der Seufzer, der sich zu Ende des dantesken Gedichtes bis in die Himmelsphäre emporhebt, besteht aus der gleichen halbkörperlichen Substanz des Pneumas und wird dort also nur folgerichtig als ein pilgernder Geist geschildert.

Die grundlegenden Kennzeichen der pneumophantasmologisch geprägten stilnovistischen Dichtung, die allen dieser Bewegung zugeordneten Autoren gemein waren, resümiert Francesco Fioretti in seiner Studie *Ethos e leggiadria*,²⁴ in der er insbesondere folgende charakteristische Aspekte herausarbeitet: 1. Die Echtheit des unmittelbar Erlebten, was von sprachlich intelligibler Kommunikation absieht; 2. Den Erkenntniswert der Liebe, die als feuerartiger »moto spiritale« (Purg. XVIII. 32) den Menschen in Bewegung setzt und ihm erhebliche und unergründliche Erkenntnismöglichkeiten eröffnet;²⁵ 3. Die Erotisierung des Pneumas, das zunächst über die Augen hinaus in die Außenwelt wandert (das Blickfeld wurde damals als vom Auge ausgehendes, in der Luft zirkulierendes Pneuma verstanden) und dann über den Sehnerv die gewonnene Anschauung des geliebten Gegenstandes ans Gehirn weiterleitet, in dem diese hinterher zu einem Phantasma beziehungsweise einem halbkörperlichen pneumatischen

22 Ebd., S. 111.

23 Vgl. DNL, 4–6.

24 Vgl. Francesco Fioretti, *Ethos e leggiadria. Lo Stilnovo dialogico di Dante*, Guido e Cino da Pistoia, Rom 2012, S. 167 f.

25 Vgl. Agamben, *Stanze*, S. 88: »La funzione del fantasma nel processo conoscitivo è così fondamentale che si può dire che esso sia anche [...] la condizione necessaria dell'intelligenza.« (»Die Funktion des Phantasmas im Erkenntnisprozess ist so grundlegend, dass man sagen kann, dass es auch die notwendige Bedingung für Intelligenz bildet.« – Meine Übersetzung, A. N.)

Bild verformt wird;²⁶ 4. Die Verdünnung (*raritas*) der Atmosphäre, die eine verzerrte Raum- und Zeitwahrnehmung erzeugt; 5. Die Hypostasierung der Liebe und der restlichen Teile der Seele, die sich im Zuge des *innamoramento* verselbständigen, dem Imperium der Vernunft entziehen und dem Phantasma des geliebten Gegenstandes restlos hingeben. Hinzuzufügen sind dabei allerdings auch die typisch dantesken Aspekte des *dolce stil novo*, die bei Goethe ebenfalls zu verzeichnen sind, nämlich die Idee der engelhaften Frau, die Sublimierung der Liebe in ein Gefühl, das zwar vom Körperlich-Sinnlichen ausgeht, jedoch höhere Sphären anstrebt, und schließlich die gezielte Lobpreisung (*laudatio*) der eigenen geliebten Frau, um sie von allen anderen Frauen eindeutig abzuheben.

Wenn die Goethe'schen Szenen, die im Wilhelm Meister-Roman der wundersamen Erscheinung der schönen Amazone und Wilhelms nachfolgender Reaktion auf diese Begegnung gewidmet sind, auf alle oben angeführten Aspekte hin geprüft werden, dann werden nicht nur verblüffende Ähnlichkeiten, sondern auch regelrechte Kontinuitäten mit Dantes stilnovistisch-liebespneumatischer Poetik sichtbar. Dafür lassen sich aus den genannten Stellen zahlreiche Beispiele anführen, die überdies jeweils in Dantes *Vita nova* eine mehr oder weniger explizite Entsprechung hätten: »Er hatte seine Augen auf die sanften, hohen, stillen, teilnehmenden Gesichtszüge der Ankommenden geheftet; er glaubte nie etwas edleres noch liebenswürdigeres gesehen zu haben« (FA I. 9 L, 589), woran nicht nur die dem *innamoramento* zugrunde liegende Augendynamik, sondern auch und vor allem die Lobpreisung der *gentilezza* (Liebenswürdigkeit) der bewundernswürdigen Frau festzuhalten ist; »Wilhelm hatte seine Augen auf sie gerichtet, und war von ihren Blicken so eingenommen, daß er kaum fühlte, was mit ihm vorging.« (FA I. 9 L, 590), was auf die erotische Funktionalisierung der Blicke und die damit einhergehende liebesbedingte Sinnesverwirrung hinweist, die wiederum beim Liebenden eine verzerrte Wirklichkeitswahrnehmung hervorruft; »Die schöne Besitzerin des Kleides hatte mächtig auf ihn gewirkt. Er sah noch den Rock von ihren Schultern fallen, die edelste Gestalt, von Strahlen umgeben, vor sich stehen, und seine Seele eilte der Verschwundenen durch Felsen und Wälder auf dem Fuße nach.« (FA I. 9 L, 591), wo die erkenntnisgewinnende Autonomisierung des pneumatischen Geistes auf der Suche nach seinem verlorenen geliebten Gegenstand zum Tragen kommt; »Als [Philine und die schöne Amazone] nebeneinanderstanden, glaubte unser Freund nie einen solchen Abstand gesehen zu haben. Philine war ihm noch nie in einem so ungünstigen Lichte erschienen.« (FA I. 9 L, 590), worin

26 Vgl. ebd., S. 86.

die programmatische *laudatio* der göttlich anmutenden Frau umgesetzt wird; hinzu kommt noch der explizite Bezug auf die *donna angelicata* in »nach der Erscheinung jenes hülfreichen Engels« (FA I. 9 L, 593), der stark an die typisch stilnovistische engelhafte Frau erinnert, der nicht (allein) ihrer Schönheit wegen die Eigenschaften eines Engels zugesprochen werden, sondern die vielmehr in der Art eines Engels als Vermittlerin zwischen Göttlichem und Irdischem agiert und dadurch dem Verliebten Seligkeit bringt. Allein diese letzte textuelle Evidenz sprengt jedoch den Rahmen der bisher ausschließlich angenommenen Tasso'schen Vorlage: In *Das befreite Jerusalem* ist lediglich ein einziges Mal von Engelsschönheit die Rede und darüber hinaus handelt es sich dabei um keine Eigenschaft, die etwa der *laudatio* der Clorinde dient, sondern um eine Tücke der hinterlistigen Hexe Armida, die sich nur in eine engelsschöne Frau verwandelt, um den Kreuzritter Rinaldo zu täuschen und in ihre Klauen zu bekommen.²⁷ Dass Wilhelm schließlich seine Liebe zur schönen Amazone als »träumende Sehnsucht« (FA I. 9 L, 603) beschreibt, die nicht von ungefähr von Mignon und dem Harfenspieler²⁸ in ein »unregelmäßiges Duett mit dem herzlichsten Ausdrücke« (FA I. 9 L, 603) überführt wird, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erklärung.

Vor diesem Hintergrund erheben sich jedoch einige wesentliche Fragen: Auf welchem Weg kam Goethe mit dem dantesken *dolce stil novo* in Berührung? Und warum entschied er sich dann, für seinen Roman auf genau diesen spätmittelalterlichen italienischen Stil zurückzugreifen? Dass Goethe – wie eingangs bereits erwähnt wurde – im Kontext seiner Erziehung im väterlichen Haus mit Dantes *Œuvre* vertraut wurde und Jahre später durch Tassos Werk in Italien zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem *sommo poeta* angeregt wurde, hält selbst Sulger-Gebing für mehr als plausibel.²⁹ Darüber hinaus ist anzunehmen, dass auch jene Jahre eine entscheidende Rolle gespielt haben können, in denen der schwerkranke und zugleich seelisch aufgezehrte Goethe nach seinem nahezu dreijährigen Leipziger Aufenthalt nach Frankfurt zurückkehrte

27 Vgl. Tasso, *Das befreite Jerusalem*, XVIII. Gesang 30, S. 538: »Denn eine Nympe sah man ihm entgleiten, / Ein Trugbild, doch wie Engel anzusehen.«

28 Vgl. Agamben, *Stanze*, S. 5–35, wo er dem literaturgeschichtlichen Themenkomplex der Verbindung zwischen Liebe, Melancholie und dichterischem Geist ausführlich auf den Grund geht. Mignon und der Harfenspieler verkörpern im Roman genau diese Dimensionen des Menschlichen, die sich klaren Vernunftbegriffen entziehen, an der Schnittstelle zwischen Eros, Melancholie und Poesie.

29 Vgl. Sulger-Gebing, *Goethe und Dante*, S. 48: »Immerhin darf für die Jahre in Italien, und am ehesten wohl für die römischen Aufenthalte, eine Beschäftigung Goethes mit dem größten Dichter des Landes, das er so liebte [...], mit einiger Sicherheit angenommen werden.«

und anschließend enge Kontakte mit den radikalpietistischen Kreisen um Susanna von Klettenberg pflegte. Genau in diesen religiös heterodoxen Kreisen hatte sich nämlich die mittelalterliche pneumatische Lehre über die Jahrhunderte hinweg erhalten: Wie Agamben erläutert,³⁰ wurde die vielschichtige und dennoch in sich geschlossene mittelalterliche Pneumophantasmologie, auf die Dante in seinem ganzen Œuvre umfassend zurückgreift, zwar durch die Durchsetzung der christlich-scholastischen Trennung zwischen materiell-vergänglichem Körper und unkörperlich-unsterblicher Seele, die mit der Vorstellung des Pneumas (*spiritus*) als *quid medium* zwischen Körperlichem und Unkörperlichem nicht zu vereinbaren war, zunehmend in den Schatten gedrängt; dennoch wurde sie weiterhin in geheimen esoterischen Kreisen gepflegt, die sogenannte magische Wissenschaften (Alchemie, Hermetik, Talismanik etc.) betrieben, die bei allen Differenzen von den gleichen pneumatologisch-phantasmatischen Prämissen ausgingen. Dies gilt bezeichnenderweise auch für das in herrnhutischer Tradition stehende, dennoch zugleich in mystischen und alchemistischen Praktiken tief verwurzelte (radikal-)pietistische Credo von Susanna von Klettenberg,³¹ deren Imaginationsbegriff »als ein ganzheitliches, psychophysisch real wirkendes Prinzip gedacht wird«³² und daher mit Recht als eine Variation des Pneumas angesehen werden darf.

Im Lichte von Goethes pneumatologisch relevanten Jugenderfahrungen im Umkreis von Frau von Klettenberg ließe sich nun etwa überzeugend erklären, warum er in seiner mehrfach angenommenen Auseinandersetzung mit Dante in Italien für die explizit stilnovistischen Elemente der Dichtung des *sommo poeta* besonders empfänglich gewesen sein mag. In diesem Zusammenhang muss allerdings berücksichtigt werden, dass die typisch stilnovistische Erotisierung des Pneumas weder für Dante noch für (den über den Sturm und Drang hinweggekommenen) Goethe die höchste Stufe der Liebe darstellte. Wenngleich Dante und Goethe unter dem christlich-religiösen Gesichtspunkt entgegengesetzte Standpunkte vertraten, blieb Dante doch bei aller Kritik an der weltlichen Macht der Kirche sein ganzes Leben lang ein unerschütterlicher Christ, während sich Goethe bereits in seiner Kindheit³³ und dann noch expliziter in

30 Vgl. Agamben, *Stanze*, S. 118 f.

31 Vgl. Burkhard Dohm, *Radikalpietistin und »schöne Seele«: Susanna Katharina von Klettenberg*, in: *Goethe und der Pietismus*, hg. von Hans-Georg Kemper und Hans Schneider, Tübingen 2001, S. 111–134, hier S. 124.

32 Ebd., S. 118.

33 Vgl. FA I. 14, 50: »Es versteht sich von selbst, daß wir Kinder, neben den übrigen Lehrstunden, auch eines fortwährenden und fortschreitenden Religionsunterrichts genossen. Doch war der kirchliche Protestantismus, den man uns überlieferte, eigentlich nur eine Art von trockner Moral [...].«

seiner Jugend – insbesondere nach der Begegnung mit Spinozas Werk im Sommer 1773³⁴ – von den theologischen Grundsätzen der christlichen Religion distanzierte, reichen die Wurzeln ihrer jeweiligen Liebesauffassung gleichermaßen in die urchristlich-evangelisch sanktionierte Identität zwischen Gott und Liebe zurück.³⁵ Darunter ist im Einzelnen eine Dimension der Liebe zu verstehen, die weit über die Grenzen der subjektiv-eigennützigen Liebe hinausreicht und den konstitutiv selbstbezogenen und phantasmatisch bedingten Eros auf die universell waltende und somit transsubjektiv geltende Stufe des *amor dei* erhebt. Im Lichte dieser sublimierenden und zugleich objektivierenden Operation ist der Unterschied zu begreifen, der bei Dante zwischen der von der engelhaften Frau herbeigeführten Seligkeit des liebenden Subjekts in der *Vita nova* und der durch Gottes Liebe verbürgten transsubjektiven Seligkeit der Menschheit in der *Divina Commedia* besteht. Ein ähnlicher Prozess scheint sich bezeichnenderweise auch im Wilhelm Meister-Roman am Beispiel der sich graduell entfaltenden Liebesbeziehung zwischen Wilhelm und Natalie zu vollziehen: Wilhelms durch Mignon besungenen Eros wird nämlich in eine jegliche Eigennützigkeit überwindende und sich somit auch gemeinschaftlich beziehungsweise gesellschaftlich positiv auswirkende Liebesdimension sublimiert, die Wilhelm allerdings nur im Verbund mit Natalie zu erlangen vermag. Während sich jedoch

- 34 Vgl. Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Turin 1996, S. 254: »Come il Prometeo goethiano, anche Spinoza respingeva l'idea di un dio che, per avere la sola funzione di soddisfare i desideri e gli appetiti dell'uomo, era anche una istanza paterna che reggeva la natura in modo affatto arbitrario e imperscrutabile legando a sé l'uomo con i vincoli della gratitudine, del timore e della venerazione.« (»Wie Goethes Prometheus verwarf auch Spinoza die Idee eines Gottes, der, obwohl er die einzige Funktion der Befriedigung der Begierden und Verlangen der Menschen hatte, auch eine Vaterinstanz war, die die Natur auf ganz willkürliche und unergründliche Weise regierte, indem er den Menschen durch die Bande der Dankbarkeit, der Furcht und der Ehrfurcht an sich band.« – Meine Übersetzung, A. N.)
- 35 Vgl. in Bezug auf Dante: Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Introduzione*, in: Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Bd. 1, hg. von Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mailand 1991, S. XXVI. Vgl. in Bezug auf Goethe etwa seinen 1773 verfassten *Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu **** in Johann Wolfgang Goethe, *Der junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden*, Bd. 3, hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Berlin/New York 1999, S. 108–116, insbesondere S. 109. Hierzu ist wichtig zu bedenken, dass zu den Vorlagen für diese fiktive Schrift des jungen Goethe die neutestamentarischen katholischen Briefe des Apostels Johannes zählen, in denen die christlich verstandene Nächstenliebe (*caritas*) nachdrücklich als Manifestation der Liebe Gottes auf Erden betrachtet wird. Vgl. hierzu Martin Bollacher, *Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen 1969, S. 72.

die Liebe Gottes bei Dante im Rahmen eines theologisch festgeschriebenen christlichen Weltbildes realisiert, das der irdischen Welt eine überirdische gegenüberstellt, ist Goethes immerhin aus dem Urchristentum hergeleitete Auffassung des *amor dei* doch vielmehr Spinozas mathematischem Pantheismus im Zeichen dessen berühmter Gleichung *Deus seu natura*³⁶ weitgehend verpflichtet, wodurch die Liebe Gottes sich ausschließlich im Bereich der immanenten Naturwelt entfaltet und im höchsten Grad im menschlichen Geist bzw. Verstand manifestiert.³⁷ Goethe war seinem eigenen Eingeständnis nach nicht von ungefähr vor allem von Spinozas Uneigennützigkeit der Liebe beeindruckt, die nicht zuletzt auf einem stark intellektualisierten und sittlich funktionalisierten Liebesverständnis beruht.³⁸

Trotz aller bestehenden Unterschiede in ihren jeweiligen Weltanschauungen scheint es doch angemessen zu schließen, dass sowohl Dante in der *Divina Commedia* als auch Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ihre jeweilige Liebesauffassung einem weitgehend sittlich fundierten und gesellschaftlich ausgerichteten Heilsplan mit beziehungsweise ohne Transzendenzbezug einschreiben, der das Ziel einer durchgreifenden Neugründung der menschlichen Verhältnisse verfolgt und in der Praxis die Überwindung jener subjektiv-phantasmatischen

36 Vgl. Benedictus de Spinoza, *Etica*, zweisprachige (lateinisch-italienische) Ausgabe, ins Italienische übers. von Gaetano Durante, V. Auflage, Florenz 2014, S. 400, Pars IV., Praefatio: »[A]eternum, atque illud, et infinitum Ens, quod Deum, seu Naturam appellamus, eadem, qua existit, necessitate agit.« (»Denn jenes ewige und unendliche Wesen, das wir Gott bzw. Natur nennen, mit derselben Notwendigkeit wirkt, mit der er existiert.« – Meine Übersetzung, A. N.)

37 Vgl. ebd., S. 634, Pars V., Propositio XXXVI.: »Mentis Amor intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipsum amat, non quatenus infinitus est, sed quatenus per essentiam humanae Mentis, sub specie aeternitatis consideratam, explicari potest, hoc est, Mentis erga Deum Amor intellectualis pars est infinitis Amoris, quo Deus se ipsum amat.« (»Die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist dieselbe Liebe Gottes, mit der er sich selbst liebt, doch nicht insofern, als er unendlich ist, sondern als er sich durch das Wesen des menschlichen Geistes, unter dem Aspekt der Unendlichkeit betrachtet, entfalten kann; das heißt, die intellektuelle Liebe des Geistes zu Gott ist ein Teil der unendlichen Liebe, mit der Gott sich selbst liebt.« – Meine Übersetzung, A. N.)

38 Vgl. FA I, 14, 680f: »Was mich besonders an ihn fesselte, war die grenzenlose Uneigennützigkeit, die aus jedem Satze hervorleuchtete. Jenes wunderliche Wort: ›Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe‹, mit allen den Vordersätzen, worauf es ruht, mit allen den Folgen, die daraus entspringen, erfüllte mein ganzes Nachdenken.« Vgl. überdies Baioni, *Il giovane Goethe*, S. 218, wo der Autor unterstreicht, dass Goethe vor allem an Spinozas mathematisch-intellektueller Methode Interesse fand, was aus Spinoza den Philosophen seiner Klassik machen sollte.

Liebesauffassung voraussetzt, die vor allem für den dantesken *dolce stil novo* charakteristisch ist, damit sich die menschliche Liebe in die Sphäre des allumfassenden *amor dei*³⁹ (»l'amor che move il sole e l'altre stelle« – Par. XXXIII. 145) emporheben kann und die Menschen den verlassenen rechten Weg zurückfinden können.

Die Sublimierung der Liebe vom Phantasma zum reinen Begriff

Dass das siebte und vor allem das achte Buch von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* unter dem Vorzeichen der christlichen Religion stehen, bekundet Goethe selbst in seinem Brief vom 18. August 1795 an Schiller: »Ich [lasse] die christliche Religion in ihrem reinsten Sinne erst im achten Buche in einer folgenden Generation erscheinen.«⁴⁰ Bei diesen Worten darf man jedoch nicht dem Irrtum erliegen, zu glauben, dass Goethe damit sein persönliches Bekenntnis zu den theologischen Grundsätzen der christlichen Religion im Roman deutlich manifestieren wollte. Ihm ging es vielmehr darum, das ästhetische Potenzial und die sittliche Ordnungskraft der christlichen Religion für seinen klassischen und auf gesellschaftliche Reform angelegten Roman zu verwerthen, wozu ihm Schiller selbst im vorhergehenden Brief vom 17. August 1795 bereits geraten hatte, da »[das Christentum], in seiner reinen Form, Darstellung *schöner* Sittlichkeit oder der Menschenwerdung des Heiligen und in diesem Sinne die *einzige ästhetische* Religion [ist]«. ⁴¹ Im Besonderen wird Goethes Gesichtspunkt im Roman von Jarno eingenommen, der die mystischen, geheimnisvollen und pompösen Rituale der Turmgesellschaft lediglich ihrem ästhetischen Wert nach beurteilt und schließlich als rein kunstvolles Handwerk definiert.⁴²

In Kontinuität mit den programmatischen Worten im Briefwechsel mit Schiller öffnet sich das siebte Buch mit einer arkadischen Berglandschaft, die nicht nur topographisch, sondern auch motivisch und textuell vielfach Dantes *Divina Commedia* nachempfunden ist und somit die zweite Romanhälfte gleich von Anfang an in die ästhetische Spur christlicher heilsgeschichtlicher Lehre einbettet:

39 Dante bringt in seiner *Commedia* deutlich zum Ausdruck, dass Liebe – neben der Güte – das einzige Motiv von Gottes Schöpfungsakt ist; vgl. PA VII. 64–66.

40 Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd 1.: *Briefe der Jahre 1794–1797*, hg. von Siegfried Seidel, München 1984, S. 96.

41 Ebd., S. 95.

42 Vgl. FA I. 9 L, 930.

Der Frühling war in seiner völligen Herrlichkeit erschienen; ein frühzeitiges Gewitter, das den ganzen Tag gedrohet hatte, ging stürmisch an den Bergen nieder, der Regen zog nach dem Lande, die Sonne trat wieder in ihrem Glanze hervor, und auf dem grauen Grunde erschien der herrliche Bogen. Wilhelm ritt ihm entgegen und sah ihn mit Wehmut an. Ach! sagte er zu sich selbst, erscheinen uns denn eben die schönsten Farben des Lebens nur auf dunklem Grunde? und müssen Tropfen fallen, wenn wir entzückt werden sollen? Ein heiterer Tag ist wie ein grauer, wenn wir ihn ungerührt ansehen und was kann uns rühren, als die stille Hoffnung, daß die angeborne Neigung unsers Herzens nicht ohne Gegenstand bleiben werde? Uns rührt die Erzählung jeder guten Tat, uns rührt das Anschauen jedes harmonischen Gegenstandes; wir fühlen dabei, daß wir nicht ganz in der Fremde sind, wir wäñnen einer Heimat näher zu sein, nach der unser Bestes, Innerstes ungeduldig hinstrebt. (FA I. 9 L, 797)

Die religiösen Bezüge dieses Passus sind unübersehbar und die zahlreichen Anklänge an das danteske Epos unüberhörbar. Der Frühling, in dessen Zeichen nicht nur der fragliche Passus, sondern die ganze zweite Romanhälfte steht, darf nicht lediglich als fester Bestandteil und wesentliches Charakteristikum des *locus amoenus* antiker Tradition ausgelegt werden, sondern »la dolce stagione«⁴³ (Inf. I. 43) ist bezeichnenderweise auch der Zeitpunkt, an dem Gott die Welt erschuf und Dante seine heilsgeschichtliche Reise im Jenseits antritt.⁴⁴ Darüber hinaus scheint diese christlich gefärbte Berglandschaft sowohl das Bild des Hügels, den der noch im dunklen Wald verirrt Dante zu Beginn des I. *Inferno*-Gesangs wegen der drei wilden Tiere (der Leopard, der Löwe und die Wölfin) nicht zu besteigen vermag, als auch jenes des eigentlichen Läuterungsberges, der Dante schließlich ins Paradies führen soll, in sich zu vereinen. Die nach dem Sturm eben hervorgetretene Sonne, die dem von Kummer bedrückten Wilhelm Hoffnung schenkt, könnte symbolisch auf die tröstende Präsenz und die belebende Liebe Gottes⁴⁵ verweisen, was wiederum

43 Zoozmann verzichtet bei seiner Übersetzung ins Deutsche auf diese Umschreibung des Frühlings. Vgl. HÖ I. 43)

44 Vgl. Inf. I. 37–40.

45 Vgl. Antonietta Bufano u. a., Sole, in: Enciclopedia dantesca, Bd. 5: SAN-Z, 2. durchgesehene Ausgabe, hg. von Istituto della Enciclopedia Italiana, Rom 1984, S. 298: »Il potere illuminante e vivificante della luce solare come bontà naturale diviene misura sensibile e immagine manifesta della potenza creatrice e animatrice di Dio in quanto bontà soprannaturale.« (»Die leuchtende und belebende Kraft des Sonnenlichts als natürliche Güte wird zum sinnlich wahrnehmbaren Maß und manifesten Bild der be-seelenden Schöpferkraft Gottes als übernatürliche Güte – Meine Übersetzung, A. N.)

stark an den Eingangsgesang der *Divina Commedia* erinnert, als Dante, am Fuß des Hügels außerhalb der *selva oscura* angekommen, zum Himmel hinaufblickt und erleichtert merkt, dass die Spitze des Hügels bereits von den ersten Sonnenstrahlen vergoldet ist.⁴⁶ Nicht zu übersehen ist dabei – vor allem im Hinblick auf Goethes Roman – die Periphrase, mit der Dante die aufgehende Sonne umschreibt, und zwar »pianeta che mena dritto altrui per ogne calle«⁴⁷ (Inf. I. 18), wodurch sich Dante bereits in seinem neuen Gewand als *cantor recititudinis* zu erkennen gibt. Vor diesem Hintergrund wird klar, dass das ihn stärkende Sonnenlicht Wilhelm bedeutet, dass er – vor Dantes Folie – nun endlich ausreichende Erfahrung gesammelt hat, um den Berg zu besteigen, hat er doch die Leere der Hölle schon hinter sich gelassen, wie Wilhelm selbst auf die Frage des katholischen (!) Landgeistlichen nach seinem aktuellen Verhältnis zur Theatergesellschaft hin erklärt: »[...] wenn ich an jene Zeit zurück denke, die ich mit ihr zugebracht habe, so glaube ich in ein unendliches Leere zu sehen [...]«⁴⁸ (FA I. 9 L, 798) Angesichts solcher Prämisse scheint es daher unter philologischem Gesichtspunkt nicht nur legitim, sondern nahezu zwingend, der zu Beginn nur versuchsweise aufgestellten und nun zunehmend an Plausibilität gewinnenden Hypothese, dass sich der Übergang von der subjektiven *beatitudo hominis* (Seligkeit des Menschen) hin zur transsubjektiven *beatitudo humanitatis* (Seligkeit der Menschheit) im Wilhelm Meister-Roman nach danteskem Muster vollzieht, weiterhin zu folgen.

Aufgrund der zahlreichen und substanziellen Affinitäten, die die Figur der Natalie in die Nähe der Figur der Beatrice aus Dantes *Divina Commedia* rücken, scheint dieser dantesk inspirierte Übergang im Wilhelm Meister-Roman insbesondere am Beispiel der Gestalt der Natalie vortrefflich erschlossen werden zu können. Wie Schings mit Recht festgestellt hat, kommt der Erscheinung der schönen Amazone im vierten Buch eine wesentliche rück- und vorauswirkende Funktion zu:⁴⁹ Nicht nur wird man auf der Höhe ihrer Erscheinung im Roman genötigt, die vorhergehenden Romanbücher mit anderen, bewussteren Augen auszulegen, sondern ihr wundersamer *adventus* übt einen maßgeblichen Einfluss auch auf Wilhelms weiteren Lebensweg aus, der fortan eindeutig im Zei-

46 Vgl. Inf I. 13–18.

47 Vgl. HÖ I. 18: »[Planet,] [d]er uns auf jedem Wege richtig leitet.«

48 Intertextuell relevant ist dabei, dass der heilige Bernhard von Clairvaux im 33. *Paradies*-Gesang die Hölle, die Dante durchgegangen war, als »infima lacuna« definiert, wobei »lacuna« sowohl geographisch als Senke wie auch metaphorisch als Vakuum aufzufassen ist. Vgl. Par. XXXIII. 22.

49 Vgl. Schings, Wilhelm Meisters schöne Amazone, S. 143.

chen jener vorher dargelegten mittelalterlichen Pneumophantasmologie steht, die nun jedoch um einen weiteren ausschlaggebenden Punkt ergänzt werden muss. In Bezug auf Avicennas physiologisch-psychologische Pneumatik erläutert Agamben, dass der eigentliche Gipfel menschlicher Erkenntnis (*intellectio*) dadurch erreicht wird, dass das phantasmenbildende Pneuma – von einer Hirnhöhle zur anderen übergehend – schließlich in der die göttliche Vernunft im Menschen repräsentierenden und daher gänzlich körperlosen Seele aufgeht. Da das halbkörperliche Pneuma und die körperlose Seele sich aufgrund ihrer jeweils verschiedenen Substanz nicht bruchlos ineinander auflösen können, setzt die mittelalterliche Pneumophantasmologie im Hinblick auf den ganzen menschlichen Erkenntnisprozess eine progressive *denudatio* (›Entblößung‹) voraus, wodurch das mit sinnlichen Akzidenzien belastete Pneuma sich auf die letzte *intellectio* hin von jeglichen sinnlich-irdischen Unreinheiten befreit und sich auf diese Weise so weit verdünnt, dass es die schlichte und reine Form eines Begriffs annimmt, um erst somit in die Seele einfließen zu können. Das Phantasma, das zunächst von der Einbildungskraft gebildet wird und in erster Linie die erotische, jedoch zugleich auch erkenntnisgewinnende Leidenschaft lenkt, soll demzufolge einem regelrechten Reinigungsprozess unterzogen werden, bevor es sich zum körperlosen, seelischen Begriff emporheben kann.⁵⁰

Parallel dazu scheint auch der in Wilhelms Innerem stattfindende Übergang vom subjektiven Phantasma der schönen Amazone hin zum objektiven Begriff der schönseligen Natalie, die nicht von ungefähr im Roman als In-Begriff der spinozistisch aufgefassten göttlichen Liebe auftritt, sich nach solchem komplexen pneumophantasmologischen Muster zu vollziehen. Nachdem Wilhelm – nach ausschweifenden Verirrungen – die so heiß herbeigesehnte schöne Amazone im achten Romanbuch leibhaftig wiedergesehen hat, gerät er bezeichnenderweise in einen Zustand tiefster innerlicher Verwirrung:

Die Unruhe hielt ihn noch eine Zeit lang wach, und er beschäftigte sich das Bild der Amazone mit dem Bilde seiner neuen gegenwärtigen Freundin zu vergleichen. Sie wollten noch nicht mit einander zusammenfließen; jenes hatte er sich gleichsam geschaffen, und dieses schien fast *ihn* umschaffen zu wollen. (FA I. 9 L, S. 896, Herv. im Orig.)

Für die Haltbarkeit und die wissenschaftliche Legitimität einer pneumophantasmologischen Lesart ist in erster Linie das hier zweimal auftretende Wort ›Bild‹ entscheidend, da Phantasmen *per definitionem* pneumatische Bilder

50 Vgl. Agamben, Stanze, S. 91–93.

sind. Der scheinbar paradoxe Umstand, dass sich die beiden Bilder nicht zu einem vereinigen wollen, wenngleich es sich dabei um ein und dieselbe Person handelt, lässt sich des Weiteren vor dem eben skizzierten pneumatischen Hintergrund nahezu von selbst erschließen: Allein aus dem Grund, dass das Bild der schönen Amazone und jenes von Wilhelms neu gewonnener Freundin aus verschiedenen Substanzen bestehen, kann sich das eine in das andere nicht restlos auflösen. Es sollte schließlich auch nicht verwunderlich anmuten, dass das neu gewonnene Bild (sprich, der reine Begriff) von Natalie Wilhelm völlig zu verändern drohte. Denn gerade im »entscheidenden Augenblick« (FA I. 9 L, 892) der Wiedererkennung, in dem das subjektiv erschaffene Phantasma des geliebten Gegenstandes auf die höhere Stufe des transsubjektiven Begriffs des *amor dei* erhoben wird, vollzieht sich der erste Schritt jenes heilsversprechenden und sublimierenden Übergangs von dem eigennützig-subjektiven Eros zur transsubjektiven und gesellschaftsstiftenden Liebe Gottes, der in Dantes Akt des »trasumanar«⁵¹ im Angesicht Beatrices im I. *Paradies*-Gesang eine unübersehbare Vorlage hat. Die Kluft, die trotz aller Affinität Dante und Goethe dabei trennt, ist gänzlich auf ihre weltanschaulichen Differenzen zurückzuführen: Während bei dem christlichen Dante das Irdisch-Menschliche zugunsten des Geistlich-Göttlichen überwunden und aufgegeben werden muss, damit der noch lebende Mann sich im Paradies in die Nähe Gottes emporheben kann, handelt es sich bei dem spinozistisch gesinnten Goethe um ein immanentes *Umschaffen* des Eros, welcher nicht etwa preisgegeben, sondern vielmehr um dessen allzu subjektivistische Aspekte gebracht, intellektuell gesteigert und nicht zuletzt sittlich funktionalisiert wird.

An Bedeutung gewinnt vor diesem Hintergrund insbesondere auch die nicht zu übersehende Koinzidenz, dass Natalie Wilhelm gerade bei ihrem ersten gemeinsamen und ihn tiefgreifend trans-formierenden Gespräch von der unheilbaren und sogar potenziell tödlichen Krankheit Mignons erzählt und dass die »halb entwickelte Natur« (FA I. 9 L, 904), die früher Wilhelms sehnsüchtigem Verlangen nach der schönen Amazone im Gesang Ausdruck verliehen hatte, bald darauf einen gewaltsamen Tod findet. Daraus lässt sich aus gutem Grund schließen, dass Mignon, die im Roman als Inkarnation des poetischen Körpers an der fatalen Schnittstelle zwischen Gesang, Liebe/Eros und Melancholie figuriert, selbst nicht vermag, aufgrund ihrer konstitutiv vernunftresistenten Natur jenen intellektualisierenden Übergang zu einer gemeinschaftlichen und trans-

51 Beim Verb »trasumanare« handelt es sich um eine danteske Neubildung, die die Überwindung der *condicio humana* weg vom Irdisch-Körperlichen hin zum Geistlich-Göttlichen bezeichnet. Vgl. Par. I 70.

subjektiven Liebesdimension zu vollziehen, wie es etwa Wilhelm gelingt, und folglich daran zugrunde gehen muss. Die entscheidende Bedeutung von Mignons Tod besteht immerhin darin, dass er implizit die kastrierenden Folgen jenes heilsversprechenden Umschaffens offenlegt, das im Tausch gegen eine sublimierende Liebessteigerung tatsächlich auch ein Opfer fordert. Erhellend erscheint in dieser Hinsicht Mignons resignativ gestimmte Antwort auf Natalies kategorisches Bewegungsverbot, wodurch das Kind die unüberbrückbare Distanz, die es von Natalie trennt, eindeutig zum Ausdruck bringt: »Böses Kind! sagte Natalie, ist Dir nicht alle heftige Bewegung untersagt? sieh, wie Dein Herz schlägt? Laß es brechen! sagte Mignon, mit einem tiefen *Seufzer*, es schlägt schon zu lange.« (FA I. 9 L, 924, meine Hervorhebung, A. N.)

Was demgegenüber Natalie im Einzelnen als Inbegriff des *amor dei* qualifiziert, lässt sich an vielerlei Aspekten des intratextuellen Kontextes festhalten, die wiederum zahlreiche Anknüpfungen an die Beatrice von Dantes *Divina Commedia* erlauben. Zuallererst ist zu nennen, dass Natalie als eine schöne Seele bezeichnet wird. Das Prädikat der Schönseligkeit, das ursprünglich nur der Stiftsdame der Bekenntnisse vorbehalten war, überträgt Goethe Natalie erst auf Schillers drängenden Rat hin⁵² und im Roman ist es Natalies Bruder Lothario, der diese Prädikatsübertragung *expressis verbis* sanktioniert:

Unerreichbar wird immer die Handelsweise bleiben, welche die Natur dieser *schönen Seele* vorgeschrieben hat. Ja sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsre edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubrizierte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indes hat Natalie sich entwickelt, und die Menschheit freut sich einer solchen *Erscheinung*. (FA I. 9 L, 990 f., meine Hervorhebungen, A. N.)

Was Beatrices parallele Schönseligkeit in Dantes *Divina Commedia* betrifft, beschreibt Vergil im II. *Inferno*-Gesang die um Dantes Heils willen von ihrem himmlischen Sitz in die Hölle hinabgestiegene Beatrice bezeichnenderweise als »donna [...] beata e bella« (Inf. II. 53)⁵³. Auf den ersten Blick scheint es zwar, als kehrten sowohl bei Goethe als auch bei Dante nur die typisch stilnovistischen Eigenschaften der verklärt dargestellten engelhaften Frau wieder: Man denke

52 Vgl. den Anhang, den Goethe seinem Brief vom 9. Juli 1796 an Schiller beilegt, in dem er Schillers Empfehlung Folge leistet: »Das Prädikat der schönen Seele wird auf Natalien abgeleitet.« In Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 1.: Briefe der Jahre 1794–1797, hg. von Siegfried Seidel, München 1984, S. 203.

53 Vgl. HÖ II. 53: »Da rief ein selig Weib mich, schön zu schauen«.

etwa an die signifikative Wiederkehr des vor dem Hintergrund mystisch-religiöser Ästhetik eingesetzten Begriffs ›Erscheinung‹, der bereits in der ersten Romanhälfte zur Beschreibung des wundersam-fulminanten Auftritts der schönen Amazone auftaucht und auch hier der nachdrücklichen Lobpreisung von Natalies vorbildlichem Charakter dient. Dennoch werden diese nur scheinbar identischen Determinationen nun in einen über die Perspektive des Einzelnen hinausgehenden Kontext eingebunden und somit semantisch vollständig objektiviert: Beatrice erscheint nämlich nicht mehr allein in Dantes Augen als selig und schön, sondern kann nun nicht anders als in diesem neuen Licht wahrgenommen werden, partizipiert sie doch höchstpersönlich an Gottes ewig-himmlicher und verklärender Seligkeit im Paradies. Im Wilhelm Meister-Roman ist ein paralleler Vorgang im Hinblick auf Natalie zu beobachten, da die von allen Familienmitgliedern und Bekannten einstimmig ausgesprochene Würdigung ihrer Person ebenfalls als Prozess der Objektivierung ihrer Schönseligkeit angesehen werden soll.

Zur verstärkten Objektivierung von Natalies Ideal-Charakter werden ihr – im Gegensatz zur pragmatisch gesinnten Therese – ferner von Jarno die drei Eigenschaften des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung zugesprochen,⁵⁴ welche nicht zufällig den drei theologischen Tugenden der christlichen Theologie entsprechen, die Gott dem Menschen eingegossen habe, damit er sein Leben im Einklang mit der Allerheiligsten Dreieinigkeit führt. In diesem Kontext lohnt es sich, auf die biblischen Schriften des heiligen Paulus Bezug zu nehmen, da er in seinem berühmten *Hobelied der Liebe* das Dogma der drei theologischen Tugenden ausführt: »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.«⁵⁵ Der Liebe (*caritas*) wird vom heiligen Paulus im Vergleich zu den zwei anderen Tugenden der höchste Stellenwert zuerkannt, da die im christlichen Sinne aufgefasste *caritas* in deren Unvergänglichkeit jegliche geläufige Liebeskategorie irdischen Ursprungs überschreitet und sich letztlich mit Gott als Liebe identifiziert.⁵⁶ Dass die unbedingte Nächstenliebe eine der konstitutiven Eigenschaften von Natalies Natur ist, hatte ihre schönselige Tante längst begriffen: Als sie – sich ihrer Todessehnsucht süßlich hingebend – in ihren Bekenntnissen imaginiert, wie ihre Familienangehörigen nach ihrem Tod wahrscheinlich weiterleben würden, schreibt sie Folgendes in Bezug auf Natalie:

54 Vgl. FA I. 9 L, 912.

55 I. Kor 13,13.

56 Vgl. Fußnote *Carità* in: Lettera Prima ai Corinzi, in: La Bibbia Concordata. Nuovo Testamento, hg. von Società Biblica di Ravenna, Mailand 1982, S. 444.

[I]ch sah meine sämtliche Garderobe bei der Osterkonfirmation, lauter kleinen Mädchen angepaßt, aus der Kirche herauskommen und mit meinen besten Stoffen ein sittsames Bürgermädchen an ihrem Brauttag geschmückt; denn zu Ausstattung solcher Kinder und ehrbarer armer Mädchen hatte Natalie eine besondere Neigung, ob sie gleich, wie ich hier bemerken muß, selbst keine Art von Liebe, und wenn ich so sagen darf, kein Bedürfnis einer Anhänglichkeit an ein sichtbares oder unsichtbares Wesen, wie es sich bei mir in meiner Jugend so lebhaft gezeigt hatte, auf irgend eine Weise merken ließ. (FA I. 9 L, 791)

Was aus diesen Zeilen besonders ins Auge fällt, ist die schwerwiegende Bemerkung der Tante, dass ihre Nichte gar nicht zur Liebe fähig sei. Dieser Aussage, die sich grundsätzlich dadurch erklären lässt, dass die Stiftsdame die *caritas* weder im Sinne von Nächstenliebe noch von Gottes Liebe als Liebe *tout court* anerkennt, ist eine große Bedeutung beizumessen, legt sie doch explizit das Augenmerk auf die den ganzen Roman durchziehende und substantzierende Liebesthematik, bei der unterschiedliche konfligierende Liebesverständnisse gegenübergestellt und gegeneinander erprobt werden. Indem das Prädikat der Schönseligkeit im weiteren Romanverlauf jedoch von der Tante an die Nichte übertragen wird, dementiert der Roman *de facto* performativ die Bemerkung der Stiftsdame und sanktioniert also im Nachhinein die Beschränktheit ihrer erotisch-solipsistischen Liebe zu ihrem unsichtbar-göttlichen Freund, wohingegen die gesunde gemeinschaftlich-transsubjektive Liebesdimension von Natalie einhellig gefeiert wird.

Die Anknüpfungspunkte an die Beatrice der *Divina Commedia* sind auch in diesem Zusammenhang zahlreich und substantiell. Beatrice erscheint Dante zum ersten Mal im XXX. Gesang des *Purgatorio*, als sie sich Dante, der gerade dem Lauf des Flusses Lethe stromauf folgt, in einem zweirädrigen, von vier mythologischen Tieren umgebenen und von einem Greif gezogenen Wagen nähert. Beatrice, die – von (göttlicher) Liebe beflügelt und als Allegorie der Theologie und der Gnade Gottes auftretend – bereits im II. *Inferno*-Gesang vom Himmel in die Hölle zu Vergil herabgestiegen war, um den verirren Dante auf den gerechten Weg⁵⁷ zu lenken, erscheint nun in den drei Farben der theologischen Tugenden (Weiß steht für den Glauben, Grün für die Hoffnung und Rot

57 Semantisch affin ist die Charakterisierung, die Natalie bei ihrem ersten Gespräch mit Wilhelm von sich selbst gibt: »Sie wissen vielleicht, daß ich immer eine Anzahl junger Mädchen um mich habe, deren Gesinnungen ich, indem sie neben mir aufwachsen, zum Guten und Rechten zu bilden wünsche.« Vgl. FA I. 9 L, 893 (meine Hervorhebungen, A.N.).

für die Liebe) gekleidet.⁵⁸ Das eher unauffällige Detail des weißen Schleiers, den Beatrice bei dieser Gelegenheit über dem Kopf und dem Gesicht trägt, ist des Weiteren in intertextueller Hinsicht besonders aufschlussreich: Aufgrund des Schleiers kann Dante Beatrices Schönheit nicht vom ersten Augenblick an in ihrer ganzen göttlichen Pracht gewahr werden, was im Einzelnen dem Zweck dient, dass der noch lebende Jenseitspilger nicht allzu gewaltig davon überwältigt wird.⁵⁹ Dieses Element wird von Goethe selbst – wenn auch in abgewandelter Form – wieder aufgegriffen und anlässlich der ersten Begegnung von Wilhelm und Natalie eingesetzt: Auch im Wilhelm Meister-Roman erscheint Natalie Wilhelm nämlich nicht sofort in ihrer vollkommenen strahlenden und nahezu überirdischen Schönheit, sondern ihre hell leuchtende Aura wird zunächst durch einen Lichtschirm gedämpft.⁶⁰ Die sonderbare und nur scheinbar unbedeutende Präsenz des Lichtschirms, die ohne den aufschlussreichen Bezug auf Beatrices Schleier wohl kaum zu erschließen wäre, erfüllt also eine narrativ ausschlaggebende Funktion: Der Gegenstand markiert konkret die Schwelle des Übergangs von Wilhelms phantasmatischem Bild der schönen Amazone hin zum höheren Begriff der Natalie⁶¹ und signalisiert somit die Distanz, die Wilhelm noch von seinem Heil trennt, obwohl das Heil ihm nun zugleich konkret in Aussicht gestellt wird. Als Symbol der urchristlichen und Goethes klassischen Weltbild zugrunde liegenden *caritas* scheint Natalie – dem ästhetischen Muster von Dantes Beatrice weitgehend verpflichtet – also letztlich eine genuin heilsgeschichtliche Funktion zu erfüllen, indem sie Wilhelms zunächst absolut subjektive und eigennützige erotische Leidenschaft zu einem auf universaltranssubjektiver Ebene wirkenden *amor dei* zu erheben vermag. Mit anderen Worten sorgt Natalie für Wilhelms radikale Wiedergeburt (worauf ihr unmissverständlich sprechender Name eindeutig anspielt) im Schoß der pantheistisch-immanenten und stark intellektualisierten Weltanschauung Spinozas, bei der die im Urchristentum wurzelnde und in Dantes *Divina Commedia* eminent vertretene und besungene Vorstellung der universalen Liebe Gottes zweifellos stark ins Gewicht fällt.

58 Vgl. LB XXX. 31–33.

59 Vgl. ebd., S. 67–69.

60 Vgl. FA I. 9 L, 892: »Dort, hinter einem Lichtschirme, der sie beschattete, saß ein Frauenzimmer und las.«

61 Vgl. ebd., S. 893: »Er [war] nur beschäftigt, sich zu versichern, daß sie es sei, und ihre, durch den Lichtschirm beschatteten Züge, genau wieder zu sehen, und sicher wieder zu erkennen.«

Fazit

Aus der unübersehbaren Vielzahl von Dante-Bezügen, die in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zu verzeichnen sind und eindeutig von Goethes persistentem und konsequentem Rekurs auf Dantes dichterisches Œuvre (insbesondere auf die *Vita nova* und die *Divina Commedia*) zeugen, lässt sich nicht lediglich schließen, dass Dantes Werk eine ausschlaggebende, wenngleich bisher kaum vermutete Vorlage zur Konzipierung von Goethes klassischem Wilhelm Meister-Roman darstellte, sondern dass Goethe darüber hinaus bereits vor dem Jahr 1796 über eine fundierte und keineswegs nur begrenzte oder gar oberflächliche Kenntnis des dantesken Œuvres verfügte. Der Rückgriff auf *Vita nova* macht sich vor allem in der bedeutenden Präsenz typisch stilnovistischer Stileme bemerkbar, derer sich Goethe vor allem zur Schilderung von Wilhelms unter pneumophantasmologischen Bedingungen erfolgten *innamoramento* in die schöne Amazone bedient. Die Vorlage der *Divina Commedia* wird hingegen vornehmlich im Prozess der Sublimierung von Wilhelms erotisch-selbstbezogener Liebe auf die transsubjektive und somit gemeinschaftlich-gesellschaftlich relevante Stufe des *amor dei* sichtbar, was sowohl in Dantes *Divina Commedia* als auch in Goethes Roman allein mithilfe der Vermittlung der jeweils geliebten Frau des Protagonisten ermöglicht wird.

Trotz Goethes umfassenden Rückgriffs auf Dante bestehen immerhin unüberwindbare weltanschauliche Differenzen zwischen den beiden Autoren: Im schroffen Gegensatz zum christlich gesinnten *sommo poeta*, der seine ultramundane Reise genau zu dem Zweck unternimmt, die noch Lebenden auf Erden über ihr zukünftiges Los nach dem Tod zu informieren und sie somit auf den schon längst verlassenem rechten Weg zurückzuführen, hat Goethe keinerlei Interesse an jeglichem jenseitigen Leben, er leugnet sogar entschlossen jegliche überirdische Transzendenz zugunsten einer spinozistisch ausgeprägten Weltimmanenz, was im Roman am lebensbejahenden Motto von Natalies verstorbenem Oheim (»Gedenke zu leben!«)⁶² am ausdrücklichsten manifest wird. Wilhelms Hinwendung zum Leben darf wiederum nicht auf eine naiv-pantheistische Rückkehr zur Natur im Gegensatz zur Kultur reduziert werden, sondern Goethes Lebensbegriff ist einem umfassenden kulturell-gesellschaftlichen Reformplan eingeschrieben, der – wenngleich von verschiedenen weltanschaulichen Prämissen ausgehend – unter dem Aspekt der Überwindung aller Egoismen im Lichte des urchristlichen Charismas der *caritas* (Gottes Liebe und

62 FA I. 9 L, 920.

Nächstenliebe zugleich bedeutend) stark an den Reformgeist der *Commedia* erinnert.

Vor diesem Hintergrund scheint sich der Wilhelm Meister-Roman weniger als die Geschichte einer Heilung, sondern vielmehr als eine erfolgreiche, durch Liebe gelenkte, jedoch nicht ohne Opfer auskommende Heilsgeschichte auszuweisen, bei der die danteske Vorlage auf ästhetischer, motivischer und narrativer Ebene substanziell mitwirkt. Genauso wie es bei dem Protagonisten in Dantes *Commedia* der Fall ist, fällt die Vollendung von Wilhelms Heilsgeschichte, zu deren Ausarbeitung sich Goethe des ganzen ästhetischen Potenzials der christlichen Religion bediente, mit der Krönung seiner Liebe durch die Verlobung mit Natalie zusammen, weshalb die Kategorie der Heilsgeschichte nur in Verbindung mit jener der Liebesgeschichte zur Romancharakterisierung in Frage kommen kann: Man denke nur an das Happy End des Romans, bei dem Wilhelm nach der angekündigten Heirat mit Natalie im Überschwang der Begeisterung beteuert, dass er das höchste Glück erreicht zu haben glaubt, das er sich je hätte wünschen können.⁶³ Bei aller zum Schluss erklärten Freude darf man jedoch nicht den Preis vergessen, den Wilhelm dafür zahlen muss. Denn bei jedem *tras-umanare* geht immer etwas intim Menschliches verloren, jegliche Sublimierung zu höheren Sphären erfordert einen Tribut. Es scheint daher nicht abwegig zu schließen, dass Mignon das notwendig zu bringende Opfer von Natalies Heilsplan ist, der auch körperfeindlich-kastrierende Folgen mit sich bringt. Man kann schließlich in diesem Kontext nicht umhin, Roland Barthes Aussage gänzlich beizupflichten, dass jegliche »histoire d'amour [...] est le tribut que l'amoureux doit payer au monde pour se réconcilier avec lui.«⁶⁴ Alles andere ist jedoch die Liebe, jene, die von Mignon besungen wird, die keinen Anspruch auf textuelle Konsequenz und Geschlossenheit erheben kann und die daher unweigerlich Fragment bleiben muss.

63 Vgl. FA I. 9 L, 992.

64 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, S. 11. »Die Liebesgeschichte ist der Tribut, den der Liebende an die Welt zahlen muss, um sich mit ihr zu versöhnen.« (Meine Übersetzung, A. N.)