

DAVID E. WELLBERY

Zur Genese des Denkbilds

Die Leiden des jungen Werthers *und* Herrmann und Dorothea¹

Nachfolgende Überlegungen knüpfen an eine von mir verfasste Abhandlung zu Goethes *Pandora* an, die vor wenigen Jahren als Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften erschien.² Darin führte ich einen Terminus ein, den ich inzwischen für einen Fehlgriff halte. Gemeint ist der Begriff des Denkbilds. Der Fehlgriff lag darin, dass das Wort schon von Walter Benjamin zu ganz anderen Zwecken benutzt worden war, denn so gewaltig ist der Strom des Benjaminischen Diskurses, dass er meinen speziellen Gebrauch des Lexems verschlang. Das führte zu Missverständnissen, die auch in den Besprechungen des Hefts zum Ausdruck kamen. Zur Klärung der semantischen Lage sei also festgehalten: Der Begriff des Denkbilds bezeichnet einen literarischen Konstruktionsstypus, dessen Bezugsmomente unterschiedlichen kulturellen Gedächtniskomplexen entstammen. Es handelt sich um ein kunst- und kulturhistorisch gesättigtes Gebilde, um ein zeitlich geschichtetes semantisches Volumen und somit auch um ein Reflexionsmedium von Geschichte. An Goethes *Pandora*-Festspiel ist diese Struktur daran zu erkennen, dass neben den offenkundigen Bezügen zu den von Hesiod stammenden Vorlagen Sinnzusammenhänge beispielsweise aus den *Metamorphosen* Ovids oder dem VIII. Buch der *Aeneis* das Stück durchziehen und dessen Semantik mitbestimmen. Und da es sich in allen drei Fällen um mythisch-literarische Motive handelt, die eine breite Wirkungsgeschichte hatten, bildet sich ein reichhaltiges semantisches Reservoir heraus, aus dem die laufende Darstellung schöpft. Es handelt sich um eine Strategie der *Appräsentation* von unterschiedlichen historisch-semantischen Komplexen,³ mit anderen Worten um eine spezifische Behandlung von Intertextualität. Die vor-

1 Für weiterführende Kommentare zur Vortragsversion des Beitrags danke ich Frauke Berndt, Hendrik Birus, Daniel Carranza, Joel Lande, Heinrich Meier, Dorothea von Mücke, Inka Mulder-Bach, Ernst Osterkamp, Oliver Primavesi, Juliane Vogel.

2 David E. Wellbery: Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne, München 2017.

3 Den Begriff der Appräsentation führte Husserl ein, um ein »gegenwärtig Nichtgegebenes« zu bezeichnen, welches das thematisch Gegenwärtige gleichsam infiltriert und dessen intentionalen Gehalt mitbestimmt. Vgl. Edmund Husserl: Husserliana. Gesammelte Werke,

dergründige dramatische Darstellung bildet ein zeitlich und teleologisch strukturiertes Gerüst, an dem sich das semantische Material verteilen und ordnen lässt. Die erforderliche Rezeptionshaltung hat nicht primär die voranschreitende dramatische Gegenwart im Blick; sie orientiert sich vielmehr am Zusammenspiel der appräsentierten Zeit- und Sinnschichten. Dementsprechend vollzieht sich die Aktualisierung des Denkbilds als ein konkretes, sich ins Sprach- und Bildmaterial versenkendes Denken. Schließlich geht es um die Erkundung eines Gedächtnisraums, der für die eigene Gegenwart – im Falle des Festspiels die Gegenwart der Napoleonischen Kriege – Deutungsmöglichkeiten bietet. Das Denkbild ist ein Kondensat überlieferter Sinngebilde, an dem sich eine auch die Gegenwart einbegreifende historisch-hermeneutische Reflexion entfaltet.

In der Abhandlung über *Pandora* wurde der Begriff des Denkbilds eingeführt, um einen prägenden Zug von Goethes Spätstil zu erfassen.⁴ Eine wichtige Frage blieb aber unberührt: Wie hat sich diese Strategie der Sinnbildung entwickelt? Es kann nicht sein, dass sie am Ende des ersten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts plötzlich aus dem Nichts entstand. Vorbereitende Tendenzen, an denen sich die Genese des poetischen Verfahrens rekonstruieren ließe, müssen im Werk Goethes feststellbar sein. Damit ist die Zielsetzung des vorliegenden Beitrags genannt. Es gilt, das Phänomen, das ich mit dem missverständlichen Wort ›Denkbild‹ bezeichnete, als ein Gewordenes zu begreifen. Dementsprechend soll im Folgenden an zwei unterschiedlichen Schaffensperioden entstammenden narrativen Texten – dem Roman *Die Leiden des jungen Werthers* und dem Versepos *Herrmann und Dorothea* – die Funktionsweise von Intertextualität beleuchtet werden. Mit Bezug auf keinen der beiden Texte kann man vom Denkbild als dem vorherrschenden Konstruktionsprinzip des intendierten literarischen Sinns reden, aber die Untersuchung der intertextuellen Bezüge lässt nichtsdestoweniger eine Entwicklungslinie erkennen, entlang derer die zeitliche Vielschichtigkeit des semantischen Materials zunehmend herausgekehrt und eine entsprechende Umstellung der Rezeptionshaltung erfordert wird.

I.

Ich beginne mit dem 1774 erschienenen *Werther*-Roman und greife als erstes Beispiel die im Brief vom 30. November geschilderte Begegnung mit dem jungen Geisteskranken heraus, eine Begegnung, die Werthers ohnehin zur Ver-

Bd. 1: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, hg. von Stephan Strasser, Den Haag 1973, S. 150.

4 Zum Begriff des Spätwerks und des Spätstils vgl. Kai Sina und David E. Wellbery (Hg.): Goethes Spätwerk / On Late Goethe, Berlin/Boston 2020.

zweiflung tendierende psychische Verfassung noch weiter verdüstert, wenn er bald darauf die Ursache des verwirrten Seelenzustands des jungen Mannes erfährt.

Von fern sah' ich einen Menschen in einem grünen schlechten Rocke, der zwischen den Felsen herumkrabbelte und Kräuter zu suchen schien. [...] Da mir seine Kleidung einen Menschen von geringem Stande zu bezeichnen schien, glaubte ich, er würde es nicht übelnehmen, wenn ich auf seine Beschäftigung aufmerksam wäre, und daher fragte ich ihn, was er suchte? Ich suche, antwortete er mit einem tiefen Seufzer, Blumen – und finde keine – Das ist auch die Jahreszeit nicht, sagte ich lächelnd. – Es gibt so viele Blumen, sagte er, indem er zu mir herunter kam; In meinem Garten sind Rosen und Je länger je lieber zweyerlei Sorten, eine hat mir mein Vater gegeben, sie wachsen wie Unkraut; ich suche schon zwey Tage darnach und kann sie nicht finden. Da haussen sind auch immer Blumen, gelbe und blaue und rothe, und das Tausendgüldenkraut hat ein schönes Blümchen; Keines kann ich finden. – Ich merkte was unheimliches, und drum fragte ich durch einen Umweg: Was will Er denn mit den Blumen? Ein wunderbares zuckendes Lächeln verzog sein Gesicht. – Wenn Er mich nicht verrathen will, sagte er, indem er den Finger auf den Mund drückte, ich habe meinem Schatz einen Strauß versprochen.⁵

In ihrem Kommentar zur zitierten Stelle vermutet die Herausgeberin Waltraud Wiethölter eine Anspielung auf Shakespeares Ophelia, aber zeitgenössische Leser*innen werden die Szene als Reprise der Sequenz um die Figur der Maria Moulines erkannt haben, die den Höhepunkt von Laurence Sternes *A Sentimental Journey* bildet.⁶ Dass Goethe in *Werther* eine Szenenkonfiguration aus Sternes Roman variiert, ist kaum verwunderlich. In *Heinrich Stillings Wanderschaft* erwähnt Jung-Stilling, dass Goethe schon bei deren erstem Gespräch in Straßburg im Jahre 1771 die Bedeutung Sternes hervorhob, und in einem Brief an Herder vom 8. Mai 1772 berichtet Caroline Flachsland, dass Goethe bei einem geselligen Abend mit großer Wirkung Passagen aus *Tristram Shandy* vor-

5 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen, hg. von Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M. 1987-2013; hier Abt. I, Bd. 8: *Werther. Wahlverwandschaften*, S. 185-187. Diese Ausgabe hiernach als FA mit Angabe der Abteilung [römisch] und des Bandes [arabisch].

6 Laurence Sterne: »A Sentimental Journey and Continuation of the Bramine's Journal« with Related Texts, hg. von Melvyn New und W. G. Day, Indianapolis/Cambridge 2006, S. 156-161.

trug.⁷ In *Tristram Shandy* gibt es natürlich auch eine Maria-Episode, woran die ausführlichere und semantisch komplexere Sequenz in *A Sentimental Journey* anknüpft. Überhaupt boten die im Laufe der 1760er Jahre veröffentlichten Romane Sternes Schemata empfindsamer Szenarien, die sich in geselligen Situationen leicht nachspielen und in anderen im sentimental Modus verfassten Produktionen verwerten ließen. Empfindsamen Bildsujets vergleichbar führten solch erzählte Szenen ein kulturelles Eigenleben. Auch der Höhepunkt des *Werther*-Romans variiert und intensiviert eine Pathosformel aus Sternes Maria-Episode:

I sat down close by her; and Maria let me wipe them [tears] away as they fell with my handkerchief. – I then steep'd it in my own – and then in hers – and then in mine – and then I wip'd hers again – and as I did it, I felt such indescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted for from any combination of matter and motion.⁸

Ein Strom von Thränen, der aus Lottens Augen brach, und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Thränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen in's Schnupftuch. Die Bewegung beyder war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen und ihre Thränen vereinigten sie.⁹

Goethes Verwendung der empfindsamen Metaphern, Gesten und Situationen in *Werther* ist allerdings keine bloße Wiederholung. Nicht selten weist sie eine Tendenz zur semantischen Radikalisierung auf. Mitleid, der moralisch grundierte Hauptakkord auf der sentimental Gefühlsskala, geht oft in Identifikation mit der Leidensfigur über. Überhaupt sind die Empfindungswallungen Werthers, der zu monologischen Exzessen tendiert, wenig gesellig. Ein Beispiel der radikalisierenden Tendenz ist der im Brief vom 16. Juni beschriebene Walzer, der einer Tanzszene aus Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) nachgebildet ist.

Der tiefste Schmerz war in meiner Seele, als ich sie singen hörte, und mit dem Fürsten und mit andern Menuette tanzen sah. Aber als er sie um den Leib faßte, an seine Brust drückte, und den sittenlosen, frechen Wirbeltanz der Deutschen mit einer aller Wohlstandsbande zerreißenen Vertraulichkeit an

7 Vgl. William R. R. Pinger: Laurence Sterne and Goethe, Berkeley 1920, S. 39.

8 Sterne 2006 (Anm. 6), S. 158.

9 FA I/8, S. 245.

ihrer Seite daher hüpfte – da wurde meine stille Betrübniß in brennenden Zorn verwandelt;¹⁰

Nie ist mir's so leicht vom Flecke gegangen. Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herum zu fliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging und – Wilhelm, um ehrlich zu seyn, that ich aber doch den Schwur, daß ein Mädchen, das ich liebte, auf das ich Ansprüche hätte, mir nie mit einem anderen walzen sollte als mit mir, und wenn ich drüber zu Grunde gehen müßte.¹¹

In beiden Texten geht es um den in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts noch als skandalös empfundenen deutschen Walzer,¹² aber Goethe variiert die Vorgabe in zweifacher Hinsicht. Während der Tanz bei La Roche aus der Perspektive eines außenstehenden Beobachters (nämlich des verklemmten, von Eifersucht ergriffenen Lord Seymours) geschildert wird, erzählt sie Goethe aus der Innenperspektive seines tanzenden Protagonisten. Gleichzeitig wird das Moment sexueller Suggestion, das bei La Roche moralische Empörung entfacht, in *Werther* zu einem latenten, in der Latenz jedoch umso mächtigeren Antrieb einer ins Kosmische ausgreifenden Ekstase. Auch das von La Roche betonte Moment der Eifersucht bringt Goethe in die Darstellung ein, spitzt sie sogar zu, indem er die Radikalität von Werthers Reaktion auf den bloßen Gedanken, dass ein anderer *so* mit Lotte tanzen könnte, akzentuiert. Die Formel »zu Grunde gehen«, die hier nicht zum ersten Mal im Roman vorkommt, signalisiert den hohen Gefährdungsgrad von Werthers Existenz. Ähnlich verfährt Goethe bei der Umgestaltung der Maria-Moulines-Szene, indem er die mitleidvolle Rührung, welche den Ton der Vorlage prägt, zur verzweiflungsvollen Selbsterkenntnis steigert. In keinem der Fälle entsteht jedoch ein dialogisches Verhältnis zwischen Text und Prätext und in keinem wird vom Leser eine vermittelnde Reflexionsleistung erfordert. Vielmehr zeitigt das Formelhafte einen Effekt der Wiedererkennung, der zur Transparenz der Darstellung beiträgt. Der Leser ist ganz bei der dargestellten Situation.

Etwas komplexer verhält es sich allerdings mit dem berühmten Brief vom 10. Mai, einer in der Forschungsliteratur besonders intensiv kommentierten Stelle. Ich zitiere daraus nur die große, das Naturerlebnis simulierende Periode und den abschließenden Ausdruck der Ich-Gefährdung:

10 Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, hg. von Barbara Becker-Cantorino, Stuttgart 1983, S. 204.

11 FA I/8, S. 49.

12 Das vermutlich 1774 entstandene Gedicht *An Christel (Auf Christianen R.)* bietet eine derbe Variante des Motivs vom »lüftgen deutschen Tanz«. Vgl. FA I/1, S. 221 f.

Wenn das liebe Thal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsterniß meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligthum stehen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannichfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen, näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – Mein Freund – Aber ich gehe darüber zu Grunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.¹³

Erläuterungen der Stelle verweisen zurecht auf Klopstock-Anklänge und auf Stilzüge der beschreibenden Naturlyrik. Meines Wissens ist jedoch der intertextuelle Zusammenhang, dem der Brief seine innere Dramatik und seine Pointe verdankt, bislang nicht bemerkt worden. Es handelt sich um das Motiv von Adams Erwachen im Paradies. Im Laufe des 18. Jahrhunderts gerann das Motiv zu einem Topos, an dem sich die Naturbestimmung des Menschenwesens in einer prägnanten szenisch-dramatischen Darstellung aufweisen ließ. Einschlägig in diesem Zusammenhang – auch für die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts – ist die bekannte Szene im VIII. Buch von Miltons *Paradise Lost*, die folgendermaßen anhebt:

As new wak't from soundest sleep
Soft on the flowrie herb I found me laid
In Balmie Sweat, which with his Beames the Sun
Soon dri'd, and on the reaking moisture fed.
Strait toward Heav'n my wondring Eyes I turnd, (VIII, 253-7)¹⁴

¹³ FA I/8, S. 15.

¹⁴ John Milton: *The Complete English Poetry of John Milton*, hg. von John T. Shawcross, Garden City/New York 1963, S. 381. Zur Deutung der Stelle vgl. den sehr erhellenden Aufsatz von Geoffrey Hartman: *Adam on the Grass with Balsamum*, in: G. H.: *Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970*, New Haven/London 1970, S. 124-150.

Ebenso vorbildlich für die zweite Jahrhunderthälfte ist die Variante der gleichen Szene, welche Georges Louis Leclerc (später Comte de Buffon) dem achten Kapitel des 1753 erschienenen IV. Bandes seiner *Histoire naturelle* einfügte, um die Initialzündung menschlichen Selbstbewusstseins und die darauffolgende progressive Entdeckung der sinnlichen Welt zu vergegenwärtigen. Dort handelt es sich um einen Monolog aus der Perspektive des gleichsam frisch aus der Schöpfung hervorgehenden Menschen, einen Monolog, der bei Buffon allerdings synchron zum laufenden Prozess der Selbst- und Weltentdeckung gesprochen wird. Damit wird klar, dass Goethe, dessen Kenntnis der angeführten Quellen vorausgesetzt werden darf, mit dem Brief vom 10. Mai seinen Protagonisten in die Urszene seiner göttlich-natürlichen Schöpfungsbestimmung zurückversetzt und ihn die umgebende Natur sowie die eigene Sinnlichkeit und das eigene Gottesverhältnis entdecken lässt.¹⁵ Erst vor dem Hintergrund dieses theologisch-anthropologischen Topos heben sich spezifische Verlaufsform und synthetischer Sinn des Werther-Briefes ab. Die Vollendung des von Milton und Buffon nachgezeichneten Erwachungsprozesses wird nämlich von Goethe gekappt. Genau dort, wo die Vorgängertexte die Entfaltung der Sinnlichkeit in Erfüllung überführten, steht nunmehr eine Leerstelle. Denn sowohl bei Milton als auch bei Buffon kulminiert die Entdeckung der eigenen sinnlichen Vermögen in der liebenden Umarmung mit einem weiblichen Gegenüber, womit das männliche Geschöpf die ihm vorbestimmte Erfüllung erlangt. Auch Werthers Brief hat seinen Zenit (man könnte sagen: ganz konventionell) in der »Gestalt einer Geliebten«, in der sich »die Welt um mich her und der Himmel ganz« verdichten, aber das ihm vorschwebende Bild ist eben bloß Bild, eine nicht gegenwärtige, körperlose Imagination. Gerade deswegen geht die große, konditional aufgebaute Protasis des Briefes mit einer Markierung von Abwesenheit und Nicht-Erfüllung in ihre Apodosis über: »dann sehne ich mich oft ...« Vor dem Hintergrund der vorausgehenden Texttradition hebt sich die Pointe des Passus ab: Werthers Begehren passt nicht mehr zur theologisch-naturphilosophischen Norm. Das Gewahren dieser Pointe setzt allerdings voraus, dass das intertextuelle Paradigma den Erwartungshorizont des Lesers mitbestimmt.

Ein Blick auf Salamon Geßners Idylle *Damon. Daphne*, die erstmals in der Ausgabe der *Idyllen* von 1756 erschien, untermauert diese Interpretation, denn auch der Verlaufsform dieses eher anspruchslosen Textes liegt das theologisch-anthropologische Schema zugrunde. Geßners Idylle ist aber für unsere Fragestellung auch deswegen relevant, weil Goethe an zwei Stellen des Romans deren

15 Bald nach der Veröffentlichung von *Werther* wird der Topos in Friedrich (Maler) Müllers *Adams Erwachen im Paradies* (1778) wortreich ausgefaltet. Noch die erste Strophe von Schillers 1795 verfasster *Elegie* (später *Der Spaziergang*) enthält Anklänge an die adamitische Szene.

Bildlichkeit übernimmt, einerseits bei der Gestaltung der Gewitterszene im schon erwähnten Brief vom 16. Juni, andererseits bei der Gestaltung des Briefes vom 10. Mai. Situation, syntaktischer Duktus, Natur- und Schöpfungsthematik dieses Briefes, dessen Schlüsselfunktion in der Konstruktion der Werther-Figur evident ist, sind sämtlich in folgender Rede des Schäfers Damon vor-geprägt:

DAMON. Umarme mich Daphne, umarme mich! O was für Freude durchströmt mich! wie herrlich ist alles um uns her! Welche unerschöpfliche Quelle von Entzücken! Von der belebenden Sonne bis zur kleinsten Pflanze sind alles Wunder! O wie reißt das Entzücken mich hin! wenn ich vom hohen Hügel die weitausgebreitete Gegend übersehe, oder, wenn ich ins Gras hingestreckt, die manigfaltigen Blumen und Kräuter betrachte und ihre kleine Bewohner; oder wenn ich in nächtlichen Stunden, bey gestirntem Himmel, den Wechsel der Jahreszeiten, oder den Wachstum der unzählbaren Gewächse – – wenn ich die Wunder betrachte, dann schwellt mir die Brust, Gedanken dengen sich dann auf; ich kan sie nicht entwickeln, dann wein' ich und sinke hin und stammle mein Erstaunen dem der die Erde schuf! O Daphne, nichts gleicht dem Entzücken, es sey denn das Entzücken von dir geliebt zu seyn.¹⁶

In diesem Text versetzt Geßner die von Milton und Buffon konstruierte theologisch-naturphilosophische Urszene in eine von empfindsamen Gesten durchwirkte Evokation des goldenen Zeitalters. Auch hier gipfelt das Natur- und Sinnlichkeitserlebnis des menschlichen Geschöpfs in einem Begehren, dessen Erfüllung nur die Liebe zu gewähren vermag. Dementsprechend folgt auf die zitierte Rede Damons – gemäß dem an Milton und Buffon aufgewiesenen Muster – Daphnes zärtlich entgegenkommender Vorschlag:

DAPHNE. Ach Damon! auch mich, auch mich entzücken die Wunder! O lass uns in zärtlicher Umarmung den kommenden Morgen, den Glanz des Abendrohts und den sanften Schimmer des Mondes, lass uns die Wunder betrachten, und an die bebende Brust uns drücken, und unser Erstaunen stammeln; O welch unaussprechliche Freude! wenn diss Entzücken zu dem Entzücken der zärtlichsten Liebe sich mischt.¹⁷

Welches Licht werfen die hier dokumentierten Bezüge auf Goethes intertextuelle Praxis im *Werther*-Roman? Klar ist, dass erst im Vergleich mit dem ihm zu-

16 Salomon Geßner: *Idyllen von dem Verfasser des Daphnis*, Zürich 1756, S. 42 f.

17 Ebd., S. 43.

grundlegenden Topos der Stellenwert des Briefes vom 10. Mai im Gesamtgefüge des Romans deutlich wird. Sind dem Leser die Bildmotive, die in die dargestellte Romanszene eingegangen sind, geläufig, dann hebt sich das Moment der Nicht-Erfüllung – und zwar der Nicht-Erfüllung auch und gerade im Sinne des geschlechtlichen Begehrens – als konstitutive Dimension der Werther-Figur ab. Und damit dämmert die Einsicht, dass Werthers Sehnsucht von der Art ist, die jegliche reale Gegenwart verschlingt.

Es gäbe noch andere Bezüge, die man hier in Betracht ziehen könnte, aber ich denke, Hinreichendes ist gesagt worden, um die leitende Tendenz von Goethes intertextueller Praxis in dieser Phase seiner dichterischen Produktion begrifflich erfassen zu können. Den Brief vom 10. Mai können wir als paradigmatisch verstehen. Dort eröffnen die herangezogenen Intertexte einen Erwartungshorizont, vor dem sich die romanspezifische Problematik einer nicht auszufüllenden Lücke, eines im Imaginären gefangenen Begehrens konturiert. Aber diese für den mitgehenden Nachvollzug des Romansujets unverzichtbare Einrahmung wird eben nicht durch eine hermeneutische Reflexion von der Art gewonnen, die im Begriff des Denkbilds vorgesehen ist. Es handelt sich nicht um die Herausbildung einer Gleichzeitigkeit historisch auseinanderliegender Sinngebilde und Stillagen, nicht um die literarische Herstellung kultureller Gedächtnisräume, nicht um die Verortung der Gegenwart im historischen Prozess. Es geht vielmehr bloß darum, einen im 18. Jahrhundert noch als aktuell empfundenen Sinnentwurf – das Bild der naturtheologischen Bestimmung des menschlichen Geschöpfes – als normativen Rahmen aufzurufen, damit erkennbar wird, dass sich das Charakterbild Werthers jener Norm nicht fügt. Unsere literaturwissenschaftliche Rekonstruktion des intertextuellen Zusammenhangs mag in dieser Abweichung von der Norm eine semantikhistorische Verschiebung – etwa den Ausstoß des Subjekts aus der naturtheologisch abgesicherten Normenwelt – erkennen. Und vielleicht wären wir sogar berechtigt, diese literarisch gestaltete Szene rückblickend als die historische Geburtsstunde einer für die folgende Epoche spezifischen Problematik von Subjektivität zu interpretieren. Aber eine derartige historisch-hermeneutische Erkenntnisleistung wird vom Roman selbst nicht erfordert, gehört nicht zur vorausgesetzten Rezeptionshaltung. Anders formuliert, die Intertexte haben keine eigene Substanz, die sich vor den Blick auf die dargestellte Welt schieben könnte. Und das gilt durchgehend. So zeitigt die Erwähnung von Goldsmiths *Vicar of Wakefield* im Brief vom 17. Juni keineswegs eine reflektierende Haltung seitens des Lesers; sie ruft vielmehr einen Konnotationsstrom auf, der problemlos in die dargestellte Szene einfließt. Selbst die Bibelzitate, die in der letzten Phase der Romanhandlung aufkommen, sind dazu da, um Effekte der Wiedererkennung und der Transparenz zu erzeugen.

II.

Als erheblich komplexer erweist sich die Handhabung der Intertextualität in dem 1797 erschienenen Versepos *Herrmann und Dorothea*. Damit ist nicht primär die Beziehung des Werks zum homerischen Epos gemeint. Mit seiner ebenfalls in Hexametern verfassten *Luise* (1783-84) hatte Johann Heinrich Voß schon gezeigt, dass sich epische Konventionen zur Darstellung eines zwar beschränkten, jedoch als Gegenwart durchaus erkennbaren Weltsegments eignen. Im Vergleich zur illusionistisch angelegten *Luise*-Idylle erzwingt Goethes streng durchkomponierte, gedanklich anspruchsvolle Komposition selbstredend eine distanziertere, eben ästhetisch reflektierende Rezeptionshaltung. Aber Goethe geht nicht so weit – und hier stimme ich einem Argument Karl Eibls zu¹⁸ –, eine systematische Ironisierung der dargestellten kleinstädtisch-bürgerlichen Zustände durchzuführen. Schließlich hat der Text historische Ereignisse zum Hintergrund, die genuin epische Dimensionen aufweisen. Spuren heroischen Verhaltens kann man den Titelfiguren ebenfalls nicht absprechen. Nicht aus der Distanz zum homerischen Vorbild entsteht die innere Spannung der Werksemantik, sondern aus der Intention auf einen auch ins Metaphysische ausgreifenden Gehalt. Dieser Gehalt wird durch ein intertextuelles Verfahren konfiguriert, das auf einen biblischen Bild- und Gedankenkomplex zurückgreift. So lautet jedenfalls die These, die ich mit Blick auf die im VII. Gesang dargestellte Brunnenzene zur Diskussion stellen möchte.

Bevor ich mich der Brunnenzene und dem ihr zugrundeliegenden biblischen Intertext zuwende, sind jedoch drei ineinander verschlungene Motive hervorzuheben, die als wesentliche Momente der semantischen Komplexion von Goethes Epos zu betrachten sind. An erster Stelle ist das Motiv des *aus der Zerstörung gewonnenen Neubeginns* zu nennen. So lässt sich das umfassende Narrativ der Familiengründung im Schatten von Vertreibung, Flucht und Verwirrung erfassen. Um die Zentralität des Begriffs des Neubeginns für die Textsemantik zu unterstreichen, bezieht Goethe die in der dargestellten Gegenwart sich abspielende Handlung auf ein modellhaftes Ereignis aus der Vergangenheit. Unmittelbar nach einem großen Brand, der das Städtchen verwüstet hatte, und umgeben von den noch glühenden Resten der Katastrophe, hatten sich Herrmanns Eltern füreinander entschieden.¹⁹ Deren Verlobung dient als Para-

18 Karl Eibl: Anamnesis des »Augenblicks«. Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in »Hermann und Dorothea«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 58/1, 1984, S. 111-138.

19 Das gleiche Konstruktionsprinzip – der Bezug auf eine vergangene Katastrophe, die sich in der erzählten Gegenwart wiederholt oder zu wiederholen droht – verwendet Goethe Jahrzehnte später in der *Novelle*. Nicht zufällig ist in dem späteren Text der Bezug auf die Französische Revolution ein relevanter semantischer Faktor.

digma des geglückten Ausgangs, auf den die epische Handlung zusteuert: Familiengründung als Verwindung von Verzweiflung und Not, als Hervorgehen neuen Lebens aus der Zerstörung. Schon die Überschrift des ersten Gesangs – *Schicksal und Anteil* – verweist auf diese Konstellation, die dann auch den Rahmen bildet, innerhalb dessen sich Herrmann und Dorothea begegnen. Das hat zur Konsequenz, dass die Liebe, um die es in Goethes Epos selbstverständlich auch geht, insofern entromantisiert wird, als deren Verwurzelung in der Extremsituation von Not und darauf antwortendem Beistand deutlich gemacht wird. Es ist daher kein Zufall, dass Herrmanns Anteil am Schicksal der Flüchtlinge das zuerst angesprochene Thema ist, als Dorothea ihn unerwartet am Brunnen wieder trifft. Sich auf den Proviant beziehend, den er ihr bei ihrer ersten Begegnung zur Verteilung unter den notleidenden Flüchtlingen überreicht hatte, sagt Dorothea nämlich Folgendes:

[...] So ist schon hier der Weg mir zum Brunnen belohnt,
Da ich finde den Guten, der uns so vieles gereicht hat;
Denn der Anblick des Gebers ist, wie die Gaben, erfreulich.
Kommt und sehet doch selber, wer Eure Milde genossen,
Und empfanget den ruhigen Dank von allen Erquickten.²⁰

Dorotheas Gruß führt die vordergründige soziale Situation auf ein Urphänomen menschlicher Sozialität zurück. Dort, wo sich neues Leben aus der Verwüstung erhebt, ist Hilfe am Werk. Solche Hilfe vollzieht sich jenseits der Zwänge des Tauschverhältnisses als Gabe. Die Antwort auf die erhaltene Gabe ist der Dank. In der schönen Entsprechung dieser beiden Handlungen – Gabe und Dank – zeichnet sich eine Form gegenseitiger Anerkennung ab, die eines der Glücksmomente menschlichen Daseins ausmacht: der Aufgang spontanen Wohlwollens in zwischenmenschlichen Verhältnissen.

Meiner Ansicht nach ist bei der Deutung von Dorotheas Aussage besonderes Gewicht auf das letzte Wort zu legen. Alle, welche die hilfreiche Gabe erhielten, werden als *Erquickte* bezeichnet. Das ist das zentrale Motiv, auf das ich aufmerksam machen möchte. Unmittelbar vorher wurde der gleiche Wortstamm in Herrmanns Anrede an Dorothea verwendet, ausgesprochen in dem Moment, als sie – Epiphanie seines innersten Wunsches²¹ – unverhofft am Brunnen erscheint:

20 FA I/8, S. 860, VII. Gesang, Z. 23-27. Zitate aus *Herrmann und Dorothea* werden im Folgenden nach Gesang- (römisch) und Zeilenzahl (arabisch) angegeben.

21 Vgl. VII, 8-12: »Aber er fuhr aus dem staunenden Traum auf, wendete langsam / Nach dem Dorfe sich zu, und staunte wieder; denn wieder / Kam ihm die hohe Gestalt des herrlichen Mädchens entgegen. / Fest betrachtet er sie; es war kein Scheinbild, sie war es / Selber«. Die Isolation des den letzten Satz abschließenden Wortes »Selber« durch Zeilenbruch und Interpunktion akzentuiert den Zusammenfall von Idealbild und Wirklichkeit.

Find' ich dich, wackres Mädchen, so bald auf's neue beschäftigt,
Hülfreich Andern zu sein und gern zu erquicken die Menschen? (VII, 16-17)

Schon im ersten Gesang, als Herrmann mit Proviant und Kleidung für die Flüchtlinge losgeschickt wurde, wurde der infragestehende Begriff in einer Bemerkung des Vaters verwendet:

Und es sagte darauf, gerührt, der menschliche Hauswirt:
Möge doch Herrmann sie treffen und sie erquicken und kleiden. (I, 151-152)

Die syntaktische Isolierung des Partizips »gerührt« sowie der unüberhörbar ironische Akzent des Epithetons »menschlich« deuten an, dass an der Aussage des Vaters ein falsches Bewusstsein zum Ausdruck kommt. Allzu selbstzufrieden ergeht er sich in der gefühlten Rührung, gratuliert sich gleichsam zu seiner Menschlichkeit, anstatt selbst zur hilfreichen Tat zu schreiten.²² Damit wird aber die Funktion des Erquickungsbegriffs innerhalb des Handlungskomplexes Not-Hilfe-Gabe-Dank nicht tangiert. Offenbar legt Goethe großen Wert darauf, zu betonen, dass jenes Urphänomen menschlicher Solidarität als ein Ereignis der Erquickung verstanden werden soll.

Das Sinnspektrum, das sich durch Goethes Verwendung des Erquickungsbegriffs entfaltet, ist breit und vielfältig. Für die Zwecke dieses Essays reicht es jedoch hin, den hier relevanten Kerngehalt anhand von Fausts Monolog in der Szene *Anmutige Gegend* zu illustrieren.²³ Es handelt sich dort ebenfalls um die

22. Es liegt nahe, an dieser mit äußerster Knappheit gezeichneten Charakterisierung des Vaters, der ja »gerührt« auf den vom Apotheker gelieferten *Bericht* vom Leid der Flüchtlinge reagiert, ein Echo der Theaterkritik zu vernehmen, welche Rousseau in seinem im 18. Jahrhundert viel diskutierten *Lettre à M. d'Alembert* (1758) entwickelte: »En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre de notre; au-lieu que les infortunes en personne exigeroient de nous des soins, des soulagemens, des consolations, des travaux qui pourroient nous associer à leurs peines, qui couteroient du moins à notre indolence, & dont nous sommes bien aises d'être exemptes«. Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à M. d'Alembert* (1758), in: J.-J. R.: *Collection complète des œuvres*, vol. 6, Genf 1780-1789, <http://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php> (30.10.2023), S. 452.

23. Zeilen aus *Faust II* zur Deutung einer Stelle aus *Herrmann und Dorothea* heranzuziehen, mag aufgrund der weit auseinanderliegenden Entstehungszeiten als philologisch problematisch scheinen. Daher sei darauf hingewiesen, dass schon in *Iphigenie auf Tauris* die gleiche Bildlichkeit wie in der Faustszene zur Darstellung von Orests Wiedergeburt nach einem psychisch-moralischen Desaster verwendet wird: »Wenn in den Tropfen frischerquickter Blätter / Die neue Sonne tausendfach sich spiegelt« (FA I/5, Z. 1351 f.); »Die Erde dampft erquickenden Geruch / Und ladet mich auf ihren Flächen ein, / Nach Lebensfreud' und großer That zu jagen« (ebd., Z. 1362-1364).

Gewinnung neuen Lebens aus der Erschütterung eines unfassbaren Desasters und auch dort macht sich die gleiche lexikalische Emphase wie in den zitierten Passagen aus *Herrmann und Dorothea* bemerkbar. Mit pleonastischer Hervorhebung des Lebensbegriffs setzt der Monolog ein: »Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig«. ²⁴ Nicht bloß Fausts eigener Puls, sondern der Puls des Lebens selbst als umfassender natürlich-geistiger Prozessualität erneuert sich aus sich selbst. Darin besteht das im Monolog dramatisch entfaltete Geschehen und es gibt gute etymologische Gründe, das Syntagma »frisch lebendig«, das den Einsatz dieses Geschehens markiert, als Synonym für »erquickt« zu verstehen. Innerhalb der nachfolgenden 15 Zeilen des Monologs kommt dann der Erquickungsbegriff zweimal vor. Der Prozess von Fausts heilendem Schlaf und erfrishtem Erwachen nimmt am erquickenden Naturgeschehen teil.

Du Erde warst auch diese Nacht beständig
Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen, (4681 f.)

Und Zweig und Äste, frisch erquickt, entsprossen
Dem duft'gen Abgrund wo versenkt sie schliefen; (4690 f.)

Das Fazit ist klar genug. Die Erquickung erweist sich dort, wo aus der Zerstörung ein Neubeginn geschieht. Der Begriff funktioniert bei Goethe so, dass die im *Deutschen Wörterbuch* auseinandergehaltenen Sinndimensionen in ihrer Einheit gedacht werden: erstens die Bedeutung *Labung, Stärkung*; zweitens *Begeisterung* von Herz, Geist und Seele; drittens *Wiederbelebung*, auch und gerade im Sinne der *Wiederbelebung aus dem Tod*, worauf sich übrigens die Mehrzahl der Belege in Luthers Bibelübersetzung bezieht. ²⁵ Bei Goethe entfalten sich diese Begriffe auf einem Kontinuum, das die praktisch-soziale Dimension menschlicher Hilfeleistungen, die natürliche Dimension der Entstehung neuen Lebens, die subjektive Dimension gefühlsmäßig-geistigen Aufschwungs und schließlich die theologische Vorstellung von der Wiederbelebung nach dem Tod umfasst. Das gilt auch für *Herrmann und Dorothea*. In der Semantik des Epos sind Praxis, Gefühl, Natur und Gott zwar unterscheidbar, aber nicht trennbar. Der Erquickungsbegriff hat seinen Ort innerhalb eines integralen Konzepts lebendiger Erneuerung. Das ist im Blick zu behalten, wenn man die Brunnenszene liest,

²⁴ FA I/7/1, S. 205. Zitate aus *Faust* hiernach im Text mit Zeilenzahl angegeben; hier Z. 4679.

²⁵ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://woerterbuchnetz.de/DWB> (30.10.2023). Dass in den zitierten Faust-Versen Zweig und Äste einem duftigen *Abgrund* entsprossen seien, deutet auf mehr als das Erwachen aus dem botanisch begriffenen Winterschlaf hin.

denn diese Szene entspringt gleichsam aus den Verwendungen des Erquickungsbegriffs in Herrmanns Gruß und Dorotheas Antwort darauf. Was im Bereich des Praktischen schon geschehen ist – die hilfreiche Gabe –, soll sich nun am Brunnen auf einer anderen Stufe wiederholen. Aus diesem Brunnen quillt rein Erquickendes.

Ich komme nun zum dritten Motiv, das meines Erachtens für das Verständnis der Brunnenszene von besonderer Relevanz ist. Der wesentliche Aspekt lässt sich an einer Rede Herrmanns aus dem vierten Gesang aufzeigen:

Ja, das gewohnte Haus und der Garten ist mir zuwider;
 Ach! und die Liebe der Mutter, sie selbst nicht tröstet den Armen.
 Denn es löset die Liebe, das fühl' ich, jegliche Bande,
 Wenn sie die ihrigen knüpft; und nicht das Mädchen alleine
 Lässet Vater und Mutter dahinten, wenn sie dem Mann folgt,
 Auch der Jüngling er weiß nichts mehr von Mutter und Vater,
 Wenn er das Mädchen sieht, das einziggeliebte, davonziehn.
 Darum lasset mich gehn, wohin die Verzweiflung mich antreibt.
 Denn mein Vater, er hat die entscheidenden Worte gesprochen,
 Und sein Haus ist nicht mehr das meine, wenn er das Mädchen
 Ausschließt, das ich allein nach Hause zu führen begehre. (IV, 217-227)

Das am zitierten Passus zum Vorschein kommende Motiv erfasse ich mit der Formel *Radikalität der Liebe*. Es geht um die entwurzelnde Kraft dieses starken Gefühls, um dessen Fähigkeit, das Leben, das man bislang führte, gänzlich umzuwälzen. Vorgegebene Bindungen – Familie, Haus, Besitz, Status – verlieren ihren Wert gegenüber der restlosen Investition des eigenen Seins in das geliebte Wesen. Meines Wissens ist das Motiv in der Forschungsliteratur selten hervorgehoben worden. Schließlich scheint es ein triviales Phänomen – bloßer Komödienstoff – zu sein, dass der Sohn eine andere heiraten will, als zumal der Vater es wünscht. Aber in *Herrmann und Dorothea* geht es nicht bloß um den die Partnerwahl betreffenden Konflikt zwischen Vater und Sohn; es geht vielmehr um die umwälzende Gewalt, mit der die Liebe das Leben ergreift.²⁶ Goethe verwen-

26 Dass sich die umfassende Handlung in *Herrmann und Dorothea* gemäß den Grundlinien des komischen Mythos im Sinne von Northrop Frye entfaltet, soll mit dieser These nicht in Zweifel gezogen werden. Im Gegenteil: Herrmanns Vater, der Hauswirt, erfüllt vollkommen die Kriterien der komischen Rolle, die Frye als Figur der Blockade beschreibt. Das ist auch nicht überraschend, denn der Analyse Fries zufolge bildet der umfassende Sinn des komischen Archetyps (Mythos) den Prozess gesellschaftlicher Erneuerung ab. Darin besteht auch das Darstellungsanliegen von *Herrmann und Dorothea*. Vgl. Northrop Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton 1957, S. 163-185.

det das Motiv, um die innige Verwandtschaft zwischen den Vorgängen auf beiden Rheinseiten herauszustellen und damit das politische Thema mit dem Komplex Liebe und Familiengründung zu verknüpfen. Hier ist besonders an Herrmanns Aussage zu erinnern: »Denn es löset die Liebe, das fühl' ich, jegliche Bande [...]«. Die Formulierung kehrt fast wortgenau in jener Rede des Richters wieder, in der ausführlich von den vorausgegangenen Ereignissen in Frankreich berichtet wird. Das geschieht im sechsten Gesang, der die Überschrift *Das Zeitalter* trägt:

Denn wer läugnet es wohl, daß hoch sich das Herz ihm erhoben,
Ihm die freiere Brust mit reineren Pulsen geschlagen,
Als sich der erste Glanz der neuen Sonne heran hob,
Als man hörte vom Rechte der Menschen, das allen gemein sei,
Von der begeisternden Freiheit und von der löblichen Gleichheit!
Damals hoffte jeder, sich selbst zu leben; es schien sich
Aufzulösen das Band, das viele Länder umstrickte,
Das der Müßiggang und der Eigennutz in der Hand hielt. (VI, 6-13)

Das Spiegelverhältnis zwischen dem politischen Thema und dem Liebesthema gründet darin, dass es in beiden Fällen um Erneuerungsprozesse geht, das heißt, um Auflösung und Neugründung sowie um das Gelingen oder Misslingen solch radikalen Wandels. Auch und gerade in der Liebe steckt die Hoffnung, »sich selbst zu leben«, wie es in der Rede des Richters heißt, und das destruktive Potential der Liebe ist daran zu erkennen, dass Herrmann bereit ist (wie nach ihm Eduard in den *Wahlverwandtschaften*), sich aus Liebesverzweflung in den Krieg zu stürzen. Es gibt allerdings eine weitere semantische Dimension, die in der oben zitierten Rede Herrmanns (»Denn es löset die Liebe, das fühl' ich, jegliche Bande«) zum Ausdruck kommt. Denn das historische Paradigma der alle Bindungen auflösenden Radikalität der Liebe ist zweifellos das Leben und Wirken Christi. Das zeigt sich an den Jüngern, die sich ihren familiären und beruflichen Bindungen entreißen, um Jesus zu folgen. Das zeigt sich an der Universalität von dessen Lehre, die über Stammesbindungen hinausgreift. Und es zeigt sich an dem Familienbegriff, den Jesus vom Kreuz herab statuiert, indem er seinen Jünger Johannes zum Sohn Marias erklärt, wie er auch selbst Adoptivsohn war.²⁷ Im Folgenden soll nachgewiesen werden, dass der implizite Bezug zum

27 Der zuletzt genannte Punkt in Anlehnung an Michel Serres: »À partir de la naissance de Jésus comme fils adoptif, à partir de sa mort où il désigne, après lui, un fils adoptif et une mère adoptive, vierge une seconde fois de cette nouvelle maternité, l'humanité, dissolvant les liens de sang, affaiblissant ceux de la loi, interrompant du même coup les généalogies antiques, descendra ou engendrera moins par nature et de la légalité, mais seulement par

christlichen Liebesbegriff, der im Motiv der Liebesradikalität steckt, in der Brunnenszene eine differenzierte Ausfaltung erfährt.

Vorerst soll allerdings ein das Ereignis am Brunnen vorbereitender Schritt kurz erörtert werden. Es handelt sich um die erzähltechnische Notwendigkeit, die unerwartete Ankunft Dorotheas am Brunnen auf eine plausible Weise zu motivieren. Zunächst hat ihre unverhoffte Ankunft den Status eines epiphanischen Ereignisses, den Erscheinungen der Göttin Athena in den homerischen Epen analog. Epiphanien durchbrechen jedoch den Erzählfluss, stellen den Handlungsgang still, versetzen ins Staunen (vgl. VII, 8: »staunendem Traum«; VII, 9: »staunte wieder«). Somit hat der Rhapsode nun die Aufgabe, die unerwartete Ankunft Dorotheas an die vorausgehenden Ereignisse anzuknüpfen, damit episches Erzählen nach dem epiphanischen Moment sich im Modus poetischer Wahrscheinlichkeit fortsetzen kann. Goethe löst das Problem dadurch, dass er Dorotheas vorhin zitiertes Grußwort durch eine überaus praktische Begründung ihres Gangs zum Brunnen ergänzt:

Daß ihr aber sogleich vernehmet, warum ich gekommen,
 Hier zu schöpfen, wo rein und unablässig der Quell fließt,
 Sag' ich euch dies: es haben die unvorsichtigen Menschen
 Alles Wasser getrübt im Dorfe, mit Pferden und Ochsen
 Gleich durchwatend den Quell, der Wasser bringt den Bewohnern.
 Und so haben sie auch mit Waschen und Reinigen alle
 Tröge des Dorfes beschmutzt und alle Brunnen besudelt;
 Denn ein jeglicher denkt nur, sich selbst und das nächste Bedürfnis
 Schnell zu befried'gen und rasch, und nicht des Folgenden denkt er. (VII, 28-36)

Die schlichte Feststellung, das Wasser im Dorf sei schmutzig, hätte hier als Motivation genügt, aber Goethe lässt Dorothea auch erklären, wie es zu diesem misslichen Zustand gekommen ist. Das geht schnell ins Allgemeine. Dass das Wasser im Dorf nicht brauchbar ist, sei auf die allgemein menschliche Tendenz zurückzuführen, zunächst und zumeist »sich selbst und das nächste Bedürfnis« befriedigen zu wollen. Es handelt sich, so könnte man ihre Behauptung pointieren, um eine anthropologisch (vgl. »ein jeglicher«) bedingte Privilegierung des eigenen Interesses, die das Verständnis der Weltzustände verzerrt und negative Folgen zeitigt. Es ist nicht das erste Mal, das Goethe auf diese naturbedingte Einstellung zur Welt aufmerksam macht. In der einleitenden Überlegung seines

sa propre et bonne volonté, de choix et d'amour«. Michel Serres: *Hommage à M. René Girard*. Prononcé en l'église Saint-Germain-des-Prés le lundi 15 février 2016, <https://www.academie-francaise.fr/hommage-m-rene-girard-en-leglise-saint-germain-des-pres> (30.10.2023).

wissenschaftstheoretischen Aufsatzes »Der Versuch als Vermittler zwischen Objekt und Subjekt« (1793) stellt er ebenfalls fest: »Sobald der Mensch die Gegenstände um sich her gewahr wird, betrachtet er sie in Bezug auf sich selbst, und mit recht. Denn es hängt sein ganzes Schicksal davon ab, ob sie ihm gefallen oder mißfallen, ob sie ihn anziehen oder abstoßen, ob sie ihm nutzen oder schaden.«²⁸ Eckart Förster hat überzeugend zeigen können, dass diese Behauptung (und somit die ganze einleitende Partie des Aufsatzes) »gewissermaßen einen Kommentar zum Anhang des ersten Teils der *Ethik* [von Spinoza] darstellt«.²⁹ In der Tat formuliert Spinoza die Grundannahme seiner im Anhang gebrachten Darlegung folgendermaßen: »[...] daß alle Menschen den Trieb haben, ihren Nutzen zu suchen [...].«³⁰ Diese Textbezüge sind insofern für das Verständnis von *Herrmann und Dorothea* wichtig, als sie eine Dimension dessen erkennen lassen, worum es in der Brunnenszene eigentlich geht. Denn aus der Sicht von Spinoza und Goethe entsteht genuin philosophisches beziehungsweise (im Goethischen Sinne) naturwissenschaftliches Wissen nur dann, wenn man »den Maßstab des Gefallens und Mißfallens, des Anziehens und Abstoßens, des Nutzens und Schadens ganz entsag[t] [...].«³¹ Herrmanns und Dorotheas gemeinsamer Gang zum Brunnen beinhaltet die Abwendung von der Leitkategorie des Nutzens und die Hinwendung zu einer ruhig schauenden Haltung. Der Brunnen, »wo rein und unablässig der Quell fließt« und sich das Tiefste und das Höchste zur Einheit fügen, stellt einen Ort der Kontemplation dar, auch im philosophisch-religiösen Sinn. Es geht dort um den Rückgang ins Ursprüngliche, um die Besinnung auf das Ganze des endlich-unendlichen Lebens, um die schauende Erkenntnis der (mit Spinoza und Goethe gesprochen) Gott-Natur.

Die Gestaltung der Motivkomplexe *Erquickung* und *Liebesradikalität* sowie die Ausweisung des Brunnens als eines Orts der Kontemplation deuten den semantischen Raum an, innerhalb dessen sich die die Brunnenszene prägenden intertextuellen Bezüge ausfalten. Dabei handelt es sich nicht bloß um die von der Forschung gelegentlich hervorgehobene Anspielung auf die im *Alten Testament* geschilderten Verlobungen von Jakob und Rahel beziehungsweise Eliezer und Rebecca. Vielmehr ist der *gesamte* VII. Gesang als eine dialogische Auseinandersetzung mit der im *Johannesevangelium* dargestellten Begegnung zwischen

28 FA I/25, S. 26.

29 Eckart Förster: »Da geht der Mann dem wir alles verdanken!«. Eine Untersuchung zum Verhältnis Goethe-Fichte, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 45, 1997, S. 331-344; hier S. 335.

30 »[...] quod omnes homines appetitum habent suum utile quaerendi [...].« Benedict de Spinoza: Die Ethik, übers. von Jakob Stein, Stuttgart 1977, S. 92 f.

31 FA I/25, S. 26.

Jesus und der Samariterin zu betrachten. Auf diesen komplexen intertextuellen Zusammenhang ist nun einzugehen.

Im Evangelium fängt die infragestehende Episode folgendermaßen an:

Es war aber daselbst Jakobs Brunnen. Da nun Jesus müde war von der Reise, setzte er sich also auf den Brunnen; und es war um die sechste Stunde. Da kommt ein Weib aus Samaria, Wasser zu schöpfen. Jesus spricht zu ihr: Gib mir zu trinken! (Denn seine Jünger waren in die Stadt gegangen, daß sie Speise kauften.) [Johannes 4: 6-8]

Das von Johannes konstruierte Narrativ behandelt die Ankunft der Samariterin mit zwei kargen Sätzen, während Goethe, wie wir gesehen haben, sowohl Herrmann als auch Dorothea kurze Begrüßungen aussprechen lässt, die um den Begriff der Erquickung zentriert sind. Diese Differenz wird jedoch durch die szenischen Korrespondenzen und das symmetrische Arrangement des Personals überbrückt. Die räumliche Situation ist die gleiche: Herrmann am Brunnen, Dorothea dorthin kommend, um Wasser zu schöpfen. Der Abwesenheit des Apothekers und des Pfarrers, die Herrmann auf seiner Fahrt zu den Flüchtlingen begleitet hatten, entspricht auf biblischer Seite die Abwesenheit der Jünger. Somit ergibt sich eine situative Kongruenz, auf deren Basis die semantischen Relevanzen des intertextuellen Bezugs ästhetisch-hermeneutisch thematisiert und reflektiert werden können.

Eine erste Reflexionsstufe betrifft den gesellschaftlich-politischen Kontext:

Spricht nun das samaritanische Weib zu ihm: Wie bittest du von mir zu trinken, so du ein Jude bist, und ich ein samaritanisches Weib? (Denn die Juden haben keine Gemeinschaft mit den Samaritanern.) [Johannes 4: 9]

Sowohl durch die Aussage der Samariterin als auch durch den beigefügten Kommentar wird hervorgehoben, dass Jesus die Barriere sozialer Exklusion, welche unter normalen Umständen Kontakt zwischen einem Juden und einer Samariterin ausschloß, mit der Bitte: »Gib mir zu trinken!« durchbrochen hatte. Das imprägniert in doppelter Hinsicht die dargestellte Situation des Epos. Zunächst wird die soziale Nicht-Zugehörigkeit der aus Frankreich kommenden Flüchtlinge, die nunmehr auf der rechten Rheinseite als Fremde gelten, hervorgehoben. Was heißt aber fremd und welche Verpflichtungen hat man den Fremden gegenüber? Diesbezüglich gibt Goethes Text klare Auskunft: Die den Stammesunterschied überschreitende und damit tabubrechende Handlung des Gottessohns wird zum Vorbild gastfreundlichen Verhaltens gegenüber den aus Frankreich kommenden Flüchtlingen. Zeitgenössische Leser werden die Pointe erfasst haben. Als Friedrich II. im Jahr 1785 profane Kuppeltürme für die



Abb. 1 Französische Kirche am Gendarmenmarkt, Berlin.

© Foto: David E. Wellbery

Französische Kirche am Gendarmenmarkt (Abb. 1) sowie für die ihr gegenüberstehende Deutsche Kirche errichten ließ, erhielt Daniel Chodowiecki (1721-1801), ein Mitglied der Hugenottengemeinde, den Auftrag, Reliefs für die Giebfelder zu entwerfen. Eins davon stellt die Begegnung zwischen Jesus und der Samariterin dar. Zehn Jahre danach lag es auf der Hand, dieses Bildprogramm mit Blick auf die Situation in Frankreich nach Ausbruch der Revolution zu aktualisieren. Ein anderes Werk bildender Kunst ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Zwischen 1784 und 1797 arbeitete Goethes ehemaliger Mallehrer Adam Friedrich Oeser an der Ausstattung der Nikolaikirche in Leipzig. Das zweite Bild an der rechten Chorwand, das 1788-1789 entstand, stellt eine empfindsam fließende Variante des biblischen Motivs dar. Ein Tagebucheintrag

vom 30.12.1796 – also drei Monate nach Beginn der Arbeit an *Herrmann und Dorothea* – hält den Namen des an dem Tag eingeladenen Gesprächspartners sowie den Gegenstand des Gesprächs fest: »Prof. Oeser, Nikolaikirche«. ³² Auf Grund des knappen Notats lässt sich mutmaßen, dass Goethe über das Bildprogramm der Leipziger Kirchengestaltung informiert war.

Etwas komplizierter wird der Textvergleich auf der die Sexualmoral und das Verhältnis Mann/Frau betreffenden semantischen Ebene:

Jesus spricht zu ihr: Gehe hin, rufe deinen Mann und komm her! Das Weib antwortete und sprach zu ihm: Ich habe keinen Mann. Jesus spricht zu ihr: Du hast recht gesagt: Ich habe keinen Mann. Fünf Männer hast du gehabt, und den du nun hast, der ist nicht dein Mann; da hast du recht gesagt. [Johannes 4: 16-19]

Kann ich im Hause des würdigen Manns mich, dienend, ernähren
 Unter den Augen der trefflichen Frau, so tu' ich es gerne;
 Denn ein wanderndes Mädchen ist immer von schwankendem Rufe. (VII, 91-93)

Selbstverständlich wird im Epos das Thema der Sexualmoral nicht mit der gleichen Strenge wie im Johannesevangelium behandelt, aber Dorotheas Wort vom »schwankenden Ruf« eines »wandernden« Mädchens lässt nichtsdestoweniger die Frage der Sexualmoral aufkommen, und der Ring, den sie noch am Finger trägt, deutet an, dass die von Jesus erhobene Frage nach dem rechtmäßigen Ehemann der Samariterin auch Dorotheas Situation und damit ihr Verhältnis zu Herrmann tangiert. Die durch den Bezug zum Text des Evangeliums aktivierte Thematisierung der Sexualmoral erfordert vom Rezipienten jedoch ein Hinausdenken über die moralistische Grundannahme des biblischen Modells. ³³ Wir können hier an Überlegungen Ilse Grahams anknüpfen, in denen die zentrale Bedeutung des »Schwankenden« als eines Leitbegriffs der Werksemantik herausgearbeitet wird. ³⁴ Der Begriff ist im Kontext des Morphologie-Gedankens zu verorten. Schwankend sind Formen im Zustand der Auflösung und der Umbildung. »[G]elöst sind die Bande der Welt« (VII, 89) stellt Dorothea fest, alles

32 Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abteilung III: Goethes Tagebücher, Bd. 2: 1790-1800, Weimar 1888.

33 In diesem Zusammenhang ist auch ein Vergleich mit der *Luise*-Idylle von Voß instruktiv, einem Text, der obsessiv um die unversehrte Jungfräulichkeit der Titelfigur kreist.

34 Ilse Graham: *A Delicate Balance*. »Herrmann und Dorothea«, in: I. G.: Goethe. *Portrait of an Artist*, Berlin 1977, S. 297-313.



Abb. 2 Angelika Kauffmann: Christus und die Samariterin am Brunnen (1796).
 © Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München

ist ins Schwanken geraten, und die dem Menschen gestellte Aufgabe besteht darin, den gelungenen Übergang in einen stabilen Zustand gerade noch zu bewerkstelligen.³⁵ Das gilt auch auf der Ebene individuellen Lebens, wo zumal moralisch Schwankendes zu bestehen ist. So ist, wie wir bald sehen werden, das Bild ihres Zusammenseins, das Herrmann und Dorothea im Wasser erblicken, noch »schwankend«, ihre Einheit noch nicht zur gültigen Form geworden. Anfechtungen sind noch zu widerstehen.

35 Ein Echo dieses Dorothea-Wortes ist in der Charakterisierung des historischen Moments, die Hegel seiner letzten Vorlesung in Jena (1806) einfügte, deutlich vernehmbar: »Wir stehen in einer wichtigen Zeitepoche, einer Gärung, wo der Geist einen Ruck getan, über seine vorherige Gestalt hinausgekommen ist und eine neue gewinnt. Die ganze Masse der bisherigen Vorstellungen, Begriffe, die Bande der Welt, sind aufgelöst und fallen wie ein Traumbild in sich zusammen«. Zitiert nach Karl Rosenkranz: Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben, Berlin 1844, S. 214.

Ich wende mich nun der letzten Reflexionsstufe zu, auf der tiefgreifende Unterschiede zwischen Text und Prätext hervortreten. Die Vermittlungsarbeit erweist sich hier erst recht als Entfaltung von Sinn generierenden Differenzen.

Jesus antwortete und sprach zu ihr: Wenn du erkennstest die Gabe Gottes und wer der ist, der zu dir sagt: »Gib mir zu trinken!«, du bätest ihn, und er gäbe dir lebendiges Wasser. Spricht zu ihm das Weib: HERR, hast du doch nichts, womit du schöpfest, und der Brunnen ist tief; woher hast du denn lebendiges Wasser? Bist du mehr denn unser Vater Jakob, der uns diesen Brunnen gegeben hat? Und er hat daraus getrunken und seine Kinder und sein Vieh. Jesus antwortete und sprach zu ihr: Wer von diesem Wasser trinkt, den wird wieder dürsten; wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird ewiglich nicht dürsten; sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt. [Johannes 4: 10-14]

Flachgegraben befand sich unter den Bäumen ein Brunnen.
Stieg man die Stufen hinab, so zeigten sich steinerne Bänke,
Rings um die Quelle gesetzt, die immer lebendig hervorquoll,
Reinlich, mit niedriger Mauer gefaßt, zu schöpfen bequemlich. (V, 155-158)

Die entscheidende Differenz zwischen der epischen Darstellung und dem biblischen Referenztext besteht in der unterschiedlichen semantischen Besetzung des dem Brunnen entspringenden Wassers. Schon im V. Gesang hatte Goethe den Bezug zur Lutherbibel hergestellt, und zwar vor allem durch Erinnerung an den biblischen Ausdruck »lebendiges Wasser«, der bei Goethe als »Quelle [...], die immer lebendig hervorquoll«, wiederkehrt. Damit tritt aber schon bei der ersten Erwähnung des Brunnens die Sinn generierende Abweichung gegenüber der Vorlage hervor. Der biblische Gebrauch des Ausdrucks »lebendiges Wasser« vermittelt einen Doppelsinn, dessen Teilbedeutungen sauber getrennt werden können. Und eine solche Trennung führt Jesus auch durch, indem er zwischen dem Wasser des Brunnens, das den Durst nur vorübergehend lösche, und dem metaphorischen Wasser seiner Heilsbotschaft, »das in das ewige Leben quillt«, unterscheidet. Ein Bildprogramm, das vom späten Mittelalter bis hin zu Angelika Kauffmann variiert wird, hält diese Unterscheidung dadurch fest, dass sie den Gottessohn auf die himmlische Erquickung des Glaubens mit dem Zeigefinger weisend zeigt. (Das thematisch einschlägige Gemälde von Angelika Kauffmann ist übrigens im gleichen Jahr wie Goethes *Herrmann und Dorothea* entstanden, Abb. 2.) Vor diesem biblisch-ikonographischen Hintergrund zeichnet sich die von Goethe durchgeführte semantische Umbesetzung in aller Deutlichkeit ab. Die vertikale Differenzierung irdisch/himmlisch wird durch ein umfas-

sendes Naturkonzept ersetzt; es gibt nur *ein* lebendiges Wasser, dafür aber einen mehrdimensionalen Begriff von Lebendigkeit.

[...] und auf das Mäuerchen setzten
 Beide sich nieder des Quells. Sie beugte sich über, zu schöpfen;
 Und er faßte den anderen Krug, und beugte sich über.
 Und sie sahen gespiegelt ihr Bild in der Bläue des Himmels
 Schwanken, und nickten sich zu, und grüßten sich freundlich im Spiegel.
 Laß mich trinken, sagte darauf der heitere Jüngling;
 Und sie reicht' ihm den Krug. Dann ruhten sie beide, vertraulich
 Auf die Gefäße gelehnt; [...] (VII, 39-45)

Hat man die Leitdifferenz zwischen Text und Intertext erkannt, so strömt einem die semantische Fülle der Brunnenszene entgegen. Es geht um die Lebensquelle, deren reinsten Ausdruck die Liebe ist. Inneres und Äußeres, Natürliches und Seelisch-Geistiges durchdringen sich. Das Spiegelbild beider im Wasser ist Reflex der inneren Bewegung der Liebe, die sich zwar noch schwankend zeigt, jedoch vom reinen Blau des Äthers grundiert ist. Die biblische Unterscheidung von Irdischem und Himmlischem ist im Bilde aufgehoben, oben und unten in der Reflexion vereinigt. Der korrespondierende Moment im Johannesevangelium ist der Augenblick inneren Wandels, in dem die Samariterin in Jesus den Messias erkennt. Goethe macht daraus gegenseitige Erquickung im Geben und Nehmen. Der von Jesus im 10. Vers geäußerte Konditionalsatz: »Wenn du erkennstest die Gabe Gottes ...«, passt genau zu Herrmann, dessen Dorothea ja dem Wortsinn nach Gottesgeschenk ist. Auch die Rollenverteilung wird in Goethes Umarbeitung flüssiger; die klare Hierarchie göttlich/menschlich geht in menschliche Gegenseitigkeit über, an der sich Göttliches allererst verwirklicht.

Der intertextuelle Bezug des VII. Gesangs von *Herrmann und Dorothea* zum biblischen Text beschränkt sich nicht auf das Zusammensein am Brunnen. Das 4. Kapitel des Johannesevangeliums findet nämlich darin seinen Abschluss, dass Jesus zwei Tage bei dem Samaritervolk in der Stadt Sichar verbringt. Zweck des Aufenthalts ist die Verbreitung seiner Botschaft, deren Wahrheit die Samariterin aufgrund ihres Erlebnisses am Brunnen bezeugen kann. Auch diese Episode wird in die epische Handlung verwoben:

Und sie reichte das Wasser herum. Da tranken die Kinder,
 Und die Wöchnerin trank, mit den Töchtern, so trank auch der Richter.
 Alle waren geletzt, und lobten das herrliche Wasser;
 Säuerlich war's und erquicklich, gesund zu trinken den Menschen.
 Da versetzte das Mädchen mit ernstestn Blicken und sagte:

Freunde, dieses ist wohl das letztemal, daß ich den Krug euch
 Führe zum Munde, daß ich die Lippen mit Wasser euch netze:
 Aber wenn euch fortan am heißen Tage der Trunk labt,
 Wenn ihr im Schatten der Ruh' und der reinen Quellen genießet,
 Dann gedenket auch mein und meines freundlichen Dienstes,
 Den ich aus Liebe mehr als aus Verwandtschaft geleistet. (VII, 39-45)

Herrmann begleitet Dorothea ins Flüchtlingslager, wo sie Abschied nimmt. Damit wird wie in Chodowieckis Relief die Situation der Flüchtlinge insgesamt im Lichte des biblischen Prätextes gesehen. Flucht und Erquickung: damit ist der in dieser letzten Szene dargestellte Übergang erfasst. Der am Brunnen gewonnene Wille zum Neubeginn breitet sich im Volk aus. Hier zeichnet sich eine weitere und überaus wichtige Umwandlung des biblischen Textes insofern ab, als Dorothea zunehmend in den Vordergrund rückt und die Rolle Christi erbt. Die Flüchtlinge nehmen an der von Dorothea mitgebrachten Erquickung teil, als wäre sie selbst die Quelle. Hat der Leser den appresentierten biblischen Intertext, wo es ja um die Verbreitung der Botschaft Christi geht, aktualisiert, dann lässt sich die auf das »herrliche« Wasser bezogene Zeile voll auskosten: »Säuerlich war's und erquicklich, gesund zu trinken den Menschen«. Schließlich bricht am Ende des eben zitierten Passus die ästhetische Kühnheit des Epos vollends durch: »Dann gedenket auch mein [...]«. Dorotheas Abschiedsworte lassen Anklänge an die Abendmahlsrede Christi vernehmen.

III.

Bevor ich auf die allgemeine Problematik der Intertextualität und des Denkbilds zurückkomme, will ich kurz auf zwei andere Texte von Goethe hinweisen, die zu dem mit Blick auf *Herrmann und Dorothea* angesprochenen Problemzusammenhang gehören. Zunächst ist auf eine Stelle in dem Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* zu verweisen.³⁶ Wie das Epos verarbeitet das Drama ein antikes Gattungsmodell, aber auch hier gilt mein Interesse nicht dieser vordergründigen Beziehung, sondern den intertextuellen Möglichkeiten, die in der sprachlichen Textur angelegt sind. Es soll gezeigt werden, dass die an der Brunnenszene dar-

36 Auf zwei Beiträge vom Verfasser, welche die hier skizzierte Deutungslinie ausführen, ist hier hinzuweisen: David E. Wellbery: Goethes »Iphigenie auf Tauris«. Ein Beitrag zur morphologischen Hermeneutik, in: Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik, hg. von Jan Urbich und David E. Wellbery, Göttingen 2024, S. 55-93; D. E. W.: »Dies Bildnis ist bezaubernd schön«. Notes on the Morphology of Eighteenth-Century Drama, in: The Germanic Review, 2024, S. 373-401.

gelegte Bezüglichkeit auch die Semantik des zehn Jahre zuvor veröffentlichten Dramas prägt. An den zwei Werken kann man nicht nur eine gemeinsame Technik der Sinnbildung, sondern auch Refraktionen eines gemeinsamen Kerngehaltes erkennen.³⁷ Hier kann das nur an einem Moment der dramatischen Handlung demonstriert werden, allerdings an einem, der als entscheidend für den umfassenden Sinn des Stücks zu betrachten ist. Es handelt sich um jene Äußerung Iphigenies, welche die Peripetie der dramatischen Handlung vollzieht. Vor Thoas stehend, wendet sich Iphigenie an die Götter, dann an Thoas selbst (»Ja, vernimm ...«), dem sie den geplanten Raub der Statue sofort offenbart:

Wenn

Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet;
 So zeigt's durch euern Beistand und verherrlicht
 Durch mich die Wahrheit! – Ja, vernimm, o König,
 ... (FA I/5, Z. 1916-1919)

Johannes 17:1: »So redete Jesus, und hob seine Augen auf zum Himmel und sprach: Vater, die Stunde ist da, verherrliche deinen Sohn, damit der Sohn dich verherrliche.«

Zwischen zwei Verwendungen des Wortstamms *wahr* sind die den Atridenfluch durchbrechenden Zeilen aufgespannt. Sie markieren die zwei Seiten der dem Ausruf zugrundeliegenden Konditionalstruktur, deren semantischer Gehalt sich folgendermaßen umreißen lässt. Das wahrhafte Sein des Göttlichen erweist sich ausschließlich an von Menschen durchgeführten Akten, die aus der normativen Verpflichtung zur Wahrheit hervorgehen. Durch diese Sinnsetzung wird das von Iphigenie gehegte, jedoch durch die scheinbare Ausweglosigkeit der dramatischen Situation schwer angefochtene Bild des Göttlichen gerettet. Gerettet wird es allerdings nur deswegen, weil Iphigenie vorher den Wunderglauben, der ihr bisheriges Verhältnis zu den Göttern geprägt hatte, abzulegen vermochte.

37 Der hier mit Bezug auf *Herrmann und Dorothea* und *Iphigenie auf Tauris* beschriebene semantische Zusammenhang spielt auch in der Handlungssequenz, die sich in den Kapiteln 4-7 des IVten Buches von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796) ausfaltet, eine zwar realistisch gedämpfte, aber trotzdem unverkennbare Rolle. Da geht es um Wilhelms Verwundung beim Überfall der Freibeuter und die daran anschließende Erscheinung (auch eine Epiphanie) der schönen Amazone, eine Episode, die man ruhig als Wendepunkt des Romans bezeichnen kann. Der Ort, an dem das alles geschieht, wird folgendermaßen beschrieben: »Eine große sanft-abhängige Waldwiese lud zum Bleiben ein; eine eingefaßte Quelle bot die lieblichste Erquickung dar, und es zeigte sich an der andern Seite durch Schluchten und Waldrücken eine ferne, schöne und hoffnungsvolle Aussicht«, FA I/9, S. 584.

Allein die aus dem Wahrheitsgebot hervorgehende Tat, die ja auch unbedingte Achtung für den gegenüberstehenden Menschen einschließt, bietet ein würdiges Bild des Göttlichen. In seinem im *Goethe-Handbuch* veröffentlichten Beitrag zu *Iphigenie* hat Terence James Reed – meines Wissens zum ersten Mal – darauf aufmerksam gemacht, dass an der zitierten Stelle der Bibelvers Johannes 17:1 nachklingt.³⁸ Das entspreche, so Reed, der im *Iphigenie*-Drama durchgehend bemerkbaren Tendenz, die Vielfalt der griechischen Götterwelt in eine monotheistisch gefärbte Auffassung des Göttlichen zu überführen. Aus der hier vertretenen Deutungsperspektive ist jedoch die wichtigere Implikation darin zu sehen, dass Iphigenie ihre Gottesvorstellung durch eine Transformation des biblischen Intertextes gewinnt, und zwar eine Transformation, die das von Johannes gesetzte Verhältnis gegenseitiger Verherrlichung zwischen Gottvater und Gottessohn auf eine Verherrlichung der Wahrheit umstellt.

Reeds Nachweis des Bezuges zu Johannes 17:1 ist durch den Hinweis auf eine verwandte, vielleicht sogar sinnträgigere Johannes-Referenz zu ergänzen, die in einem kurz auf Iphigenies Appell an die Götter folgenden Dialogabschnitt vorkommt. Hier geht es um die Stimme und damit auch um das Erhören der Wahrheit:

THOAS Du glaubst, es höre
 Der rohe Scythe, der Barbar, die Stimme
 Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
 Der Grieche, nicht vernahm?
 IPHIGENIE Es hört sie jeder,
 Geboren unter jedem Himmel, dem
 Des Lebens Quelle durch den Busen rein
 Und ungehindert fließt. (FA I/5, Z. 1936-1942)

Johannes 18: 37: »Ich bin dazu geboren und in die Welt gekommen, daß ich die Wahrheit bezeugen soll. Wer aus der Wahrheit ist, der hört meine Stimme.«

Auch hier gilt, dass der Sinn der Stelle nur dann erfasst wird, wenn man die Tendenz der intertextuellen Bezugnahme einschließlich der durchgeführten Modi-

38 Terence James Reed: »Iphigenie auf Tauris«, in: *Goethe-Handbuch*, Bd. 2: Dramen, hg. von Theo Buck, Stuttgart/Weimar 1996, S. 195-228; hier S. 222. Eine an Reed anknüpfende, allerdings negativ gerichtete Deutung des Christus-Bezuges bietet Monika Fick: *Goethes »Iphigenie auf Tauris« und der Stoff von »Atreus und Thyest«*, in: *Literatur und praktische Vernunft*, hg. von Cornelia Rémi et al., Berlin/New York 2016, S. 357-391, bes. S. 381-391.

fikationen des Bezugstextes berücksichtigt. Durch die Art, wie Iphigenie die ironisch-bittere und in ihrer Schärfe durchaus berechnete Bemerkung von Thoas aufgreift, gewinnt die Anspielung auf die biblische Vorlage ihre besondere Nuance. Denn Iphigenies Antwort auf Thoas wird so formuliert, dass sie einerseits den Johannes-Vers durchschimmern lässt, andererseits aber die semantische Tendenz des Bibelwortes gleichsam umbiegt. Das Wort Christi: »Wer aus der Wahrheit ist, der hört meine Stimme« wird dahingehend umgedeutet, dass die Bedingung nunmehr nicht das Aus-der-Wahrheit-Sein, d. h. der christliche Glaube ist, sondern vielmehr die Reinheit der Lebensquelle, der menschliches Sprechen und Verstehen entspringen. Und diese Reinheit ist an kein Volk (vgl. »Geboren unter jedem Himmel«) und somit auch an keine institutionalisierte Lehre gebunden. Für unsere gegenwärtige Fragestellung von besonderem Interesse ist jedoch die von Iphigenie hier eingesetzte, dem biblischen Text völlig fremde Metaphorik, die eine frappierende Kontinuität mit der Brunnenszene in *Herrmann und Dorothea* aufweist. Dort hatte die reine Quelle eine referentielle Absicherung in der fiktiven Wirklichkeit, nämlich in dem der Erde eingesenkten, mit Steinen umgebenen Brunnen auf der östlichen Rheinseite. Im Hintergrund stand dann auch der biblische Jakobsbrunnen. Dieser fiktional reale Brunnen musste gleichsam konnotativ ätherisiert werden, damit die metaphysische Bedeutung eines natürlich-geistigen Seins-Kontinuums konfiguriert werden konnte. Im *Iphigenie*-Drama hingegen hat die Quelle eher den Status eines transzendentalen Ursprungs, deren Reinheit die aus sich hervorgehende Spontaneität des sich bestimmenden ethischen Subjekts ist. Nichtsdestoweniger ist die Kontinuität der poetischen Gestaltungsstrategie evident. Nicht nur geht es in beiden Fällen um eine kühne Umdeutung der biblischen Vorgabe, die den nunmehr modifizierten christlichen Gehalt in eine umfassende naturphilosophisch-ethische Konzeption integriert, sondern diese Transformations- und Syntheseleistung beruht auch in beiden Fällen auf der strukturgebenden Metapher der Quelle. Sie ist gleichsam der Motor des intertextuellen Aneignungsprozesses.

MULIER SAMARITANA (St. Joh. IV)

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland

Abram ließ die Herde führen,

Bei dem Eimer der dem Heiland

Kühl die Lippe durft berühren;

Bei der reinen reichen Quelle

Die nun dorther sich ergießet,

Überflüssig, ewig helle,

Rings durch alle Welten fließet – (*Faust II*, 12045-12052)

Im Zusammenhang mit dem hier umrissenen Deutungskonzept erübrigt es sich nicht, daran zu erinnern, dass der Samariterin, die in der Brunnenszene des Epos vorübergehend in die Dorothea-Figur eingeflossen war, in der Szene *Bergschluchten* in *Faust II* ein Auftritt als eine der drei Büsserinnen gegönnt wird, die Gretchen der Mater Gloriosa empfehlen. In ihrer Rede ist der metaphysische Sinn des dem Urquell entströmenden Wassers als reiner Überfluss lebendigen Seins erkenntlich, nun jedoch in einem lyrischen Duktus artikuliert, der die Schranken epischer und dramatischer Darstellung sprengt. Die Dinge – der Brunnen, der Eimer, die Lippe – sind ihrer szenischen Einbettung entrissen und zu poetischen Chiffren geworden, die zu einem Denkbild frei kombiniert werden können. Die vom Gebot der Darstellung entbundene poetische Imagination ergeht sich in den kosmischen Dimensionen des evozierten Seinsvorgangs. Schließlich löst sich die Metapher der Quelle, die sich sowohl im *Iphigenie*-Drama als auch in *Herrmann und Dorothea* als prinzipieller Sinngenerator erwies, von jeglicher referentiellen Rückbindung und wird somit zur verabsolutierten Metapher des Absoluten.³⁹

Die herangezogenen Exzerpte aus *Iphigenie auf Tauris* und *Faust II* dürfen als Bestätigung der skizzierten Lektüre der Brunnenszene aus *Herrmann und Dorothea* insofern gelten, als für alle drei Texte der Bezug zum Johannesevangelium wesentlich ist und in allen drei die Quellenmetapher den Brennpunkt des intertextuellen Bezugs abgibt. Wie ist aber die spezifische Art der intertextuellen Sinnbildung in *Herrmann und Dorothea* auf den Begriff zu bringen? Zunächst ist festzuhalten, dass die lückenlose Mimesis des Epos sowie die straff gefügte dramatische Handlungsstruktur von *Iphigenie auf Tauris* den jeweils vorherrschenden rezeptionssteuernden Faktor ausmachen. Beide Werke treten auf als Entwürfe von fiktiven Welten, auch wenn die Darstellung durch mitthematisierte Gattungskonventionen und abgehobene sprachliche Stilisierung gefiltert ist. Somit bildet der mitgehende Nachvollzug des erzählten bzw. inszenierten Geschehens die primäre Rezeptionshaltung. Erst in der Vergegenwärtigung einer dargestellten Welt verwirklicht sich die Werkintention. Der Verbund von Darstellung und Rezeption konstituiert die Dimension ästhetischen Scheins. Die Analyse hat jedoch auch gezeigt, dass dieser Dimension eine, wenn man will, esoterische Sinnschicht gegenübersteht. Beide Texte entwerfen, wenn auch nur vorübergehend, eine zweite Welt, die als Konstellation aus historischen Sinnvorgaben beschreibbar ist. Sie ist Gegenstand eines dem ästhetischen Schein überlagerten zweiten Rezeptionsvorgangs. Hier geht es nicht um die Aktualisierung einer Erfahrungswelt, sondern um die Erfassung von Konzepten,

39 Hans Blumenbergs Überlegungen zur Quellenmetaphorik enthalten interessante Beobachtungen zu Goethe, berühren jedoch den hier analysierten Textzusammenhang nicht. Vgl. Hans Blumenberg: *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. von Ulrich von Bülow und Doris Krusche, Frankfurt a. M. 2012, S. 7-93.

und zwar im Hinblick auf ihren spezifischen historischen Index. Damit wird eine historisch-hermeneutische Reflexion auf die Kategorien, welche der fiktiven Welt zugrunde liegen, in Gang gebracht. Das geschieht allerdings nicht so, dass der Bezugstext den Schlüssel zur Dekodierung der fiktiven Welt abgibt. Im Gegenteil, in *Herrmann und Dorothea* ist die biblische Vorgabe keineswegs die letztgültige Gestalt des Sinns, sondern selbst Gegenstand sinnmodifizierender Interpretationsarbeit. In der Brunnenszene wird das 4. Kapitel des Johannes-evangeliums zwar als unentbehrliche Artikulation einer wesentlichen Erfahrungsdimension anerkannt, sonst wäre ja die durchgehende Bezugnahme darauf überflüssig. Aber der Standpunkt des biblischen Sinnentwurfs wird gleichzeitig unterhöhlt, dessen kategoriale Grundlage – zum Beispiel die Unterscheidungen himmlisch/irdisch und Gott/Natur – aufgelöst und im Sinne des monistischen Erquickungskonzepts neu konfiguriert. Die Konsequenz dieses Verfahrens für die Rezeptionshaltung ist klar. Zwar ist eine auf den dargestellten Weltausschnitt zugreifende Einstellung noch möglich; die epische Mimesis ist ja lückenlos. Aber eine sich primär an dieser Schicht orientierende Lektüre verfehlt die Werkintention, weil sie den konzeptuellen Gehalt des Werks nicht zu erfassen vermag. Dazu bedarf es einer vermittelnden Reflexionsleistung, welche die im Werk vollzogene historisch-hermeneutische Erinnerungsarbeit nachvollzieht. Man muss zur Einsicht gelangen, dass die Darstellung das biblische Paradigma umbildet, dessen Schranken – zum Beispiel die dualistische Weltkonstruktion – abwirft und dessen Wahrheitsmoment in die eigene Konzeption integriert. Die Reflexion, die im dichterischen Text geleistet wird und vom Rezipienten nachzuvollziehen ist, ist daher als produktive Überschreitung des biblischen Sinnentwurfs zu begreifen. Ähnlich verhält es sich mit dem intertextuellen Verfahren in *Iphigenie auf Tauris*. Dass der Wendepunkt des Dramas auf jenen Punkt im Leben Christi bezogen ist, da seine Kreuzigung beschlossen wird, ist ein Faktum, das in jede dem normativen Anspruch des Dramas gerecht werdende Rezeption eingehen müsste. Der Intertext trägt zur Sinngestaltung bei, verschlingt sie aber nicht. Das heißt, das Leben Christi liefert nicht den Sinn der dramatischen Handlung, obwohl semantische Elemente aus dem biblischen Bericht von seinem Leben zum dramatischen Sinn beitragen. Man kann das Fazit dahingehend formulieren, dass sowohl in *Iphigenie* als auch in *Herrmann und Dorothea* die Bezugstexte ihre Transparenz ablegen. Zur Funktionsweise der Intertextualität gehört nunmehr, dass deren semantischer Gehalt in seiner spezifischen Differenz zum dargestellten Geschehen mitthematisiert wird. In vielen zum Spätwerk gehörenden Werken – in *Pandora* zum Beispiel, oder im *Divan*, oder in *Faust II* – ist das anders. Hier haben wir es mit einer durchgehend aus Texten konstruierten Welt zu tun. Hier ist die Intertextualität nicht mehr Mittel, sondern Zweck der Textproduktion. Für dieses intertextuelle Verfahren bietet der Begriff des Denkbilds das passende Konzept.

Literatur

- Blumenberg, Hans: Quellen, Ströme, Eisberge, hg. von Ulrich von Bülow und Doris Krusche, Frankfurt a. M. 2012.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://woerterbuchnetz.de/DWB> (30.10.2023).
- Eibl, Karl: Anamnesis des »Augenblicks«. Goethes poetischer Gesellschaftsentwurf in »Hermann und Dorothea«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58/1, 1984, S. 111-138.
- Fick, Monika: Goethes »Iphigenie auf Tauris« und der Stoff von »Atreus und Thyest«, in: Literatur und praktische Vernunft, hg. von Cornelia Rémi et al., Berlin/New York 2016, S. 357-391.
- Förster, Eckart: »Da geht der Mann dem wir alles verdanken!«. Eine Untersuchung zum Verhältnis Goethe-Fichte, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 45, 1997, S. 331-344.
- Frye, Northrop: Anatomy of Criticism. Four Essays, Princeton 1957.
- Geßner, Salomon: Idyllen von dem Verfasser des Daphnis, Zürich 1756.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abteilung III: Goethes Tagebücher, Bd. 2: 1790-1800, Weimar 1888.
- Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen, hg. von Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M. 1987-2013.
- Graham, Ilse: A Delicate Balance. »Hermann und Dorothea«, in: I. G.: Goethe. Portrait of an Artist, Berlin 1977, S. 297-313.
- Hartman, Geoffrey: Adam on the Grass with Balsamum, in: G. H.: Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970, New Haven/London 1970, S. 124-150.
- Husserl, Edmund: Husserliana. Gesammelte Werke, Bd. 1: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, hg. von Stephan Strasser, Den Haag 1973.
- La Roche, Sophie von: Geschichte des Fräuleins von Sternheim, hg. von Barbara Becker-Cantorino, Stuttgart 1983.
- Milton, John: The Complete English Poetry of John Milton, hg. von John T. Shawcross, Garden City/New York 1963.
- Pinger, William R. R.: Laurence Sterne and Goethe, Berkeley 1920.
- Reed, Terence James: »Iphigenie auf Tauris«, in: Goethe-Handbuch, Bd. 2: Dramen, hg. von Theo Buck, Stuttgart/Weimar 1996, S. 195-228.
- Rosenkranz, Karl: Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben, Berlin 1844.
- Rousseau, Jean-Jacques: Lettre à M. d'Alembert (1758), in: J.-J. R.: Collection complète des œuvres, vol. 6, Genf 1780-1789, <http://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-a-m-d-alembert.php> (30.10.2023).
- Serres, Michel: Hommage à M. René Girard. Prononcé en l'église Saint-Ger-

- main-des-Prés le lundi 15 février 2016, <https://www.academie-francaise.fr/hommage-m-rene-girard-en-leglise-saint-germain-des-pres> (30.10.2023).
- Sina, Kai, und David E. Wellbery (Hg.): *Goethes Spätwerk / On Late Goethe*, Berlin/Boston 2020.
- Spinoza, Benedict de: *Die Ethik*, übers. von Jakob Stein, Stuttgart 1977.
- Sterne, Laurence: »A Sentimental Journey and Continuation of the Bramine's Journal« with Related Texts, hg. von Melvyn New und W.G. Day, Indianapolis/Cambridge 2006.
- Wellbery, David E.: *Goethes »Pandora«. Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne*, München 2017.
- Goethes »Iphigenie auf Tauris«. Ein Beitrag zur morphologischen Hermeneutik, in: *Überforderung der Form. Studien zur literarischen Formdynamik*, hg. von D. E. W. und Jan Urbich, Göttingen 2024, S. 55-93.
 - »Dies Bildnis ist bezaubernd schön«. Notes on the Morphology of Eighteenth-Century Drama, in: *The Germanic Review*, 2024, S. 373-401.